Тамара Гундорова

ПроЯвлення Слова

Дискурсія раннього українського модернізму

КРИТИКА

Український науковий інститут
Гарвардського університету

Інститут Критики
Серія «Критичні студії»

Tamara Hundorova

The Emerging Word

The Discourse of Early Ukrainian Modernism

Second, revised and enlarged edition

Kyiv
2009

Тамара Гундорова

ПроЯвлення Слова

Дискурсія раннього українського модернізму

Видання друге, перероблене та доповнене

Київ
2009

Нове, доповнене та перероблене видання монографії Тамари Гундорової «ПроЯвлення Слова» – книжки, знакової для українського літературознавства середини 1990-х років, – нагадує про досвід раннього модернізму початку XX століття, коли започатковувалися нові форми літературности, і є своєрідною апологією свідомости модерну. Передчуття духу постмодерну в середині 1990-х дало змогу в першому варіянті монографії розглядати злами та переходи нової свідомости початку XX століття в українській літературі як варіянт справдженого модерну. Із перспективи після-постмодерної нового змісту набувають авторчині тези про трансмодерність українського модерного проєкту, про існування інших модернізмів: національних, ґендерних, колоніяльних, про явище модернізму як естетичного гнозису.

В оформленні книжки й обкладинки використано плакат та ескізи костюмів і сценографії роботи Олександри Екстер до вистави за п'єсою Інокентія Аннєнського «Таміра Кітаред» (1916).

Дизайн обкладинки *Ярослава Гаврилюка*

Видання підготовано в рамках науково-видавничої програми Інституту Критики і випущено у світ за сприяння Українського наукового інституту Гарвардського університету

ISBN 978-966-8978-32-6

Зміст

Інший модернізм: у каноні й поза каноном

Перефразовуючи слова Лесі Українки про соціялізм, можна сказати, що модернізм є занадто універсальним рухом, щоб українська література могла обійтися без нього. Постмодерна свідомість кінця XX – початку XXI століття дала змогу усвідомити цей факт, оскільки леґалізувала існування інших, немодерних типів мислення, а також демітологізувала і саме явище модернізму. Постмодерна ситуація загалом створила нову інтерпретативну рамку для розуміння естетичного модернізму, оскільки уможливила перехід від переоцінки модернізму і/або його заперечення до розуміння *інших модернізмів*: національних, ґендерних, колоніяльних, геокультурних, расових, нативістських і космополітичних, урбаністичних і маломістечкових, високих і популярних. Один із найновіших путівників модерністською літературою та культурою, виданий за редакцією Дейвіда Бредшо та Кевіна Детмара 2006 року, присвячує таким *іншим модернізмам* цілий завершальний розділ, додаючи до модерністської парадигми такі аспекти, як «модернізм і раса», «модернізм і ґендер», «постколоніяльний модернізм», «глобальний модернізм», «квір-модернізм». Із перспективи нового століття, уже перейшовши епоху постмодерну, можна стверджувати повернення інтересу до модернізму та його відкриттів у сфері автономности художньої форми, суб'єктивности, відродженої архаїки, психоаналізу й духовного гнозису. Усе це дає підстави Марджорі Перлоф говорити про те,

що «*модернізм*, і це нині широко зрозуміло, ще не закінчений»[1].

Постмодерна ситуація допомогла переглянути канони, в яких зазвичай марґінальну щодо *великого* европейського модернізму роль було відведено національним варіянтам модернізму. Із перспективи такого великого европейського модернізму український його варіянт міг видаватися вторинним і нерозгорненим. Однак постмодернізм, що не є ані продовженням, ані запереченням модернізму, створює іншу теоретичну парадигму, в якій сам модернізм уже є не абсолютом, але явищем різнобічним і багатозначним, в якому дістають право на існування різні його види, структури і навіть фраґменти.

Історіоцентристська парадигма европейського культурного розвитку в нові часи традиційно спирається майже винятково на досвід так званих «державних» націй, відбиваючи тяжіння до певного універсального, раціонального суб'єкта свідомости, який, починаючи від Декарта, характеризує теоретичний дискурс епохи модерну. Наприкінці XX століття під впливом процесів деконструкції еврологоцентричної моделі мислення набуває актуальности питання про зміну формули «европейський модернізм» на «европейські модернізми». Це стає важливим особливо у зв'язку з пошуками локальних, диференційованих культурних моделей розвитку. Такі пошуки означують кардинальний зсув у моделях самоусвідомлення, що народжуються наприкінці XX століття. Одним із центральних питань у цьому новому процесі самоусвідомлення стає питання про долю европейського модернізму.

Европейський модернізм, заявивши про себе ще в 1890-х роках у німецькій літературі та в літературах центрально-европейського реґіону, широко розливається по Европі під впливом французької символістської школи, але уґрунтовується як особлива естетико-філософська практика вже на початку XX століття. Поступово модернізм ув европейському теоретичному дискурсі асоціюється з високою культурою,

---

[1] Marjorie Perloff. «Epilogue: Modernism Now». *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Edited by David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar. – Blackwell Publishing Ltd, 2006, c. 571.

особливо під впливом складання модерністського канону. Такий канон твориться на основі опозиції елітарної та масової культур, з одного боку, і опозиції модернізму й авангардизму, з другого боку. В радянському літературознавстві, навпаки, програмово твориться неґативний канон европейського модернізму, або модерністський анти-канон, якому має протистояти література соцреалізму.

Створенню модерністського канону особливо прислужилася англо-американська «нова критика» (Т. С. Еліот, Френк Раймонд Лівіс, Вільям Курц Вімсет мол., Монро Бердслі, Ричард Палмер Блекмур), яка розробила техніку «близького читання» тексту в його самодостатності, поза зв'язками з контекстом, і яка особливо цінувала складні з формального боку тексти, зокрема ті, в яких домінують парадокс, іронія, амбівалентність. Як відомо, методологія «нової критики» зорієнтована на аналіз твору, що є відмінним, завершеним у собі мовним об'єктом, незалежним від автора і від суспільства. У межах «нової критики» починає складатися така естетична концепція, в якій твір і його критик взаємозумовлені процесом закритого читання. Наголос переноситься з духовної особи автора (як у романтичній естетиці), історико-культурного процесу (як у позитивістських теоріях) на аналіз «добре написаного», «важко написаного», «фактурного» літературного твору. Різні варіяції теоретичних припущень критиків, належних до цієї школи, загалом зводяться до особливої ролі критика як інтерпретатора. Сама ж інтерпретація спирається на «органічність» і «ускладненість» художньої форми (Т. С. Еліот), яка є, згідно з теорією Джона Кроу Ренсома, «відкритою логічною структурою», що розгортається завдяки нарощуванню смислового потенціялу твору.

Із часом під впливом «нової критики» в університетських програмах і курсах модерністський рух редукується до певного списку авторів і до вибіркової кількости складних і тому цікавих для інтерпретації текстів. Відтак реалізовується загалом властивий для канонотворення перехід від естетичної *практики* до естетичної *цінности*.

Канон за суттю є явищем *афірмативним*, себто в найзагальнішому філософському сенсі він стверджує певну культурну ідентичність і при цьому сам є інструментом репрезен-

тації певної ідентичности. Канон стверджується через відокремлення і вивищення одних та відторгнення «інших», «менших», «марґінальних» явищ і цінностей. Критерії канонізації завжди викликали дискусії. Одним із дискусійних питань, пов'язаних із творенням модерністського канону, стало питання про місце в ньому авторок-жінок. Скажімо, стверджували, що критерії модерністського канону значною мірою ґендерні й елітарні. Чомусь вважалося, що творцями високого модернізму є переважно автори-чоловіки: Кнут Гамсун, Т. С. Еліот, Езра Павнд, Дейвід Лоренс, Луїджі Піранделло, Джеймс Джойс, Марсель Пруст, Томас Ман, – а сам модернізм ототожнювали зі строгим, раціональним і елітарним дискурсом, із богемним способом життя, маскулінністю і урбанізмом[2]. Стилістику, позначену чуттєвістю, фраґментарністю, незавершеністю, вилучали з такого дискурсу. А що ця стилістика асоціювалася з творчістю письменниць-жінок, то з модерністського канону вилучали й самих авторок-жінок. Отже, справжнім і високим визнавали лише один тип модернізму, той, творцем якого є «европейський білий чоловік». Замість того щоб говорити про існування різних модернізмів, наприклад маскулінізованого та фемінного, як їх умовно можна б назвати, або загалом про різнорідність самого модернізму та різні його модифікації: національні, ґендерні, історичні, расові, – говорилося про універсальний тип модернізму для всіх народів і всіх часів.

Друге теоретичне припущення, на основі якого формувався модерністський канон, стосується питання про масову й елітарну культуру. Модерністський канон формувався як протидія новонароджуваній масовій культурі, а сам естетичний модернізм асоціювався з елітарною теорією мистецтва. Так виникло стале припущення, як зауважує, наприклад, Е. Дин Колбас, що для оцінювання популярних творів, таких як роман Гаріет Бічер Стоу «Хатина дядька Тома», «модерністські стандарти оцінок, як-от абстрактність, складність і політична відстороненість, мають бути замінені на сентимен-

[2] Див., наприклад: Jeremy Hawthorn. *A Glossary of Contemporary Literary Theory. Second edition.* – London – New York – Melbourne – Auckland, 1994.

тальність, домашність, популярність і ефективність»[3]. Насправді при цьому йдеться не про те, аби відмовитися від самої дефініції модернізму та його високих естетичних стандартів, а про наперед заданий передсуд, який полягає в тому, що оцінювати популярні твори треба категоріями не естетичними, а утилітарними. Відкритим залишається питання, «чому саме ця властивість має бути стандартом для судження»[4].

Донедавна академічна критика розглядала модернізм як винятково високе мистецтво для мистецтва, самодостатнє і формалістичне, для якого є неприйнятними будь-які асоціяції з принагідною розвагою чи політичною аґіткою. Естетична важкодоступність піднімала таке мистецтво понад звичайне розуміння і протиставляла низькій і середній культурі. Навіть у межах самого модернізму, як, наприклад, в англійській літературі, розрізняли модерністів «високих» і «низьких». До перших зараховували авторів нової ґенерації, таких як Т. С. Еліот, Джеймс Джойс, Вірджинія Вулф, тоді як старшу ґенерацію письменників, як-от Бернард Шо, Герберт Велс, Джон Голсворсі, послідовно трактували як авторів, що пишуть для іншої публіки і належать до «низьких» модерністів. Однак, як зауважує Марія Дибатиста, що об'єднувало обидва типи модерністів – це визнання низької культури і масових розваг: популярної преси, кіна, мюзик-голу, кабаре – як невилучної частини модерного життя, яку вони використовували і яка серйозно впливала на форму та зміст їхнього мистецтва[5]. «Масова культура завжди була прихованим підтекстом модерністського проєкту»[6], – стверджує Андреас Гюйсен.

Третє теоретичне припущення стосується гомогенізації модерністського дискурсу і вибудовування ієрархічної структури текстів. Почавши від Ґете в історії европейської свідомости постійно відбуваються пошуки універсальної

---

[3] E. Dean Kolbas. *Critical Theory and the Literary Canon*. – Westview Press, 2001, с. 42.

[4] *Там само*, с. 43.

[5] *High and Low Moderns. Literature and Culture, 1889–1939*. – Oxford University Press, 1996, с. 5.

[6] Andreas Huyssen. *After the Great Divide: Modernism, Postmodernism, and Mass Culture*. – New York: Pantheon, 1987, с. 214.

моделі розвитку світової літератури. Впродовж XX століття з-поміж усіх дискусій довкола універсалій західного літературного процесу особливо значущою виявилася опублікована 1994 року праця американського літературознавця Гаролда Блума «Західний канон». У ній він наголосив, що «для західного канону немає нічого більш важливого, ніж принцип селективности, котрий є елітарним настільки, наскільки він спирається на суворі мистецькі закони»[7]. Спираючись на принципи «суворо артистичного», а не ідеологічного плану, Блум увів до свого канону твори релігійного, філософського, історичного характеру, котрі, на думку науковця, мають естетичну вартість. Усі вони розподілені за чотирма епохами: теократичною, аристократичною, демократичною і хаотичною.

Центральною постаттю канону, на думку Блума, є Шекспір. «Західний канон є каноном Шекспіра і Данте. Поза ними, те, що вони увібрали, і те, що увібрало їх»[8], – категорично стверджує він. Щоправда, через декілька сторінок він говорить, що «центральною фігурою англо-американського поетичного канону є Мілтон <...>. Так само головним у домодерній історії усієї західної літератури вважається не один з найбільших поетів – Гомер, Данте, Чосер або Шекспір, – а Верґілій, що став великою ланкою між елінізмом (Калімах) та европейською епічною традицією (Данте, Тасо, Спенсер, Мілтон)»[9]. Блум також зізнається, що враховує в книжці не лише найвідоміших авторів, але й національні канони: це Чосер, Шекспір, Мілтон, Вордсворт, Дикенс в Англії, Монтень і Мольєр у Франції, Данте в Італії, Сервантес в Іспанії, Толстой у Росії, Ґете в Німеччині, Борхес і Неруда в іспаномовній Америці, Вітмен і Дикінсон у США. Зауважмо, що слов'янських письменників (російських, сербохорватських, чеських, польських) включено до західного канону лише в хаотичну епоху, а в добу демократичну в нього введено лишень російських письменників, куди, між іншим, зараховано

---

[7] Гарольд Блум. *Західний канон. Книги на тлі епох.* Переклад з англійської. – Київ: Факт, 2007, с. 28.
[8] *Там само*, с. 594.
[9] *Там само*, с. 600.

й Гоголя. Загалом же виглядає, що західний канон Блума не однорідний і цілісний, а дисперсний і багаторівневий, а його єдність задає ідеологія канону, що полягає в систематизації високої европейської літератури.

Модерністський канон порівняно із «західним» значно закритіший. У його формуванні принципову роль відіграв Т. С. Еліот, який висунув ідеологію нової традиції – охоронницької і новаторської водночас. У такому модерністському каноні мали втілюватися одночасність і аісторичність усієї европейської культурної традиції, де, як стверджував Еліот, «наявні пам'ятники мистецтва існують один щодо одного в якомусь ідеальному порядку, який видозмінюється з появою нового (справді нового) твору»[10]. Із такого модерністського канону випадають не лише окремі автори, але навіть літератури, приміром слов'янські. Серед письменників слов'янських до такого модерністського канону могли входити хіба що поодинокі постаті, наприклад Вітольд Ґомбровіч, Бруно Шульц чи Владімір Набоков, і то значною мірою через їхню життєву біографію і творчість, яка відбиває особливо цінну для естетики модернізму ситуацію переміщення: ситуацію, коли внутрішня еміґрація та незцентрованість накладаються на зовнішню еміґрацію. Важливу роль у формуванні модерністського канону загалом відіграють цінності, розгорнені на основі трансґресії, що виконує роль *денатуралізації*: руйнування і зміщення сексуальної, національної, мовної ідентичностей.

Те, що модерністська свідомість тісно пов'язана з трансґресією, пояснюється логікою самого модернізму. Модернізм розгорнувся як естетичний процес на основі так званої «нещасної» европейської свідомости (Геґель) з її ситуацією тотального відчуження, яке, однак, мріялося, можна подолати естетично, за допомогою ілюзії свободи. Саме мистецтво уявлялося сховком від знелюднювального соціюму. Воно було також ідеальним виразником певної «органічної форми», яка

---

[10] Томас Стернз Элиот. «Традиция и индивидуальный талант». *Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века.* – Москва: Прогресс, 1986, с. 478.

добудовувала би реальність і перетворювала її на місце буття. У такій модерністській епістемології особливу роль відіграє мова. Модерністська свідомість розгортається на основі припущення, що реальна мова є нейтральною, натомість існує спеціяльна мова, яку можна створити і яка буде адекватною для істинного, невідчуженого людського буття, бо вона призупинить «минущість слова, що проривається за свої межі»[11]. Естетизм, герметизм, формалізм, «нові відстані до слова» (Ігор Костецький) стають знаковими прикметами високого европейського модернізму.

Модерністський канон узаконює високу культуру. Як стверджує відомий дослідник масової культури Джон Сторі, здається, що розмежування між високою та популярною культурою існувало завжди, однак саме поняття «висока культура» з'являється лише в другій половині XIX століття[12]. Модернізм використовує цю ідею і розгортає концепцію високої культури та сприяє вибірковому привласненню певних аспектів культури, до якого вдаються вищі соціяльні групи. Ідеться, зокрема, про спроби урбаністичної еліти інституційно відділити частину культури й означити її як високу: наприклад, Симфонічний оркестр, Оперу, Консерваторію, Художній музей. За допомогою таких інституцій здійснюється розмежування сфери культури й сфери розваги, а також підкреслюється особлива, культурно набута естетика сприйняття мистецтва.

Одним із парадоксів модернізму, однак, є те, що соціокультурним і психологічним середовищем, в якому народжуєтьсяі поширюється нова модерністська свідомість, були зовсім не соціяльні верхи, а *богема*, що її в середині XIX століття вважали за марґінальну суспільну верству. Сам термін «богема» походить від французького bohémiens, як традиційно йменували ромів (циганів), котрі потрапляли на захід Европи здебільшого з Богемії (Чехії). Саме у кав'ярнях, поміж артистів, художників, бідних студентів, напівголодних інтеліґентів-інтелектуалів, тобто в спільнотах марґіналів, по-

---

[11] Ганс-Ґеорґ Ґадамер. «Поезія і філософія». *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* – Львів: Літопис, 1996, с. 212.

[12] John Storey. *Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization.* – Blackwell Publishing, 2003, с. 32.

дібних за побутом до циганів, виникає естетика та культура модернізму. Французький письменник Анрі Мюрже, який одним із перших описав це середовище, потрактовував «богемника» не лише як позачасову фігуру митця від Гомера до Русо, але і як засадничо модерний соціяльний тип, що його існування узалежнене від культурного ринку[13]. Товаром стає *новизна*. Взагалі, модерністська інтенція «зробити все новим» мала не лише естетичні, а й ринкові наслідки. І то, як з'ясувалося, соціяльна група, яка висунула концепцію високої культури, тобто велика буржуазія, неспроможна бути арбітром нової культури, що її створювали модерністи. Тому за такого арбітра правила передусім богема. До цього треба додати, що і богема, і сам модернізм (який поставав зовсім не як висока культура) мали тісні зв'язки з культурою популярною, з так званими «плебейськими мистецтвами», чия роль тоді взагалі істотно зросла. Отже, і творцями, і споживачами модерністської культури стала злюмпенізована богема. Сформований на основі запозичених із популярної літератури початку XIX століття тем і образів (зокрема з циганського життя) топос богеми унаочнював тип модерного митця, а також засвідчував реестетизацію популярної культури, яку здійснював ранній модернізм[14]. Таке уявлення, звісно, підриває пізніше ототожнення модернізму з формами передусім високої культури. Втім, еволюція самого модернізму приводить до того, що культура богеми поступово набуває престижности, стає модною і переходить на щабель уже не марґінальної, але високої культури.

П'єр Бурдьє, відомий французький соціолог культури, стверджує, що у формуванні й підтримці влади та соціяльних відносин основоположну роль відіграє культура. Зокрема культурне споживання, на його думку, визначає соціяльну диференціяцію. Різниця культурних смаків і різниця споживання проявляє соціяльні стани та їх відмінності, а сама культура перетворюється на *габітус*, звичку. Саме привласнення високої культури з боку різних соціяльних класів, а не соці-

---

[13] Henry Murger. *Scenes de la vie de boheme*. – Paris: Gallimard, 1988, с. 34.
[14] Mary Gluck. «Theorizing the Cultural Roots of the Bohemian Artist», *Modernism / Modernity*, 2000, № 7.3, с. 352.

яльний статус носіїв культури в XX столітті сприяє поширенню модерністської культури.

Починаючи від кінця XIX століття нова модерністська еліта прямо ідентифікує себе з високою культурою, котра не лише є формою консолідації артистичної еліти, оскільки визначає її статус через причетність до інституцій високої культури, але й отримує аксіологічне та метафізичне потрактування у формі «вищої» культури. Під впливом артистичної метафізики Фридриха Ніцше така «вища» культура естетизується, і «мистецтво для мистецтва» й «богемиість» стають модними культурними моделями для наслідування.

Дискусії, пов'язані з тенденцією до відкривання канону, зокрема й модерністського, що їх спостерігаємо наприкінці XX століття, створюють нові можливості для розроблення теоретичних моделей *іншого* модернізму. Саме таку модель *іншого* модернізму пропонуємо розглянути в цьому дослідженні. Фундаментальне для розуміння модернізму в Україні дослідження Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (перше видання 1997 року, друге, доповнене видання 1999 року) засноване на рецепції західного модерністського канону та застосуванні його критеріїв, зокрема категорій «складности», «мітологізму», критичної «самосвідомости»[15], перенесених на український літературний процес XX століття. У такий спосіб Соломія Павличко сформувала і запропонувала для розгляду модерністський канон української літератури, хоча й зауважувала, що «в ній немає постатей, співмірних за масштабом із Джеймсом Джойсом чи Альбером Камю, або руху, аналогічного "Молодій Польщі" не за назвою, а за внеском у національну літературу»[16]. Можна сперечатися з перенесенням канонів західного модернізму на український ґрунт, можна полемізувати із самим універсалістським трактуванням модернізму як «певної мистецької філософії, певної моделі літературного розвитку в нашому столітті»[17] поза різними його диференційованими варіяціями, окрім часових хвиль, можна

[15] Соломія Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі*. 2-е видання, перероблене і доповнене. – Київ: Либідь, 1999, с. 17.
[16] *Там само*, с. 9.
[17] *Там само*, с. 12.

навіть закинути, що не лише українська література не має свого Джойса, але все одно має модернізм, і що «Молода Муза» не менше вплинула на національну літературу, аніж «Молода Польща», однак усе це не головне. Завдяки Соломії Павличко в Україні постав власний модерністський канон. Як і кожен канон, він є селективним, відбиває смаки творця канону і має свою ідеологію. Із цим каноном можна (і треба) сперечатися, однак сам канон уже існує, і це найважливіше.

Моя концепція модернізму в пропонованому дослідженні така сама, як і в першому її виданні, що побачило світ того ж 1997 року, що й праця Соломії Павличко. Концепцію цю зіперто на зовсім інакших принципах, аніж творення канону. Це радше діялогічна, або герменевтична, інтерпретація модернізму, який сприймається через різноманітність його естетико-художніх практик на початку XX століття, з одного боку, і через відмінність культурних моделей прочитання самого модернізму наприкінці XX століття, з другого боку. Це деконструкція самої модерністської свідомости, того, як вона складається і розгортається в українській літературі на зламі XIX і XX століть, тобто в часи особливих зсувів у способах мислення, образности, типах висловлювання, а також дискурсивних моделях, за допомоги яких і в яких така свідомість оформлюється. Тому мене цікавить не ряд імен, які можна вписати в канон, а вузли сполучень і переходів між новим і старим мисленням. Мене цікавить модерністський естетизм як критика культури, культурософія як спроба творення нової гностичної концепції, а модерністський дискурс – як онтологія, утопія і риторика нової словесної творчости.

Теоретична модель, запропонована в цій студії, спирається на концепцію модернізму як «відкритого канону» і безпосередньо пов'язана з тими методологічними можливостями, що їх запропонував постмодернізм, запрошуючи розвивати теоретичну рефлексію, не вдаючись до повторення явища, а через «"ана-процес", процес аналізу, анамнезу, аналогії і анаморфози, який переробляє щось "першозабуте"»[18]. Відтак у

[18] Жан-Франсуа Лиотар. «Заметки о смыслах "пост". После времени французские философы постсовременности». *Иностранная литература*, 1994, № 1, с. 58.

центрі уваги опиняється не так побудова теоретичної моделі явища, історично віддаленого, як його ре-конструювання, тобто осмислення явища і водночас саме його творення. Такий підхід спрямовує увагу на відкривання не лише зреалізованих, але й потенційно наявних, хоча не цілком розгорнених можливостей культурного і літературного розвитку.

Теорія модернізму як канону і як високої культури не вичерпує актуальних нині поглядів на модернізм[19]. Можна говорити про модернізм і як про естетичну практику та дискурс. На відміну від модерністського канону, що вибудовується насамперед на основі декількох імен письменників XX століття, особливо міжвоєнного періоду, модернізм як естетична практика співвідноситься з цілим рухом, початки якого пов'язуються з пізньоромантичною та символістською практикою другої половини – кінця XIX століття, а завершення якої датується повоєнною добою 1950–1960-х років.

Загалом модерністська парадигма на сьогодні досить усталена. Модернізм фіксував кризу просвітницько-раціоналістичної моделі проґресу, наголошуючи роль підсвідомого та особливу трансісторичну функцію поетичного висловлювання. Він стверджував право індивідуальности на свободу, а формами ствердження ставали мова, естетика й мистецтво. Прикметно, що модерністська епістемологія значною мірою амбівалентна. Модерністська естетика окреслювала поле уявної свободи, що відкривалася митцеві у процесі творчости, але також давала можливості експериментувати з формою, дефамілізувати й відчужувати модуси реальности. Мистецтво перетворювалося на фетиш і ставало елементом ринку, але при цьому правило також за засіб сакралізації буденности. Модернізм народжувався з глибокого суб'єктивного протесту проти нормативних правил і позитивістських аналогій, але водночас сам модернізм витворював загальні металітературні моделі, здатні до тиражування, і розгортався на основі так званого «культурного інтернаціоналізму» й «культурної технології». Вони ж сприяли пере-

[19] Ширший огляд таких концепцій у німецькомовному літературознавстві див.: Євгенія Волощук. «Відкриті питання модернізму (на матеріялі німецькомовних літератур)». *Вікно в світ*, 2005, № 5, с. 86–117.

творенню модернізму на моду, а модерністських творів – на самодостатні об'єкти. Попри те і мода, і товарний фетишизм сприймалися як атрибути популярної культури, котрій і повинен був опонувати високий модернізм із його естетичним герметизмом та елітарністю.

Насправді модернізм постійно використовує механізми «іншування» саме завдяки конструюванню свого низького «іншого» у вигляді популярної культури. Логіка модернізму взагалі полягає в тому, що він постійно балансує між високим і популярним, національним та інтернаціональним, раціональним й ірраціональним, високим і популярним. Як зазначав Юліан Кшижановський, «те, що було привілеєм аристократичних одиниць близько 1890 року, через двадцять років стало загальним літературним товаром, продукованим масово. Вагомо, що останні томи "Химери" та сучасні їм річники львівського "Ламуса" чи варшавського "Сфінкса" стали виставкою, точніше вікнами для виставки останніх ліричних новинок, зроблених за готовими шаблонами»[20].

Онтологічно й естетико-духовно оприявнюючи образ «іншого», европейський модернізм фактично виявився способом леґалізувати соціяльне, політичне, національне й мовне існування *інших* культур, націй, статей і рас. Чи не найширше модернізм розгорнувся на руїнах колишніх імперій та монархій: Австро-Угорщини, Франції, Великої Британії, а активними творцями його стали, окрім «історичних» (державних), саме так звані «молоді» народи. Класичним зразком леґалізації такого «іншого» є ірландська проблематика в «Улісі» Джеймса Джойса – архетипному для високого модернізму тексті, так само як і національна проблематика бельгійської, австрійської, чеської, польської «модерни». Модернізм оприявнив присутність ув европейському культурному світі маленьких культур, і навіть Австрія виглядала при цьому «маленьким світом, у якому великий світ здійснює експерименти». Тут, у Австрії, як стверджує Карл Еміль Шорске[21], «ріст

[20] Julian Krzyżanowski. *Neoromantyzm polski. 1890–1918.* – Warszawa – Wrocław – Kraków, 1971, с. 86.

[21] Карл Еміль Шорске. *Віденський fin-de-siècle. Політика і культура.* – Львів: ВНТЛ-Класика, 2003, с. 25.

нової високої культури відбувався наче в теплиці, де підігрів забезпечувала політична криза».

Попри зазвичай перебільшений наголос на естетиці, модернізм у літературах европейських мав і особливий політичний наголос. Естетичний модернізм відбивав процеси модернізації суспільства і навіть правив за засіб формування модерних націй. Цей аспект націотворення виявився не лише у слов'янських літературах, але й в ірландській, італійській літературах. Як і в Україні, в Італії модернізм тісно переплівся з ідеями націоналізму. Йшлося про консолідацію нації через розбудування особливої сконсолідованої єдности серед інтелектуальної еліти – spiritualismo. Це була духовна єдність, або ситуація «переважання культури, ідей і почуттів» над гедоністичними, індивідуалістичними й матеріялістичними тенденціями, які несла з собою раціональна й індивідуалістична традиція Просвітництва[22].

Із часом, коли загальноевропейський модерністський канон у XX столітті усталився, літератури, де модернізм літературний переплітався з політичним, а естетичний радикалізм співіснував із культурним і національним романтизмом, як це бачимо в окремих літературах, приміром українській, чеській, навіть польській, було викреслено з великого модерністського руху. Зазвичай навіть не йшлося про існування інших варіянтів модернізму, аніж той, що його засвідчував високий модерністський канон.

Специфічною рисою розвитку модернізму в багатьох европейських літературах було, однак, те, що, хоча власне естетичний рух поєднувався у них із політичними, етичними, національними ідеями, він розгортався через різкий розрив із минулою традицією, що викликало гострий спротив значної частини культурної спільноти, яка розвивала ідеї національно-культурної інтеграції. Просвітництво, позитивізм і романтизм у різних пропорціях правили при цьому за основу ідеалізації національно-культурної спільноти. Будь-яку дозу експерименту – психологічного, естетичного, лінґвістичного, – внесену в цю ідеальну культурну спільноту, вва-

[22] Див. про це: Emilio Gentile. «The Conquest of Modernity: From Modernist Nationalism to Fascism». *Modernism / Modernity*, 1994, № 1. 3, с. 60.

жали загрозливою для цілости. Відбулося своєрідне рецептивне розщеплення: те, що в европейських літературах вважалося «модерністським» і позитивним, у таких літературах отримувало зневажливе означення «занепадницького» і «декадентського».

Уже на початку XX століття в українській літературі, як наголошував критик «Української хати» Микола Євшан, сформувалось ототожнення «ворог України – ergo декадент» і навпаки. «Всі лихі прикмети тогочасного письменства українофіли скупчили в словах: символізм, декадентство, – зізнавався він, – вимовляючи їх, вони відбивають на своїм лиці трохи чи не страх перед апокаліптичною бестією»[23]. Часом було легше змиритися навіть із назвою «неоромантизм», близькою до культурно усталеної традиції романтизму, аніж згодитися з тим, що модернізм так само належить національному культурному розвиткові й національній культурній традиції, як, скажімо, реалізм чи романтизм.

Так виник розрив між літературним явищем (модернізмом) та його критичною рефлексією, що провокувало повторюваність модерністських тез і маніфестацій, реґресії, перерви, коливання між повним прийняттям і повною неґацією модернізму. Зрештою, цей розрив стає чи не центральною проблемою всього XX століття для української культури. Можливо, завдяки йому модернізм і до сьогодні сприймається як потенційна, ще не зреалізована художність і як необхідна культурна перспектива, яку українська література мусить перейти. Подібний комплекс проблем існує і в інших національних літературах.

Як відомо, вже перші виступи авторів, наприклад «молодомузівців», які прагнули заявити про свій розрив із минулими авторитетами, з реалізмом, дидактизмом та утилітарністю, з одного боку, і виступи українських критиків (Івана Франка, Сергія Єфремова, Івана Нечуя-Левицького), спрямовані проти «модерністів» і «декадентів», із другого боку, запрограмували антагонізм різних концепцій модернізації. «Головний такий конфлікт точився між філософією народ-

---

[23] Микола Євшан. «Боротьба ґенерацій і українська література». *Українська хата*, 1911, № 1, с. 36–37.

ництва, в межах якої сформувалися всі художні традиції XIX століття, і модернізмом – новими естетичними й політичними принципами XX-го»[24], – зауважувала Соломія Павличко. Звичайно, колізії між народництвом і модернізмом можна розглядати в категоріях не лише боротьби, але й певного синтезу, що мав неоромантичний характер в українській літературі. Однак варто наголосити, що несприйняття модернізму мало не так естетичний, як ідеологічний характер. Якщо відкинути «сутінок декадентщини» у творах Олексія Плюща і «декадентський ярий колір» у творах Володимира Винниченка, «їх обох можна назвати виявцями одної з прикмет загального національного українського типу – ідеалізму», – зазначав послідовний антимодерніст Іван Нечуй-Левицький[25].

Те, що модернізм часто отримував навіть зневажливе означення «декадентства», пояснюється не лише тим, що модернізм є явищем розриву зі старими традиціями, і не лише тим, що модернізм був спроможний експортувати нову свідомість, перетворюючи її на моду, але й приглушеністю власне літературних функцій і домінуванням прагматичних (дидактичних, просвітницьких, ідеологічних) функцій у слов'янських літературах другої половини XIX століття. Тому перебіг естетизації літературного процесу закономірно викликає широку дискусію, в якій переплітаються питання естетичного, культуротворчого та національно-просвітницького характеру. Деякі дослідники зводять усе різноманіття модерністських революцій в естетиці, художній формі, світовідчуванні, чуттєвості до антипозитивістського перелому, як це запропонував робити щодо польського модернізму Томаш Вейс[26]. В українському літературознавстві цю ідею приймає Володимир Моренець, переносячи схему модернізму з польської літератури на

---

[24] Соломія Павличко. *Дискурс модернізму*.., с. 19.

[25] І. С. Нечуй-Левицький. «Українська декадентщина». *Зібрання творів у десяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1968, т. 10, с. 203.

[26] Див.: Tomasz Weiss. *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890 (przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*. – Kraków: Nakł. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1966, а також *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*. Pod red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego. – Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1986.

літературу українську. Він, зокрема, говорить, що російський критичний реалізм або українське народництво «є тільки літературними течіями й мистецькими експлікаціями позитивізму як спільного для всіх цих слов'янських літератур світоглядного базису»[27]. Отже, він, нібито протестуючи проти ототожнення народництва з позитивізмом, приймає позитивізм за «загальноевропейську світоглядно-філософську платформу другої половини XIX ст.». Очевидно, однак, що не можна звести всю «загальноевропейську світоглядно-філософську платформу» другої половини XIX століття до позитивізму, оскільки у цей час співіснують тенденції романтичного ідеалізму, прагматизму, навіть позитивізму у різних його варіянтах (ідеї Огюста Конта, очевидно, досить вагомо відрізнялися від спенсерівських ідей чи ідей Ернста Маха й Рихарда Авенаріуса). Та й хіба могла існувати якась одна, спільна «платформа» для всіх слов'янських літератур? Намагання розвести позитивізм як філософію та народництво як літературну практику за умови мислення універсальними ідеологічними категоріями типу «загальноевропейської світоглядно-філософської платформи» насправді нічого не дає для розуміння еволюції літературних форм і розвитку культурних стратегій.

Адже та традиція, проти якої протестували і з якою розривали українські модерністи, була позитивістською у плані філософії та соціології, натуралістичною і реалістичною в плані стилістики, українофільською в сенсі культурної ідеології. Саме народництво об'єднувало всі ці аспекти, з'єднуючи етику, естетику й ідеологію в один комплекс, що був значною мірою просвітницьким і орієнтувався на концепцію особливої, «народної» літератури. Стилістично цей комплекс ідей був досить різноплановий: романтизм, сентименталізм і натуралізм легко співіснували. Було би значним спрощенням зводити модернізм до літературного стилю, а модерністський стиль лише до естетики. Можна радше говорити, що естетика перекривала інші аспекти модерністської свідомости, якот націоналізм, фемінізм, пост-колоніялізм, формалізм. І особливістю розвитку модерністської свідомости в Україні ста-

---

[27] Володимир Моренець. *Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща.* – Київ: Основи, 2002, с. 45.

ло те, що естетичний модернізм, який у літературах європейських виявився протестом насамперед проти просвітництва, раціоналізму, романтизму, а також позитивістської недовіри до явищ метафізичних, в українській літературі опонує саме народництву. Усі зазначені аспекти, котрих не приймає модернізм, – просвітництво, раціоналізм, романтизм, «позитивний досвід», – були складниками української народницької концепції. Зрештою, Мілош Црнянський у сербській літературі також проголошував: «Не-народність новітньої поезії у нашому випадку є навмисною!»[28].

Народницька культурна настанова була передусім утилітарною. «У відношенні до письменства наше громадянство тримається грубо утилітарного принципу», – писав критик «Української хати» Андрій Товкачевський[29]. За умов послідовної орієнтації на творення народної (популярної) літератури (це стало центральною ідеєю народницького проєкту) не було сформовано й відповідного читача як реципієнта нової літератури. Той же Товкачевський зауважував, що складні індивідуалістичні характери і тонкі психологічні конфлікти, які можна спостерегти у творах нових письменників, спричиняють «конфлікт рецепції». Таких творів непідготовлені народні читачі не зрозуміють, «найчистішого ніцшеанця вони розумітимуть по аналогії з сільськими павуками, здирщиками. І так зроблять вони з кожним типом, бо у них *малий досвід*, а "симпатическое воображение" не сягає далі примітивних переживань»[30].

У ситуації переборення провінційности, тематичної вузькости, простонародної тематики модернізм виконував радикальну роль. Як зауважує болгарська дослідниця Лілія Кірова[31], у багатьох слов'янських літературах, зокрема й сербській, хорватській, модернізм ототожнюється з переборенням провінційности й боротьбою за літературну техніку европей-

---

[28] *Украс. Українсько-сербський збірник. Історія, культура, мистецтво.* – Київ: Темпора, 2007, вип. 2 (2), с. 10.

[29] Андрій Товкачевський. «Література і наші "народники"». *Українська хата*, 1911, № 8, с. 419.

[30] *Там само*, с. 430.

[31] Лилия Кирова. «Към въпроса за модернизма на славянския юг». *Литературна мисъл*, 1989, № 3, с. 28.

ського рівня. Модернізм при цьому виконував роль каталізатора національного літературного розвитку. Однак специфіка модернізму як культурної практики полягає в тому, що він руйнує поступальну і наслідувальну концепцію літературної еволюції (літературну традицію) й актуалізує ситуацію традиції як культурного вибору. В модернізмі розгортаються і набувають сенсу ідеї та концепції культурної циклічности, проголошуються пошуки особливої модерністської культури та нової класики. Конструктивним принципом стає принцип вибірковости, *окремого*, а не *цілого*. Із перспективи позитивістської утилітарної критики розрив із традицією, її вибірковість, дискретність розцінювали як руйнування інтеґрованої цілости національної культури.

Окрім вибірковости, конструктивним принципом розгортання модерністської свідомости стає естетизм та розбудова ідеально-утопічних моделей культури. Такі моделі в різні часи ототожнювали з принципами «теургійности» мистецтва у російських символістів, із «романтикою вітаїзму» в Миколи Хвильового, з неокласицизмом в українських неокласиків, із пролетарською культурою у ВАПЛІТЕ, «великою літературою» в період МУРу.

Ніби передбачаючи складність інтерпретації антитрадиціоналістського перелому, Добрі Вічев[32] пропонує назвати цей період у болгарській літературі «індивідуалістично-сецесійним». При цьому науковець заакцентовує увагу на двох чинниках цього процесу: прагнення *відійти* від законів літературної наступности, опанувати традицію поєднується з наміром *герметизувати* сам літературний процес, зосередившись на власне естетичній проблематиці. Прикметно, що модернізм від самого початку викликає закиди в надмірному естетизмі. «Естетика вважалася за найбільшу провину»[33], – стверджував Микола Євшан. А проте естетизм є чи не основним компонентом модерністської свідомости.

Нова модерністська парадигма збурювала сутнісні питання щодо національної літературної традиції. На думку Алек-

---

[32] Вичев Добри. «Българският модернизъм. Опит за някои уточнения и обобщения». *Литературна мисъл*, 1988, № 10, с. 61.

[33] Микола Євшан. «Боротьба ґенерацій і українська література», с. 39

сандра Флакера, у слов'янському модернізмі виявляється «бажання встановити вертикальну тяглість із "рідною", "національною", "правдиво европейською" традицією, але не так із реальними текстами власної культури, як це було в період національних відроджень першої половини XIX століття, як з її стилізованою та естетизованою видозміною»[34]. Отож модерністський рух видозмінює саме поняття традиції та співвідносить його насамперед із ідеалізованим та естетизованим типом національної культури.

Сецесійні (у сенсі розриву зі старою традицією) заклики модерністів в українській літературі «українофільська» критика проголошує штучно внесеними в національну літературу та «космополітичними». Вона наголошує антидемократизм нового мистецтва і несумісність модернізму з національними ідеями. Такі ідеологічні припущення суперечать теоретико-естетичним програмам багатьох модерністських видань і угруповань, а головне – літературній практиці европейського модернізму, де національно-культурна проблематика відіграє важливу роль і впливає на художню творчість. У новій модерністській парадигмі, яка твориться нині, на початку XXI століття, питання про співвідношення модернізму і колоніялізму стає одним із найактуальніших. Усвідомлення того, що ми все ще є модерністами, як зауважує Марджорі Перлоф, приходить із запізненням, оскільки десятиліттями після Другої світової війни було загальновизнано, що модернізм початку століття був забарвлений расизмом, сексизмом і елітизмом, а також ретроградною політикою і «пуристським» естетизмом[35].

Сучасні дослідники звертають особливу увагу, навпаки, на ту обставину, що модернізм водночас був явищем провінційним і глобальним, у ньому знаходять своє місце міґранти, вигнанці й еміґранти, тут спостерігаємо поєднання високого і популярного, національного та багатокультурного. Нові акценти до розуміння европейського модернізму додає тематика, що відбиває кризу імперської свідомости. Можна ска-

---

[34] Aleksander Flaker. «Symbolism or Modernism in Slavic literatures?» *Russian Literature*, 1979, № 7, с. 343.

[35] Marjorie Perloff. «Epilogue: Modernism Now», с. 571.

зати, що, відгукуючись на явище колоніялізму й оприявлюючи існування імперського «іншого», модернізм засвідчував його неспроможність створити автономний естетичний простір і власний герметичний стиль. Відомо, що модерністи прагнули зреалізувати певний стиль, вдаючись до формальних експериментів і розширюючи поле репрезентації, а також відтворюючи мінливу картину світу. Але водночас саме модерністське мислення засвідчувало недовіру до тих способів розширення репрезентації, які зазвичай асоціювалися з колоніялізмом, обмежуючися «проґресивною темпоральністю, лінеарною картографією й уніфікованим европейським суб'єктом»[36]. Взагалі ж для модерністського руху важливими були не місця, де концентрувалися великі культурні сили, – як, наприклад, центри метрополій, – але місця, де збиралися імміґранти, себто ті, хто були чужинцями у цих центрах. Деколонізація, отже, набуває у творах письменників-модерністів наративного характеру, видозмінюючи картину часу і простору, розриваючи самовідчуття імперської людини та подрібнюючи хронотоп, всередині якого перебуває колоніяльний суб'єкт. Особливо цікавим для постколоніяльних досліджень виявився засадничий для модернізму текст – Джойсів «Уліс». Як засвідчують і «Уліс», і «Місис Деловей» Вулф, метрополія стає місцем не лінійним, а дисперсним, містом, яке не зцентроване на Ґринвічі, але є ментальним ландшафтом безцільних втеч і блукань «я». Як говорить Пітер Чілдс, і Вірджинія Вулф, і Джеймс Джойс, і Джозеф Конрад – усі вони мали стосунок до імперії і, як Кіплінґ, були на свій лад гібридами, монґрелами, одиницями, які подорожували водночас поза себе і в себе[37].

Стратегії модернізації у самого модернізму були різними. Так, емблематично використовуючи форми масової культури, реклами, загалом форми модерної свідомости, Джеймс Джойс здійснює своєрідну деколонізацію самої модерности. Тобто він позбавляє модерність підозр у тому, що, поши-

---

[36] Simon Gikandi. *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism.* – New York, Columbia University Press, 1996, с. 161.

[37] Peter Childs. *Modernism and the Post-Colonial. Literature and Empire 1885–1930.* – London: Continuum, 2007, с. 63.

рюючись від одного центру до іншого, вона колонізує незрілі молоді культури. Фіксуючи наявність масової культури в самому ірландському суспільстві, Джойс представляє Ірландію модерною *лінґвістично*[38] й ось так «вписує» її в загальноєвропейський культурний процес. Інакше бачив модернізацію, скажімо, Роберт Музиль, який співвідносив її з імітаційною практикою і так відтворював квазимодерністичність австрійської монархії.

Нова модерністська парадигма *інших* модернізмів розбудовується на основі диференціяції та подрібнення тотальних модерністських наративів, до яких раніше зводився літературний модернізм. Для окреслення специфіки модернізму важливо розрізняти певні реґіональні чи геокультурні, а також різні часові його різновиди. Так ранньомодерністська практика кінця XIX та початку XX століття досить вагомо відрізняється від розгорненої в період між двома світовими війнами модерністської практики. Ранньомодерністські форми є значно еклектичнішими, ніж форми високого модернізму. У плані виділення геокультурних різновидів модернізму цікавим виявляється досвід літератур слов'янських. Слов'янські різновиди «модерни», за Флакером, характеризує «поліфункціоналізм літературних структур», і, на відміну від більш гомогенного модерністського дискурсу середини XX століття, вони є гетерогеннішими. Особливістю слов'янської «модерни» стало також поєднання тенденцій масової та елітарної культур, тоді як европейський модерністський канон дедалі більше асоціювався лише з високою літературою. Ця особливість уможливлює, до речі, спростовування концепції, згідно з якою модернізм ототожнюється винятково з високою культурою. Дослідження останніх років засвідчують, що в модернізмі є і форми популярної культури, а стиль арт нуво та його віденський варіянт у формі сецесії взагалі значною мірою переходять у кіч.

Наближення національних модернізмів до певного універсального й інтернаціонального інваріянта, яким раніше

---

[38] Jennifer Wicke. «Modernity Must Advertise: Aura, Desire, and Decolonization in Joyce». *James Joyce Quarterly*, 1993, v. 30, № 4, v. 31, № 1, c. 606.

мислився европейський модерністський канон, значною мірою визначало проблематику слов'янського літературознавства, так само як і дослідження модернізму в західних літературах. Від кінця XX століття, коли зріс інтерес до феномену слов'янського модернізму, етапи розвитку раннього модерністського руху в слов'янських літературах все ще традиційно, з огляду на міру наближення до західного інваріянта, називають «передсимволізмом», «неоромантизмом», «індивідуалізмом», «передмодернізмом». Прикметно, що вже у 1980-х роках було цілком зрозуміло, як зазначає Петер Заяц, що романтизм і реалізм втратили своє виняткове становище в дослідженнях словенської літератури, натомість увагу зосередили на своїх «перед», «своєму "по" чи "поза"»[39]. Щоправда, невизначеність щодо назви спостерігалася і серед творців нового мистецтва на початку XX століття. Скажімо, Гео Мілев у статті 1914 року «Модерна поезія» визнавав, що таку нову поезію називають по-різному: «то "символізмом", то "модернізмом", то "декадентством"»[40].

Загалом же у слов'янському літературознавстві спостерігається тенденція, по-перше, вказувати на належність національного модернізму до европейського руху, а по-друге, зважати на специфіку власне слов'янського художнього досвіду та культурної практики. Такий перелом спостерігається наприкінці 1980-х років, коли дослідники заговорили про реґіональність слов'янського модерну, приміром, щодо слов'янського півдня (Лілія Кірова), про середньоевропейський варіянт модернізму в формі стилю сецесіон (Славомір Вольман[41]). А 1988 року питання слов'янського модернізму набуло, з легкої руки Яцека Кольбушевського, вигляду культурної поліваріянтности: «західнослов'янський модернізм чи західнослов'янські модернізми?»[42].

---

[39] Peter Zajac. «Romantizmus a realizmus v súčasných dejinách slovenskej literatúry». *Slovenská literatúra*, 1988, № 1 (XXXv), с. 46.

[40] *Блуждаеща естетика. Българските символисти за символизма.* Составител Стоян Илиев. – София, 1992, с. 308.

[41] Slawomir Wollman. «Slovanská literárna moderna». *Slavia*, 1988, r. 57, с. 1–3.

[42] Jacek Kolbuszewski. «Modernizm zachodniosłowiański czy modernizmy zachodniosłowiański?» *Slavia*, 1988, r. 57, с. 4.

Очевидно, спробою виявити специфічність слов'янської «модерни» можна пояснити широке витлумачення поняття неоромантизму в працях, присвячених дослідженню національних варіянтів модернізму. Поняття «неоромантизм» дедалі більше вживається для позначення явищ перехідного характеру: від реалізму до модернізму, від натуралізму до символізму, від декадентства до символізму, від символізму до нового реалізму тощо. Своєрідне уточнення першої смуги розвитку новітнього мистецтва на межі декадентства та модернізму як неоромантичної зустрічаємо в дослідженнях, присвячених болгарській літературі (Мілена Кірова[43], Симеон Хаджикосев[44]), літературам чеській (Дануше Кшіцова[45]), хорватській (Ян Вєжбіцький[46]), польській (Юліан Кшижановський[47]), російській (Віктор Жирмунський[48], Сємьон Вєнґеров[49]), українській (Микола Зеров[50], Григорій Вервес[51]).

І лише в останні декілька років теоретичний дискурс про слов'янські модернізми вписується в новий контекст, а саме – в постмодерну нелінійну модель культури. Нове розуміння модернізму відкривається передусім у перспективі дискусії довкола модерну та постмодерну, яку найповніше представляють німецький філософ Юрґен Габермас, із одно-

---

[43] Милена Кирова. «Неоромантични тенденции в българската поема от началото на XX-и век». *Език и литература*, 1985, № 6, с. 22–30.

[44] Симеон Хаджикосев. «Към типологията на импресионизма в лирика-та (С оглед творчеството на Хофманстал и Лилиев)». *Език и литература*, 1985, № 5, с. 25.

[45] Danuše Kšicova. *Poema za romantismu a novoromantismu. Česko-ruské paralely*. – Brno, 1983.

[46] Ян Вежбицкий. «Проблемы романтизма в хорватской литературе». *Романтизм в славянских литературах*. – Москва: Издательство Московского университета, 1973.

[47] Julian Krzyżanowski. *Neoromantyzm polski. 1890–1918*. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź, 1974.

[48] Виктор Жирмунский. *Немецкий романтизм и современная мистика*. – Санкт-Петербург, 1914.

[49] *Русская литература XX века. 1890–1910*. Под ред. С. А. Венгерова. – Москва, 1914.

[50] Микола Зеров. *Нове українське письменство: історичний нарис*. – Мюнхен: Інститут літератури, 1960.

[51] Григорій Вервес. «Український аванґардизм у контексті европейських маніфестів і програм». *Слово і час*, 1992, № 12, с. 40.

го боку, та французькі філософи-постструктуралісти (Жан-Франсуа Ліотар, Мішель Фуко, Жиль Дельоз, Жак Дерида, Жан Бодріяр), із другого боку. Прочитання модерну і модернізму з погляду універсального, за Юрґеном Габермасом, принципу людської культури, а саме – розбудови «життєвих світів» через «комунікативну раціональність», цілком виразно тяжіє до просвітницької концепції мислення з її критикою «езотеричности» й «деструктивности» аванґардизму, які, на думку німецького філософа, «переносять владу в сферу слова». Характерна в цьому зв'язку протидія Габермаса «розмиванню традицій», що властиве XX століттю, а отже, культурній свідомості модернізму.

Французькі постструктуралісти, навпаки, пропонують аналіз механізму *формулювання* модерних значень, у яких виявляється перевага структур раціонального, унітарного характеру, а не суб'єктивно, національно, ґендерно значущих. Це проявляє, на думку французьких науковців, опозиційність панівних універсальних детермінант і репресованих смислових позицій, яким відведено периферію «іншого», що її займають супроти европейського модернізму національні, ґендерні, расові, географічні його варіянти.

Перспектива осягнення самоцінности «іншого» відкривається в культурному діялозі, в переході від «космополітизму» до «*космо-політизму*», від «модернізму» до «*модернізмів*», від «канону» до «*практики*». Включення слов'янського модернізму, зокрема й українського, в сучасний теоретичний дискурс означає своєрідну деконструкцію наявних нині ідеологічних схем, які, з одного боку, сформувалися під впливом ідеї «европоцентризму», а з другого боку, спиралися на поняття високої культури або «повної» культури.

Постмодерна інтерпретація модернізму передбачає в зв'язку з цим відкриття нового культурного простору завдяки автономності національних моделей розвитку. Використання постмодерністських (і постструктуралістських) методів аналізу дає змогу взяти під увагу не лише емансипаційну, але й деструктивну сутність модерністського процесу, який відчужує окремі літературні традиції, продукує ситуації розриву, стимулює опозиційність усередині національної культури тощо. Приміром, у випадку української літератури мо-

дернізм породжує і підтримує культурну дихотомію «Просвіти» й «Европи», вплив якої виявляється впродовж усього XX століття.

Концепцію постмодерности, яка задає нову парадигму мислення та переглядає епістемологічний розрив модернізму з традицією, а також повертається до локальних і немодерних варіянтів розвитку, сьогодні доповнює теорія «транс-модерности», що спирається на досвід культур, які так і не стали вповні модерними і для яких модернізаційний процес залишається актуальним протягом XX століття. Розглядаючи процеси деконструкції европейської культурної моделі, сучасний арґентинський дослідник Енрике Дюсель наголошує, що проти европейського постмодерністського ірраціоналізму, тобто критики просвітництва та раціоналізму, можна, на його думку, поставити «розум іншого», або «транс-модерність», що означає «інкорпоративну солідарність». Вона розгортається на основі взаємозв'язку «між центром / периферією, чоловіком / жінкою, різними расами, різними етнічними групами, різними класами, цивілізацією / природою, Західною культурою / культурами Третього світу тощо»[52].

Імовірно, що з перспективи транс-модерности можна говорити й про «інкорпоративну солідарність» модерністів і народників, західної та української культурних моделей. Адже модерний український досвід, у якому виявилися такими сильними традиції морально-естетичного ідеалізму та народно-національного романтизму, не лише опонує загальноевропейському культурному процесові, але й дає змогу бачити такий процес складнішим і цікавішим, бо вносить у нього розриви, переходи, контрасти.

Переоцінка універсального европейського модерністського канону заторкує глобальну проблематику про роль, місце і значення традицій Просвітництва в історії. Саме в цьому полягає, на думку Габермаса, зміст постмодерністської дискусії, якої не можна розв'язати в рамках традиційної опозиції раціоналізму й ірраціоналізму, універсалізму й контексту-

[52] Enrique Dussel. «Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)». *Boundary'2. The Postmodernist Debate in Latin America*, 1993, v. 20, № 3, c. 75.

алізму, модернізму й постмодернізму[53]. Відтак питання про модерн знову (вже вкотре!) пов'язується в українській літературі з просвітницьким комплексом ідей, із якого виростає ідеологія «Просвіти». Все це й зумовлює *актуальність* постмодерністського аналізу явища українського модернізму.

Із погляду постмодернізму Просвітництво трактується в плані особливої, критичної комунікації, яка має передусім публічний характер і суб'єктом якої є людина-дослідник, що керується світлом розуму і спрямовує своє повідомлення до особливої ідеальної істоти, котрою мислиться людство (або народ). Такий тип дискурсу асоціюється з абсолютною правдивістю й об'єктивністю повідомлення[54]. Похідна від Просвітництва універсалістська модель лежить і в основі загальноевропейської літературної типології. При цьому національні, локальні, історичні традиції та явища, приміром натуралізм Золя, феномен російського роману Достоєвського і Турґенєва, своєрідність скандинавських літератур, із якими Ґеорґ Брандес познайомив европейську культурну спільноту наприкінці XIX століття, своєрідно інтернаціоналізуються. Отже, як це було ще від часів Просвітництва, новочасна загальноевропейська естетична практика узагальнювала, вирівнювала національний досвід окремих літератур і літературних стилів (барока, романтизму, натуралізму), забезпечуючи певну однорідність (тотальність) культурної самосвідомости епохи, що й дістала назву модерну.

Модернізм заявляє про себе насамперед як про явище нетрадиційне, марґінальне, навіть анти-традиційне. Фактично, однак, питання про анти-традицію зароджується разом із усвідомленням традиції як такої. Таку діялектику під знаком «анти-» фіксує Хосе Ортеґа-і-Ґасет. «На перший погляд, позиція анти-щось видається пізнішою за оте щось, бо вона означає реакцію проти нього та вимагає його попереднього існування. Але новизна, якою являється *анти-*, швидко роз-

---

[53] Юрген Хабермас. *Демократия, разум, нравственность: московские лекции и интервью.* – Москва: Издательский центр «Akademia», 1995, с. 106.

[54] John Bender, David E. Wellbery. «Rhetoricallity: On the Modernist Return of Rhetoric». *Stanford Slavic Studies. Literature, Culture, and Society in the Modern Age*, 1991, v. 4:1, c. 89.

пливається в пустий, неґативний жест і лишає, як одинокий позитивний зміст, лише якийсь пережиток»[55].

Анти-традиціоналізм проявляється значною мірою на основі переосмислення тотального (універсального й унітарного) розуміння традиції. Традиція мислиться диференційовано як те, що вибирається, і те, через що стверджується неповторність самої творчости. Завдяки механізмам відчуження і проєктуванню інакшої, естетичної реальности, а також вибірковому, ймовірнісному стосунку до традиції модернізм синхронізує й актуалізує різні філософсько-естетичні системи, сучасні й минулі, від неоплатонізму до буддизму, середньовічної метафізики, до берґсоніянства й ніцшеанства. Відтак модернізм постає явищем *культурного синтезу*.

Складання нової літературної парадигми в межах модернізму спирається на особливу концепцію естетичної культури. Просвітницький гуманістичний естетико-етико-науковий синтез поступово розпадається, і наприкінці XIX століття естетична культура значною мірою переймає на себе значення та цінності всього гуманістичного коду. В новочасній картині світу, за Гайдеґером, усяке людське діяння осягається і здійснюється як культура. Просвітницькі ідеали раціональности, природности й гуманности значною мірою трансформуються (хоча навряд чи втрачаються) на основі сприйняття реальности як естетичного феномена. Мистецтво потрапляє так само в горизонт естетики.

З огляду на естетизм модернізму, основною проблемою нового анти-традиціоналістського перелому стає питання про природу самого мистецтва. Іще Франко в полеміці із Сергієм Єфремовим зауважував, що було би великим спрощенням бачити місію літератури в тому, щоб «висвітлювати суспільні рани, подавати таке чи інше їх пояснення, наводити на способи їх вилічення». «Чи справді так?» – запитував критик й іронізував: «Цікаво знати, які то суспільні рани виявляє прим[іром] ґетевський “Фавст”, які способи ліків подає його “Іфіґенія” або Пушкінів “Онеґін” або Гоголеві “Мертві душі”?» Відкидаючи дидактичну настанову на «лікування»

[55] Хосе Ортега-і-Гассет. «Бунт мас. Фрагменти». *Всесвіт*, 1995, № 1, с. 151.

суспільности, Франко водночас підкреслив, що «важне питання т. зв. утилітарности в літературі», власне, й є «сук, із-за якого йде розладдя між старою й новою літературою. В такій чи іншій відповіді на се питання, а не в жартливих або навмисно цинічних реченнях французьких декадентів треба шукати головної пружини реакції, яка в 80-тих роках повстала проти реалізму й натуралізму»[56].

До соціологізму і тенденційности, а також прикладного значення літератури, тобто утилітаризму в найзагальнішому плані, можна звести сутність того мистецтва, яке сформувалося в позитивістський період розвитку української літератури на основі поєднання пізньоромантичних, натуралістичних, просвітницьких художніх структур. Національно-культурницька ідея передбачала зображення «національного психічного та історичного характеру» (Іван Нечуй-Левицький), а також щодо літератури «точну відповідність її творів духу народному і його серйозному, життєвому, а не якомусь псевдонародному, вибагливому погляду на речі»[57]. Ідеалізм просвітницького типу живився «духом збірної особи простолюдина» й підтримувався моральною просвітницькою ідеєю. Соціологічна аналітика натуралізму, зі свого боку, визначалася інтересом до функціонування суспільних, психологічних структур сучасности.

Свідомість модерну, що накреслюється в межах европейського Просвітництва, в українській культурі виразно проявляє себе в ідеології «Молодої України»[58], а наприкінці XIX століття складається особливий естетико-культурний рух, що його, подібно до того, як це діється в інших національних літературах, співвідносять із модернізмом. В українській літературі перша висока модерністська хвиля триває десь від 90-х років XIX століття аж по кінець 20-х років століття XX, тобто від антипозитивістського перелому і до завершення ві-

---

[56] Іван Франко. «Принципи і безпринципність». *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1981, т. 34, с. 364.

[57] Пантелеймон Куліш. «Характер и задачи украинской критики». Пантелеймон Куліш. *Твори в двох томах.* – Київ: Дніпро, 1989, т. 2, с. 519.

[58] Див.: Тамара Гундорова. «Суспільно-літературний рух "Молодої України" і проблема модерної української нації». *Сучасність*, 1992, № 3, с. 108–113.

домої дискусії 20-х років. Узагалі, з різними перервами модерністські цінності фактично домінують і визначають характер розвитку в українській літературі, починаючи від «Молодої Музи» початку XX століття до Мистецького Українського Руху в середині XX століття.

Кардинальна зміна художнього мислення в рамках модерністського руху, розпочавшись наприкінці XIX століття, відбулася в літературах европейських у проміжку між двома світовими війнами. В українській же літературі модерністський рух мав дещо «затягнений» характер, у якому чергувалися «систематичне відставання» з «похопливим надолужуванням», як зауважував один із найавторитетніших представників українського модернізму Ігор Костецький. Послуговуючись каноном «великого» европейського модернізму XX століття і сам претендуючи бути одним із його співтворців, він, зокрема, вважав, що «найщільніше ж до суті справи можна наблизитись, говоривши не про український модерн, а про нову літературу часів европейського модерну»[59].

Таке розуміння еволюції української літератури сформоване передусім у межах великого европейського модернізму та його інтерпретаційної логіки, яка відхиляє будь-які варіянти «надполовиненого» або «несправдженого» модернізму. Дещо іншу логіку пропонують, з одного боку, постмодерна перспектива, що дає змогу переглядати модерністський канон, співвідносячи його з явищами немодерними і передмодерними, а з другого боку, нова парадигма *інших* модернізмів, що постає після постмодерну і пропонує поглянути на модернізм, беручи під увагу його ставлення до нації, раси і ґендеру.

Однією з перших спроб розширити методологічний простір дослідження українського модернізму і вивести його на рівень постмодерної інтерпретації можна вважати розвідку Григорія Грабовича «У пошуках великої літератури»[60]. Спираючись, подібно до того, як це бачимо в Костецького, на за-

---

[59] Ігор Костецький. «Стефан Ґеорґе, Особистість, доба, спадщина». *Вибраний Стефан Ґеорґе по-українському та іншими, передусім слов'янськими мовами.* – Штутґарт: На горі, 1968–1973, с. 143.

[60] Григорій Грабович. «У пошуках великої літератури». Григорій Грабович. *До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка.* – Київ: Критика, 2003.

вершений досвід «великого» і «високого» модернізму XX століття, Грабович аналізує «невдалий», як на нього, досвід із «великою літературою» в період МУРу – Мистецького Українського Руху (1946–1948 року). Причому критик розглядає цей рух як своєрідну лабораторно сконструйовану, хоча й безуспішну, програму модерністського «виповнення» («перевороту») української літератури в напрямку «Европи», «західного інтелектуального і мистецького аванґарду». Виявлення «різних стратегій», «риторичних і художніх фікцій і (само)обманів» несвідомо «вписує» лозунґи, що їх пропонував МУР, у дискусію початку XX століття довкола модернізму й народництва.

Літературну ситуацію в Україні наприкінці XIX століття визначали декілька характерних ознак, що їх зафіксував Іван Франко. Попри те, що Франка сучасні дослідники часто звинувачують у антимодернізмі, саме він зафіксував суттєві зсуви у способах художнього мислення наприкінці XIX століття. Передусім у культурній свідомості того часу закладалась ідея різнобічности літературного процесу, що не зводиться до певної «школи». Такий висновок 1901 року зробив уже Франко, говорячи про нові явища в літературі останніх десятиліть XIX століття. Огляд найновішої літератури показував також, що постійний рух, еволюція, шукання нових шляхів, творення нових поглядів і образів є ознакою найновішого етапу її розвитку, так само, як і те, що, звичайно, «в літературі живуть поруч себе різні напрями, різні літературні школи»[61].

Важливою ознакою літературно-критичної свідомости початку XX століття, яка справила визначальний вплив на всю подальшу інтерпретацію літературної ситуації цього періоду, було також Франкове визначення відмінностей «нової» і «старої» шкіл (точніше, манер), до яких він зводив усю різнобічність художніх стилів. Не можна не зауважити при цьому значного спрощення, що його критик, прибічник культурно-історичної школи, не міг уникнути: саме поняття «школа» він уживає не в новітньому сенсі певного програм-

[61] Олександр Грушевський. «Сучасне українське письменство в його типових представниках». *Літературно-науковий вісник*, 1907, т. 37, кн. 1, с. 62.

ного, організованого літературного угруповання, а в розумінні культурно-психологічної типології творчости (з елементами протиставлення літературних поколінь).

Недаремно Франко у статті «З остатніх десятиліть XIX віку» (1901), досить точно схарактеризувавши ознаки нової стильової манери, уникає говорити про конкретні параметри нового напряму («Варто б було присвятити детальну студію тому напрямові і тим новим точкам погляду, які він вніс у літературну творчість і спеціяльно в літературну техніку. Та на таку спеціяльну студію тепер не пора...»[62]). Однак повністю уникнути такої розмови неможливо, і він повертається до неї в статті «Старе й нове в сучасній українській літературі», намагаючись схарактеризувати нову стильову манеру з погляду властивих їй способів естетичного моделювання дійсности (зокрема психологічної суґестії). Специфічність і новаторство «нової» школи, за Франком, визначає нове трактування традиційних для української літератури тем, тобто вони полягають в «літературній манері», в «іншій вихідній точці, іншій меті, іншій техніці»[63]. Отож уже від самого початку йшлося про *художню, естетичну* відмінність літератури модерну.

Зрештою, вказавши на виникнення нового літературного напряму, Франко викликав зауваження і доповнення Бориса Грінченка, який у журналі «Киевская старина» підкреслив життєвість і актуальність для літературного процесу початку XX століття народницької белетристики з її гуманістичною тенденційністю, природністю художніх форм, народністю[64]. Отже, уявлення про паралелізм «нової» літератури та літератури народницької є важливим культуротворчим чинником літературної ситуації початку XX століття, який провокуватиме нові й нові спалахи дискусії довкола модернізму.

---

[62] Іван Франко. «З остатніх десятиліть XIX віку». *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1984, т. 41, с. 525.

[63] Іван Франко. «Старе й нове в сучасній українській літературі». *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1985, т. 35, с. 108.

[64] Борис Гринченко. «Несколько дополнений к статье И. Франко об украинской литературе». *Киевская старина*, 1902, т. 76, № 3, с. 171–173.

Постмодерністська інтерпретаційна логіка здійснює деконструкцію низки обмежень і умов, у яких досі зазвичай розглядали культурно-історичну ситуацію початку XX століття. Одним із таких припущень, що сформувалося ще на початку XX століття і вплинуло на характер сприйняття українського модернізму, стало уявлення про принесення цього явища в національну культуру, про «вищість» модерністської культури, недоступної масам і, отже, про загрозу демократичній українській культурі з боку елітарної «високої» культури, зорієнтованої на задоволення потреб вибраної публіки – творців і поціновувачів модернізму. Такі припущення про ворожість модернізму до народного, національного, гуманістичного враховували передусім «українофільську» перспективу сприйняття національної культури.

Постмодерністська свідомість проявляє також обмеженість припущення, сформованого в межах модерністської критики, про «закритість» прочитання текстів «високого» модернізму. Як зауважує Умберто Еко (і це підтверджує логіка культурного сьогодення), «неприйнятність повідомлення» вже більше не є «основним критерієм експериментальної прози (і будь-якого іншого мистецтва), оскільки неприйнятне стало приємним»[65].

Постмодерністська інтерпретаційна логіка дає змогу розглядати виникнення і функціонування літературного модернізму під кутом його диференційованости, а також із урахуванням тих обмежень, які він у собі несе. При цьому особливого значення набуває еклектична (з погляду великого европейського модернізму) модерністська практика початку XX століття, а також таке переважно іґнороване досі явище, як декаданс.

Модернізм як естетичне явище і культурний феномен формується в процесі розгортання його інтерпретацій і реінтерпретацій. Модернізм так само безупинний у пошуках *нового*, модерного – стилю, філософії, міту. Однак усе, що постає в певний момент винятково ориґінальним і новим, обертається з часом, згідно з логікою самого модернізму, тради-

---

[65] Умберто Эко. «Из заметок к роману "Имя розы"». *Называть вещи своими именами..*, с. 226.

ційним і несучасним, щоби знову, вже з певної перспективи, його інтеґрувало нове «модерне». Це гоніння за ілюзією новизни, сучасности, своєрідна «мода» нового й становить внутрішній патос літературного модернізму. Як зауважував Отто Брам, «майбутнє стало голубою квіткою модернізму». Своєрідна «еротика Нового», за Роляном Бартом, що виникла ще у XVIII столітті й особливо розгорнулася в модернізмі, постає як «єдиний спосіб уникнути відчуження, що його породжує сучасне суспільство»[66].

Модернізм можна розглядати як своєрідний культурний інтертекст, що об'єднує автора й читачів у єдиному комунікативному просторі, окреслюваному закодовуванням і розкодовуванням значень, що передають смисл «нового». Цей смисл акумулює модерністський дискурс, тобто спосіб висловлювання, що виникає на взаємодії між окремим словом і цілим текстом, конституюється індивідуальним мовленням і його контекстуальними значеннями, переводить семіотично-наративні структури в дискурсивні. Дискурс поєднує смисл і письмо, знання і його артикуляцію, текст і ритміко-біологічні матриці.

Серед більш-менш однорідних термінів «дискурс», «дискурсивна практика» та «дискурсія» поняття «дискурсія» має виразний філософський смисл, сформульований під впливом Мішеля Фуко. В найзагальнішому розумінні воно означає умови, за наявности яких стають можливими і мова, і пізнання («область умов можливости мови і пізнання»[67]). Коли ж говорити точніше, це поняття, яке пов'язує мову, мислення і буття. Важливо, що, по-перше, дискурсія є сукупністю різних мовних практик, у яких і за допомоги яких розгортається модерністська некласична свідомість.

По-друге, дискурсія виражає форми свідомости не абстрактно й ідеально, але через співвіднесеність їх із самим буттям. Для розуміння модернізму ця обставина особливо важлива, оскільки модернізм – це не просто нова художня

---

[66] Ролан Барт. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* – Москва: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994, с. 495.

[67] Н. С. Автономова. «Мишель Фуко и его книга "Слова и вещи"». Мишель Фуко. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук.* – Санкт-Петербург: A-cad, 1994, с. 26.

техніка висловлювання, але й нова онтологія, що має метафізичний сенс і часто перетворюється на життєтворчу і культуротворчу практику.

По-третє, дискурсія фіксує зростання автономности мови і її матеріялізацію, коли мовлення перетворюється на словесну утопію, з одного боку, й водночас на матеріяльний фетиш, що не дозволяє прорватися поза знакову оболонку слова до символу, з другого боку. В цілому ж ідеться про нове розуміння мови, за Гайдеґером, яка вбирає, проявляє, накреслює буття, отже, про «онтологічно-екзистенціяльну цілісність структури мовлення на основі аналітики тут-буття»[68].

По-четверте, дискурсія не лише фіксує свідомий раціональний процес утворення смислів, але й маркує сліди несвідомого або прихованого значення. Загалом аналіз дискурсії дає змогу характеризувати тектонічні зміни в типах думання і висловлювання, які модернізм приносить в українську культуру і літературу. Такий аналіз не лише уможливлює розгляд уже сформованого дискурсу, але й допомагає відстежувати його становлення, тобто дискурс не лише як формацію, але і як практику. Для модерністського художнього дискурсу це особливо важливо, бо він постає щоразу інакший і по-іншому в інших контекстах.

Наприкінці XIX століття активно складається нова концепція художньої мови, а саме – мови як самодостатнього об'єкта, що не лише виконує функції комунікації, але й має власну матеріяльну форму. Починаючи від кінця XIX століття спостерігаємо «деперсоналізацію» письменника перед словом, як зазначає Жан-Поль Сартр, або, як зауважує Юлія Кристева, стаємо свідками відкинення метапозиції суб'єкта, який раціонально, семантично організовує висловлювання. Серія масок, або семантичних рівнів, які допомагають ідентифікувати суб'єкта, вже не визначають смисл повідомлення. Натомість зростає роль самої мови, яка згущується, переривається, заново твориться, замовчується і в такий спосіб стає автономною.

Слово як елемент літературної системи сприймається, з одного боку, як знак, що позначає реальність, а з другого –

---

[68] Мартин Хайдеггер. «Бытие и время». Мартин Хайдеггер. *Работы и размышления разных лет.* – Москва: Гнозис, 1993, с. 26.

як символ, що суґестіює символічний, непізнаваний, містичний зміст. Відкриття у слові перспективи «творчих синтез», іншими словами, символічного простору означування, наповнює творчість модерного митця отрутою «витонченої ясновидности, тремтячих передчувань, містичних поривань і захоплень, страшної містики звичайного і буденного»[69]. Слово в ранньомодерністському дискурсі, перейнятому символізмом, тяжіє до метафізики й езотеричности. Водночас воно залишається лексично повнозвучним і не втрачає комунікативного й референційного значення, згідно з яким воно має бути семантично прозорим і зрозумілим, а також мусить відсилати до реальности. Значною мірою неорганічність багатьох символістських «новотворів» в українській літературі пояснює недостатня виробленість модусів (онтологічно-екзистенціяльних форм) модерного мовлення. Досить часто відсутність таких модусів призводить до того, що, замість символістських образів в українській літературі на початку XX століття, маємо, як говорив Гнат Хоткевич, «символічну печеню на реальному маслі»[70].

Перелом, яким позначене формування модерністської образности, значною мірою зумовлений недовірою до семантичної однозначности слова, що мало прояснювати й пояснювати «розумну правду». Нова семіотична практика, яка формує ранньомодерністський дискурс, позначає «виокремлений», естетизований тип свідомости, котрий охоплює літературний побут і стиль життя, протилежні «буденності» й «масі». Такий тип свідомости, характерний для «денді», «богеми», «аванґарду», конституюється як окремий різновид чуттєвости й специфічний спосіб комунікації в межах певної общини, містерії, ритуалу.

Оскільки мова замикається на самій собі, видозмінюється класична дискурсія, побудована на співвіднесенні уявлення та імені. Модерна дискурсія відображає «аналітику обмеженого людського буття», атрибутами якого є «просторовість

---

[69] Борис Якубський. «Яцків і його критик». *Книгар*, 1919, ч. 28, с. 1903.
[70] Гнат Хоткевич. «Літературні враження». *Літературно-науковий вісник*, 1909, т. 45, кн. 1, с. 134.

тіла, відкритість бажання, час мови»[71]. Відповідно, вона переноситься з площини уявлення в проблематику буття самої мови і вписаних у неї тілесности, сексуальности, екзистенції. Іншими словами, модерна дискурсія проявляє мислення модерного суб'єкта, межі його екзистенції та його мовлення, а також владу несвідомого, в яке він занурений, і спосіб, у який він артикулює значення.

Починаючи від XIX століття класична дискурсія, згідно з якою думка безпосередньо проявлялася у мові, в самому імені, значно видозмінюється. Сама мова, як стверджує Фуко, стає об'єктом із власним буттям, і виявляється, що «ми, не розкривши ще рота, підвладні мові, пронизані нею»[72]. Особливо напруженими є співвідношення мови і мовлення, мови і мислення, мови і буття, інтенціональність мислення, фетишизація мови, виявлення несвідомого в мові та через мову, пошуки ідеальної мови – все це визначає явище модернізму з його власною модерністською дискурсією. Вона ж постає як словесна онтологія, семантика й утопія. Виявлення такої модерністської дискурсії і є основною метою цієї книжки.

---

[71] Мишель Фуко. *Слова и вещи*, с. 336.
[72] *Там само*, с. 322.

Культурологічний дискурс

Українська модерність як відкритий проєкт

Розмова про український модернізм не може обійти глобальну дискусію довкола модерну і постмодерну, *Modernity* і *Postmodernity*, яка розгорнулася в европейській культурі наприкінці XX століття. Термін постмодернізм з'явився в ужитку десь у 1950–1960-х роках, зокрема в дискусіях, що їх розгорнули такі критики, як Ірвін Гоу, Леслі Фідлер, Сюзен Зонтаґ, Ігаб Гасан, Вільям Спейнос, але сама концепція постмодернізму сформувалася десь у середині 1970-х років, коли, як зауважує Стивен Конор, «уявлення про існування різнорідних соціяльних і культурних феноменів почали закріплюватися в різних культурних сферах і академічних дисциплінах, у філософії, архітектурі, кінознавчих і літературних студіях»[1].

Оскільки більшість філософів згоджуються в тому, що епоха постмодернізму вже закінчилася, варто бодай побіжно нагадати деякі основні її постулати. Коли говорити про найзагальніші засновки постмодернізму, один із них полягає в тому, що постмодерну ситуацію характеризують розгалуження центрів влади та відхилення різного роду узагальнювальних наративів, які претендували би на домінування в різних сферах знання, соціяльної діяльности, а також у формах репрезентації. Другий засновок, що його тією чи іншою мірою приймають теоретики постмодернізму, полягає у визнанні деконструктив-

[1] Steven Connor. *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary.* – Oxford and Cambridge: Blackwell, 1995, с. 6.

ної природи постмодернізму, і зокрема його властивости риторично й перформативно підривати такі сталі концепти, як присутність, ідентичність, значення, проґрес, епістемологічна впевненість тощо. Третій засновок полягає в тому, що сам постмодернізм не є однією цілою парадигмою й «існує більше, ніж один постмодернізм»[2]. Четвертий засновок можна означити як визнання іронічної і ненаївної природи постмодернізму, оскільки він із допомогою гри, пастишу, пародії переписує культурний досвід минулого. П'ятий засновок полягає в тому, що постмодернізм виражає безпосередність й іманентність досвіду, переводячи його у план сучасности й симультанности, що породжує форми нової чуттєвости. Сюзен Зонтаґ назвала таку чуттєвість «об'єднувальною» («unitary sensibility»), а Ігаб Гасан наголосив на її «іманентності». Наступний засновок можна співвіднести з поняттям «heterotopia», що його запровадив Мішель Фуко, наголошуючи на тому, що в постмодернізмі зникає остаточний авторитет, а гра відмінностей стає неуникненною та обов'язковою умовою розгортання культурної ситуації постмодерну. Це виявляється в мовній гетероглосії, визначає топографічну мапу, фіксує перехід від метафізичного мислення до «номадичного». І деконструкція фалогоцентризму (Жак Дерида), і недовіра до «великих наративів» (Жан-Франсуа Ліотар), і всеприсутність «симулякрів» та «гіперреальности» (Жан Бодріяр) так само характеризують постмодерністський тип мислення.

У постмодерністській дискусії питання про модернізм, чи естетичний модерн, стає одним із основних. Хоч як парадоксально, але постмодернізм створив ситуацію, в якій модернізм почали сприймати як певну єдність. Себто для того, щоби щось деконструювати, це щось треба передусім створити[3]. Можна виділити кілька позицій, що їх сформулювали теоретики по-

---

[2] Hans Bertens. «The Postmodern Weltanschauung and its Relation to Modernism: An Inroductory Survey». *A Postmodern Reader*. Ed. by Joseph Natoli and Linda Hutcheon. – State University of New York Press, 1993, с. 26.

[3] Helmut Lethen. «Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-Garde and the Debate on Postmodernism». *Approaching Postmodernism*. Ed. by Hans Bertens and Douwe Fokkema. – Philadelphia and Amsterdam: John Benjamins, 1986, с. 233.

стмодернізму, щодо стосунку постмодернізму до модернізму. Для одних теоретиків постмодернізм деконструює модернізм і розриває з ним, але з модернізмом не самим по собі, а з тією асимільованою та інституціоналізованою формою культури, на яку він перетворився[4]. Для інших постмодернізм є радше видозміною певних тенденцій усередині самого модернізму, оскільки постмодерний дух, як діонісійський вірус, «лежить усередині великого модерністського тіла»[5].

Ті, хто проводить демаркаційну лінію між модернізмом і постмодернізмом, наголошують основну відмінність між ними, що стосується мови і мислення. Якщо модернізм намагається відновити первісну єдність мови бодай естетично чи метафізично, пропонуючи мовчання або руйнування мови, постмодерністи приймають різні форми фраґментації мови, замовчування, варіятивности й уважають їх за основу ідентичности.

Іще одна позиція щодо модернізму полягає в тому, щоб розглядати постмодернізм як явище, котре зовсім не настає після модернізму і зовсім не має опонувати йому, а народжується ще перед модерном, у вигляді передмодерних форм культурної свідомости, таких як бароко чи маньєризм. Модернізм і постмодернізм можуть також впритул іти один за одним або чергуватися, як стверджував Умберто Еко; він же пропонував розглядати постмодернізм як метаісторичну категорію. «У кожної епохи є свій постмодернізм, так самісінько, як у кожної епохи повинен бути свій маньєризм», – говорив він[6].

Загалом дискусії щодо літературного постмодернізму є складником загальної дискусії довкола модерности-постмодерности. У найзагальнішому плані йшлося про те, що нова епоха – постмодерн заступає епоху модерну з властивим для неї типом свідомости, культури, етики й політики. Естетичний модерн, або, іншими словами, модернізм у цьому

---

[4] Див.: *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation.* – Evanston: Northwestern University Press, 1985, с. 27–35.

[5] Ihab Hassan. *The Dismemberement of Orpheus: Towards a Postmodern Literature.* – Madison: University of Wisconsin, 1982, с. 139.

[6] Умберто Эко. «Из заметок к роману "Имя розы"». *Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века.* – Москва: Прогресс, 1986, с. 227.

4 - 9-779

зв'язку мислиться як один із найвиразніших і найрадикальніших модернізаційних процесів, що проявляє суперечності самого цього процесу, пов'язані з раціоналізмом, надмірною суб'єктивністю, ідеалізмом, культом «нового». Відтак аналіз літературного модернізму стає актуальним, і постмодернізм відштовхується від модерністських естетичних принципів сублімації та філософських засад, закроєних передусім на ідеях самопокладання і самосвідомости. Ситуація змінюється на початку XXI століття, коли все впливовішим стає переконання, що постмодернізм розвивається в межах модерністського проєкту, але є іншим, порівняно з модернізмом, його варіянтом.

Не вдаючись до аналізу різних культурологічних і філософських арґументів основної дискусії, зауважимо лише, що проблематика *Modernity – Postmodernity* накреслює особливі рамки, в яких розгортається сучасне культурне мислення. В цих рамках свідомість і контекст історичної епохи, яку названо епохою модерну, співвідносяться з ідеєю проґресу та суспільною практикою, на основі якої складається уявлення про сучасність як інший, відмінний щодо минулого простір буття. Натомість епоха технологічно-інформаційного суспільства кінця XX століття, повернена не до сутностей, а до симулякрів (тіней, видимостей, знаків речей і процесів), сприймається як своєрідна ситуація «пост-сучасности».

Здебільшого розмова про український модернізм ведеться відмежовано від загального естетико-філософського контексту сучасної гуманітарної науки, в якій, особливо починаючи від 1970-х років, відбувається переосмислення, уточнення, поглиблення не лише самого феномена літературного модернізму (приміром, у стосунку до «низької», «масової» культури, до аванґарду, передмодерністських і ранньомодерністських форм і періодів, до просвітницьких традицій тощо), але й значно глобальнішого поняття, з яким він тісно пов'язаний, – епохи модерну.

Сучасний аналіз літературного модернізму вже давно включено в контекст ширших філософських дискусій про смисл і форми «західного», европейського типу свідомости і про роль ідеалів Просвітництва у його розгортанні. Долучаючись до дискусії довкола модерну і постмодерну та вико-

ристовуючи інтерпретаційну стратегію, котру вона окреслює, можемо осмислювати діялектику української модерности – складника европейської культурної ситуації. Щоправда, дехто, як, наприклад, Боріс Ґройс, висловлює припущення, що потреба в спеціяльному теоретичному трактуванні постмодернізму відпадає, оскільки постмодернізм, на його думку, спочатку був своєрідною парасолькою, або «загальним ідеологічним накриттям», для різного роду ідеологічних і культурних практик. Із часом роль такого «накриття» відпала, і тепер кожен займається своєю приватною справою: фемінізмом, етнічними або сексуальними меншинами тощо. Можна, однак, заперечити, що постмодернізм виявився не ідеологічним накриттям, а філософською парадигмою кінця XX – початку XXI століття, не враховувати яку в процесі аналізу навіть локальних тем просто неможливо.

Такий підхід включає українську культурну практику в контекст сучасних розмов про долю европейського модерного досвіду і просвітницьких ідеалів. Зокрема, такі ознаки, як кордоцентризм, єдність морального й естетичного в словесному вираженні, національний ідеалізм, культурний пасеїзм, вказують на особливу роль просвітницької ідеології в українській культурі, а також своєрідне забарвлення такого просвітництва неоромантичною свідомістю, яка тяжіє до гармонізації духовного й фізичного, естетичного та морального. Такий тип мислення відрізняється від іронічно-раціонального типу мислення, котрий виробився в інших европейських культурах, зокрема французькій, під впливом ідей Просвітництва. Відтак врахування національної культурної моделі варіює логоцентристську модель свідомости й сам тип европейського історизму. Подібний гуманітарний контекст вводить новий для пострадянської науки теоретичний інструментарій, пропонує досі не апробований (або мало апробований) науковий дискурс, розроблюваний у рамках постструктуралізму і постмодернізму.

У категоріях західного мислення поняття *Modernity* характеризує епоху модерн із погляду розгортання її самосвідомости в «перспективі розуму». Ця властивість отримала назву логоцентризму, а сама епоха модерн була ототожнена з ідеологією Просвітництва, вплив якого, попри кризові

ситуації й періоди, відчутний, починаючи від XVIII століття мало не до середини XX століття. Саме поняття «модерн» має досить давнє походження. «Модерність», «належність до сучасности» (*Modernität*), нехай зміст цього поняття і змінювався, докорінним чином виражало свідомість епохи, яка співвідносила себе з античним минулим під час осмислення себе самої – як результат переходу від старого до нового»[7], – зауважує Юрґен Габермас. Первісно через «модерність» (новочасність) новонароджуване християнство відмежовувалося від античного, язичницького минулого. Пізніше загалом кожна нова епоха в европейській історії відрізняла себе від старої та проголошувала «новою». Із часом поняття «модерн» набуває самодостатнього значення (поза опозицією «*antiqui – moderni*») і позначає те, що сприяє вираженню актуального, постійно відновлюваного духу сучасности, тобто *теперішности*.

Цю свідомість нового виражає й абсолютизує естетичний модерн кінця XIX – XX століття і мистецтво, яке розгортається за допомогою художньої антиципації нового, – модернізм. Аванґардизм у цьому аспекті актуалізує ідею абсолютної новизни, властиву модернізмові, а нова мітотворчість дає змогу оформити сучасність як форму постійної присутности.

Згідно з діялектикою модерну, що її запропонував Габермас[8], естетичний модерн, тобто модерністський рух кінця XIX – XX століття, підриває ідею самого модерну, оскільки «модернізм – великий спокусник, він несе з собою панування принципу безмежного самоствердження, вимогу автентичного експериментального самопізнання (*Selbsterfahrung*), суб'єктивізм перезбудженої чуттєвости і тим самим вивільняє гедоністичні мотиви, несумісні з фаховою дисципліною і загалом із моральними основами цілепокладаючого способу життя»[9]. Отже, модернізм руйнує той проєкт «просвіченої гуманности», який, за Габермасом, і становить суть самого про-

---

[7] Юрген Хабермас. «Модерн – незавершенный проект». *Вопросы философии*, 1992, № 4, с. 41.

[8] Jurgen Habermas. «Modernity versus Postmodernity». *New German Critique*, 1981, № 22, с. 8–9.

[9] Юрген Хабермас. «Модерн – незавершенный проект», с. 43.

цесу модернізації. Сам же процес модернізації є для Габермаса «відкритим проєктом».

Модерний гуманістичний проєкт передбачає використання різних сфер людської культури (науки, мистецтва й етики) для раціонального влаштування щоденного людського життя. За Габермасом, умовою реалізації такого проєкту може бути переборення замкнутости кожної з автономних сфер (науки, мистецтва, етики) і вихід поза фахові інтереси груп експертів – своєрідної еліти. Зрозуміло, що, на думку німецького філософа, поява і розвиток мистецького авангарду підриває саму можливість здійснити розумну й тотальну гуманізацію світу, оскільки, як уважає Габермас, авангард «інфікований» вірусом радикального самоствердження мистецтва на противагу науці й етиці, заражений анархізмом та індивідуалізмом.

Однак проєкт модерну, за словами Габермаса, що його сформулювали у XVIII столітті філософи Просвітництва, є передусім гуманістичним і «полягає в тому, щоб неухильно розвивати об'єктивуючі науки, універсалістські основи моралі й права, а також автономне мистецтво зі збереженням їхньої свавільної природи, але водночас і в тому, щоб визволяти нагромаджені в такий спосіб когнітивні потенціяли із їхніх вищих езотеричних форм і використовувати їх для практики, тобто для розумного впорядкування життєвих умов»[10].

Юрґен Габермас найвиразніше представляє один із авторитетних сьогодні в західній філософії поглядів на модерність, яка закорінена в гуманістичних ідеалах Просвітництва, і, відповідно до традицій німецької культури, прагне їх зберегти, вписавши в сучасний філософський дискурс у новому вигляді (інтеґрувавши їх у теорію «комунікативної раціональности»)[11]. За Габермасом, культура саме завдяки своїй раціональній сутності править за певну інституціялізовану форму комунікативної практики. Раціональна комунікативність спирається також на приватну сферу людського

---

[10] *Там само*, с. 45.

[11] Mark Poster. «Postmodernity and the Politics of Multiculturalism: the Lyotard-Habermas Debate over Social Theory». *Modern Fiction Studies*, 1992, v. 38, № 3, с. 567–580.

життя і виявляється в постійному оновленні форм «суспільности». Саме в такий спосіб підтримується універсальність свободи всіх співгромадян[12].

Іншу концепцію модерну розгортають французькі філософи-постструктуралісти Жан-Франсуа Ліотар, Мішель Фуко, Жак Дерида, Жиль Дельоз, Жан Бодріяр, які пов'язують модерність не з раціоналізмом Просвітництва, але з виявленням і зняттям репресій щодо індивідуальної свідомости, мови, мислення. На їхнє переконання, такі репресії закорінені у раціоналістичній просвітницькій методології, яка апелює до універсальних ідей єдиної «правди» та вічної «новизни». Руйнування просвітницького раціоналізму постструктуралісти пов'язують передусім із мовною революцією, оскільки саме в мові закріплюється та виявляється універсальність і тотальність значень, за допомогою яких модерний суб'єкт стверджує себе.

Раціональна модель дискурсу відхиляє культурні, ідеологічні, національні, родові відмінності реальних суб'єктів свідомости. Вона до того ж прямує до маніпулювання чужою свідомістю, відбиває складання «одномірної» (Герберт Маркузе) людини, заперечує багатозначність смислових структур тощо. Французькі постструктуралісти стверджують, що постмодернізм, підриваючи такі структури, виявляє антираціоналістську природу людського мислення. Вони загалом розглядають модерн передусім як естетичне і мовне питання. За словами одного із сучасних дослідників, модерність у такому розумінні є формою свідомости, яка використовує енергію, вивільнену деструкцією мови та інших форм репрезентації в мистецтві[13].

Обидві теорії, які найвиразніше характеризують сучасну дискусію навколо модерну і постмодерну, допомагають прояснити характер модерністського перелому в українській літературі початку XX століття, а також ті моделі культурного розвитку, які в ньому визначилися. Замикаючи історич-

---

[12] Юрген Хабермас. *Демократия, разум, нравственность: московские лекции и интервью.* – Москва: Издательский центр «Akademia», 1995, с. 94.

[13] Andreas Huyssen. «Mapping the Postmodern». *New German Critique*, 1984, № 33, с. 33.

не коло з кінця XIX століття і майже до кінця XX століття як період модерности, постмодерністське мислення допомагає окреслити діялектику модернізаційного процесу в українській культурі, зокрема місце в ньому традицій европейського Просвітництва, з одного боку, й естетизму – з другого боку.

Якою є природа української модерности? Особливістю української новочасної свідомости можна загалом уважати її зорієнтованість на культурну автономність національного. У різний спосіб трактована моральна і божественна справедливість, розумність і гуманність національно-визвольного проєкту, тією чи іншою мірою леґалізована самостійницька ідея і бажання її реалізації (на рівні культури, народности, держави) набували особливого змісту при переході до нового історичного періоду вже наприкінці XVIII століття. Концепція автономности ставала однією з визначальних для новочасного емансипаційного процесу в Україні й загалом для української ідеї.

Формула національно-культурної автономности леґалізувалася в українській модерній самосвідомості передусім в ідеї *народности* національної культури. Така ідея формувала тип літератури, етики, естетики. Зі свого боку, літературний модернізм оновив і підсилив за допомогою естетизації основну ідею українського автономізму й окреслив її як ідею культуротворчу: український народ – це нова культура, а українська національність – нова естетика.

Із погляду постмодерного мислення, низка значень і термінів, охоплених широким семантичним полем поняття «модерного» («модернізація», «модерн», «модерність», «модернізм»), не тотожні, хоча й близькі за значенням. Смисл у них різний, він то стосується історичного контексту (наприклад, розрізнення епохи модерну і літературного модернізму), то апелює до «закритого» прочитання, приміром, явища «високого» модернізму XX століття, то характеризує глобальні питання філософсько-культурного плану, такі як різниця *Modernity* і *Postmodernity*. В цьому переліку особливого значення набуває поняття «модерність». Його можна розглядати як сукупність концептів (понять) і значень, які закріплюють історичний характер модернізаційного процесу, а також

пов'язують модернізацію з ідеологією та культурою. Модерність проявляється через особливий тип дискурсії, структурується символічно, мітологічно, ідеологічно. При цьому концепт «становить щось на зразок туманности, більш або менш розпливчастого згустка уявлень»[14]. В українській історії модерність співвідноситься з такими концептами, як «модернізм», «народництво», «націоналізм», «европеїзм», «просвітянство», «висока культура», «загальнонародна культура», «індивідуалізм», «соціялізм», «фемінізм» тощо.

Особливо важливим у цьому ряду для визначення змісту модернізації в Україні є концепт «національного». Елементи національної ідеології відбила на стадії їх формування ще «Історія Русів». При цьому фактично відбувалося кореґування староукраїнського проєкту України «милістю Божою» в бік цілеспрямованости історичного процесу й самоцінности національно-визвольного ідеалу. Якщо розглядати модерність як систему значень, то «Історію Русів» можна вважати одним із її кодів, а саме – кодом українського автономізму.

Новочасна ідеологія закріплена і в «Енеїді» Івана Котляревського, яку можна потрактовувати як праформу національного міту модерної України. Новий зміст поеми зумовлений протиставленням «нової» історії «старим» часам, і в цьому аспекті – співвіднесенням новоутворюваного «закону» національного автономізму (що стверджується як самоцінне буття енейців – зі своїм «іменням» і «видом») із римським державницьким мітом Верґілієвої «Енеїди». Адже поема зорієнтована на сучасність, на «закон» національного творення і спосіб морально-громадського впорядкування, а не на римський (імперський) провіденціялізм.

«Енеїда» має також важливу функцію культурно-національного просторування – освоєння нових земель. Аґентами нового національного міту є культурний герой – Еней, з одного боку, і матеріяльність, тілесність автономного українського побуту, всього етносу, закріпленого ідеологічно та лінґвістично, – із другого. Отже, формами ствердження автономістського ідеалу стають в «Енеїді» народна культура і мова, що символізують і навіть мітологізують реальні факти, побутові

[14] Jurgen Habermas. «Modernity versus Postmodernity», с. 8–9.

характеристики, політичні явища. Мова (зокрема в своїй номінативній, іменній функції) виростає з історико-побутового ґрунту і є об'єктом нової смислової реальности – етнонаціональної.

Іще одним конструктивним елементом модерности, поруч з ідеальним культурним просторуванням і ствердженням буття як імення, є формування раціонального суб'єкта національної свідомости. Видається, що таку раціоналізацію національного ідеалу заклав іще український романтизм. Отож пояснення українських братчиків-інтелектуалів до статуту Кирило-Методіївського братства фіксують арґументи, зумовлені посиланням не лише на силу Провидіння та на силу права, але й на індивідуальну моральну практику і політичну доцільність. Так сакралізований романтичний ідеал народности співвідноситься із раціональними і суб'єктивними міркуваннями реальних суб'єктів, які програмують ідеологію модерного національно-культурного будівництва.

Модернізм та европеїзм

Важливим чинником модернізаційного процесу в Україні, окрім національного, є окцидентальна ідея. Модернізація української літератури та культури сприяє переструктуризації (перетворенню) української національно-культурної самосвідомости через наближення її до витвореного в лоні західної культури ідеалу «розвиненої», «вповні зреалізованої» модерности.

Хоча, як зауважив Дмитро Чижевський, «приєднання України до традиції европейського культурного світу», що розпочалося ще в старокиївську князівську добу християнізацією країни, означало «безпосередній за цим розвиток широкої обсягом та глибокої змістом і красної формою літератури», отже, засвоєння «цінности чужої та вищої культури»[15], впродовж XIX століття українська культура вповні не засвоїла, а навіть втратила европейські традиції. Тому модерністська культурна самосвідомість в Україні була значною мірою спрямована на засвоєння «Іншого», і втіленням цього «Іншого» ставала західноевропейська література. Відбувається цікавий процес: усвідомлюючи себе, наприклад, у добу барока частиною загальноевропейської культурної традиції, українська література кінця XIX століття виглядає вже іншою, чужою щодо цієї традиції і активно змінюється, наслідуючи західні зразки. Відбувається вивищення ідеалу модерної Евро-

---

[15] Дмитро Чижевський. *Історія української літератури. Від початків до доби реалізму.* – Тернопіль: Феміна, 1994, с. 203.

ни, і саме з европеїзмом ототожнюється поняття модерности як такої.

Ототожнення модернізму й европеїзму задає парадигму культурного самоусвідомлення, коли українська література сприймається не як самодостатнє явище, а лише як дзеркальне відображення західного модернізму. Ігор Костецький говорить при цьому не про український модерн, а про «українську літературу часів европейського модерну»[16]. Щоправда, інші прихильники західництва, зокрема в його неокласичному варіянті, як, наприклад, Володимир Державин, пов'язують модернізм із вирівнюванням літературних смаків і літературних процесів і говорять про «незакінченість» процесу европеїзації української літератури. Зокрема, критик закликав уважати українську літературу «нормальною европейською літературою», що розвивається, як будь-яка інша европейська література, засвоюючи «досконалі взірці відповідного всеевропейського літературного стилю – наколи такі взірці вже існують поза українським письменством»[17].

У теоретико-естетичній думці модернізацію та европеїзацію зазвичай ототожнюють унаслідок близькости обох культурних ідеологій. Модернізацію розглядають як уподібнення до однорідної загальноевропейської літератури з взоруванням на розвинену, західну модель. Загалом, з огляду на збіг модерністських ідеалів із ідеалами европеїзації, багато хто з українських митців і критиків розглядає їх як єдиний естетичний і культурний процес. Як зауважила Соломія Павличко, загальний дискурс модернізму обіймає дискурс европеїзму, або західництва, «адже модернізм як інтелектуальна система завжди зорієнтований на Захід»[18]. При цьому іманентно властива модернізації «европеїзація» часто продукувала підозри щодо «наздоганяння» або/та «вторинности» само-

---

[16] Ігор Костецький. «Стефан Ґеорґе. Особистість, доба, спадщина». Ігор Костецький. *Тобі належить цілий світ.* – Київ: Критика, 2005, с. 476.

[17] Володимир Державин. «Поезія Миколи Зерова й український класицизм». Володимир Державин. *Література і літературознавство: вибрані теоретичні та літературно-критичні праці.* – Івано-Франківськ: Плай, 2005, с. 166.

[18] Соломія Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі.* 2-е видання, перероблене і доповнене. – Київ: Либідь, 1999, с. 22.

то явища естетичного модерну початку XX століття в українській літературі, порівняно із загальноевропейським модерністським каноном.

Загалом в українській культурі «екскурсії в "Европу" були нещасливі та схиблені, – як зізнавався Микола Євшан. – Ми або губилися там цілком, або, коли вертали назад, то не з чимсь дійсно цінним, а більше з відпадками старого стола і старалися в себе вмовити, що се дійсна "Европа", дійсна культура, куди багатша від нашої "питомої"»[19].

Не лише европейська еліта нав'язує західний ідеал і процеси модернізації як досконалу модель; його конструює насамперед українська еліта, яка розробляє ідеї окциденталізму. Такий окциденталізм виконує компенсаторні функції та орієнтується на повернення «західної», «европейської» ідентичности, втраченої внаслідок тривалого перебування в просторі загальноросійської культурної свідомости, коли, як писав Кониський, доводилося навіть розв'язувати питання, «чи можна без "отступлений от общепринятого руського правописания" писати по-українськи, по-польськи, по-німецьки»[20].

Взагалі український окциденталізм, в основі якого лежить ототожнення з образом іншої, західної культури, активно конструюється починаючи від другої половини XIX століття, і він стає невилучним складником розгортання модерної національної самосвідомости в Україні. Прикметно, що період романтизму закорінює европеїзм, послуговуючись гердерівським зіставленням слов'янського, й зокрема українського, світу з прадавнім елінським первнем, а період модернізму переінакшує цю ідентичність і періодично зіставляє її то з середньовічно-ґотичною Европою – «психологічною Европою» (Микола Хвильовий), то з високим класицизмом (Микола Зеров), то з футуристичною Европою (Михайль Семенко). Цей ідеал порівнюють то з високим класицистичним ідеалом античности – праджерелом европейської культури, то з

[19] Микола Євшан. «Сучасна польська література і її вплив на нашу». Микола Євшан. *Критика. Літературознавство. Естетика.* – Київ: Основи, 1998, с. 311.

[20] Олександр Кониський. «Тривоги автора і видавника (З натури)». Олександр Кониський. *Оповідання. Повість. Поетичні твори.* – Київ: Наукова думка, 1990, с. 362.

римською державницькою ідеологією. Те, що об'єднує всі ці процеси, – це конструювання українського окцидентального міту, що розбудовується навколо «втраченої» та «здобутої» европейськости української культури.

Отож у період модернізму орієнтацію на «европейську науку», «европейську літературу», «европейські ідеї» проголошено умовою творення модерної нації, а саму Европу сприймають «певним типом культурного фактора в історичному процесі» (Микола Хвильовий). Для новітньої української культурної самосвідомости Европа стає об'єктом бажання і втіленням ідеалу модерности. Український модернізм взагалі розбудовується довкола европейської ідеї, а Европа постає при цьому і психологічною категорією, і цінністю, і уособленням високої культури. Вона також є особливою часово-просторовою фігурою в розумінні вертикального виміру історичних і культурних епох, з одного боку, та горизонтального перекрою кордонів Заходу, Центральної Европи та Сходу – з другого. Як зауважує Микола Рябчук, «Україна мовби відчайдушно намагається переконати себе й цілий світ, що вона є "Европою", а не "Росією", не "Азією"»[21]. Саме з цим уявним і бажаним образом Европи співвідноситься і в цьому співвіднесенні формується модерна українська національна ідентичність.

Пошуки втраченої Европи розхитують маятник колоніяльної-антиколоніяльної свідомости в Україні. Европейський дискурс стимулював антиколоніяльні настрої, що поєднувалися з новими европейськими ідеями демократизму і лібералізму. Причому европейські ліберальні ідеї приходили різними шляхами: і безпосередньо через Европу, і за посередництвом метрополії. Михайло Драгоманов слушно зауважив свого часу, що на початку XIX століття «нові европейські ідеї демократизму і лібералізму, котрі згодом мусили довести освічену громаду українську й до національного автономізму, появились на Україні в перший раз не в українській одежі, не на українській мові, а на російській. Сталось се, мабуть, через те, що европейство приходило в Україну через столиці, Пе-

[21] Микола Рябчук. *Дилеми українського Фавста: громадянське суспільство і «розбудова держави»*. – Київ: Критика, 2000, с. 108.

тербург та Москву, та через всеросійську армію, котра, воюючи з Наполеоном, ходила по Европі»[22].

Хоча, як зауважив Дмитро Чижевський, київська доба і прийняття християнства поклали початок «приєднанню України до традиції европейського культурного світу»[23], входження України в імперський російський простір протиставило її Европі. Відтак невипадково творення повноцінної української культури, яке особливо активізувалося в добу модернізму, відбувається під лозунґами здобування втраченої «европейськости».

У період модернізму европеїзація стає в Україні бажаним ідеалом, але водночас і джерелом фрустрації. Літературний модернізм оголошує погоню за Европою. «Ми, "молодомузівці", – говорив Петро Карманський на початку XX століття, – може, навіть тільки інстинктом – відчували, що Европа женеться вперед, тоді як ми, галичани, сидимо скам'янілі на ґранітних основах традиційної побутовщини, "неньковатости", примітивізму й сентименталізму»[24]. «Бо що таке "хатянство"? – відгукувався про модерністське видання «Українська хата» (1909–1914) Микола Хвильовий. – Чи не було воно потенціяльним західництвом? Отже, в цьому сенсі ми дійсно вбачаємо в ньому свого предка»[25]. Із взорування на европейські літератури народжувалося бажання витворити нову українську «артистичну культуру».

Фавстівський динамічний тип громадської людини лягає в основу модерного українського окциденталізму в найпромовистішому його психосоціокультурному варіянті, що його репрезентував Микола Хвильовий. Прикметно, що Европа при цьому постає для нього абстрактною культурною метафорою – «психологічною Европою». Ви питаєте, яка Европа? Беріть яку хочете: «минулу-сучасну, буржуазну-пролетарську, вічну-мінливу», – говорить Хвильовий. Фавстівська людина постає при цьому ідеальним типом европейської громад-

---

[22] *Б. Грінченко – М. Драгоманов: діялоги про українську національну справу.* – Київ: [б. в.], 1994, с. 162.

[23] Дмитро Чижевський. *Історія української літератури..*, с. 203.

[24] Петро Карманський. *Українська богема.* – Львів: Олір, 1996, с. 126.

[25] Микола Хвильовий. «Україна чи Малоросія?». Микола Хвильовий. *Твори у двох томах.* – Київ: Дніпро, 1991, т. 2, с. 619.

ської людини. «І імператор Римської імперії Авґуст, і мислитель буржуазії Вольтер, і пролетарський теоретик Маркс – всі вони в цьому сенсі подібні один до одного»[26], – стверджує він далі. Всі вони належать до «одного типу громадської людини й саме ідеального, що його нам дала Европа»[27].

Зазначимо декілька суттєвих моментів для дискурсу окциденталізму в Хвильового. Свого часу европейську психозу намагалися прищепити українській культурі «молодомузівці»[28], тепер Хвильовий привласнює европейський культурний дух, що його він інкорпорує в українську пролетарську культуру. При цьому він не є особливо оригінальним, і його дискурс спирається передусім на ідеї, вироблені в західній філософській думці. На перший погляд здається, що поняття «азіятського ренесансу», до якого Хвильовий апелює, є оригінальною концепцією і означає вихід поза межі европоцентизму. Однак сам Хвильовий зрештою зізнається: «Отже, ми, азіятські конкістадори, є, хоч як це й дивно, перш за все "західники". <...> Тільки установка на "західництво" передає нам командні висоти»[29].

Фактично маємо перенесення західного самоусвідомлення з вкоріненим у ньому волюнтаризмом і бажанням влади на Схід. Сприйняття Азії в категоріях «східних конкістадорів», які йдуть завойовувати Европу, як колись іспанські конкістадори завойовували нововідкриту Америку, тобто типовий колоніяльний дискурс орієнталізму, визначає смисл «азіятського ренесансу» Хвильового. Український автор стверджує, що европейські народи неспроможні зреалізувати новий пролетарський культурно-історичний етап в історії людства. Цей етап, на його думку, в Европу принесе Азія. Так виникає метафора «нової европеїзації».

Механізм, який, на думку Хвильового, здатний здійснити історичний переворот, є знову ж таки винаходом західним.

---

[26] Микола Хвильовий. «Думки проти течії». Микола Хвильовий. *Твори у двох томах*, т. 2, с. 467.

[27] *Там само*.

[28] «Крізь нього добиралася до нашої первісної душі західноевропейська психоза», – відгукувався про Михайла Яцкова Петро Карманський (Петро Карманський. *Українська богема*, с. 64).

[29] Микола Хвильовий. «Україна чи Малоросія?», с. 619.

Це відоме ще від часів римської імперії протиставлення метрополії та провінції. «Отже, гряде могутній азіятський ренесанс в мистецтві, і його предтечами є ми, "олімпійці", – проповідує Хвильовий. – Як в свій час Петрарка, Мікеланджело, Рафаель і т. д. з італійського закутка запалили Европу вогнем відродження, так нові митці, з колись пригноблених азіятських країн, нові митці-комунари, що йдуть за нами, зійдуть на гору Гелікон, поставлять там світильник Ренесансу, і він, під дальній гул барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною европейською ніччю»[30]. Говорячи про Азію, Хвильовий фактично використовує метафори західної культури, а лозунґ «азіятського ренесансу», як зазначає Микола Зеров, «говорить про конечне піднесення культурної творчости східних народів елементами европейської культури»[31].

Імовірно, що саме шпенґлєрівське протиставлення Сходу і Заходу послугувало Хвильовому як поштовх для формулювання ідеї «азіятського ренесансу». Сама ідея «азіятського ренесансу» переносить поняття *ренесансу*, яке виникло на Заході й по суті стало квінтесенцією західної самосвідомости, в інший, східний – азіятський – контекст. І теорію психологічної Европи Хвильовий формулює за римським принципом вольового культурного присвоєння «Іншого», фактично колонізації «Іншого». Український автор закликає «з таким же темпераментом і з такою ж волею наздогнати інші народи, як це ми спостерігали й у римлян, що за порівнюючи менший період значно наблизились до грецької культури»[32].

Отже, окциденталізм Хвильового, спрямований на подолання епігонства, просвітянства, провінційности україн-

---

[30] Микола Хвильовий. «Камо грядеши». Микола Хвильовий. *Твори у двох томах.* – Київ: Дніпро, 1991, т. 2, с. 415.

[31] Микола Зеров. «Наші літературознавці і полемісти». Микола Зеров. *Українське письменство.* – Київ: Основи, 2003, с. 523.

[32] Микола Хвильовий. «Думки проти течії», с. 470. Хвильовий стирає будь-яку напругу греко-римського протистояння, яке було джерелом поетичного натхнення для багатьох українських авторів, починаючи від романтиків, і нагадувало про колоніяльну долю України, чию культуру привласнила собі Росія.

ської культури, а водночас і декадансу Европи, фактично є рефлексією західництва. Ототожнення України з Азією, попри послідовне порівняння з Европою і «заклик зрівнятися з культурою, що панує там – в її найвищих технічних здобутках»[33], вказує на втрату тотожности з Европою, що її пережив меланхолійний модерний український суб'єкт, і бажання знову інкорпорувати її в структуру української національної культури.

Зрештою, в українській літературі першої половини XX століття можна говорити не лише про культурний окциденталізм Хвильового, але й про естетичний окциденталізм неокласиків. Розрізняємо европеїзацію та окциденталізм саме в тому сенсі, що европеїзація означає наслідування европейських літературних зразків, а окциденталізм є принципом пере-творення власної, національної культури. Якщо в часи Драгоманова і Франка ще можна говорити про позитивістське наслідування, скажімо, французького і німецького натуралізму, то вже для ранніх модерністів на перший план виходить не об'єктивістське засвоєння чужомовних зразків, а конструювання себе за взірцем «іншого». Взагалі европеїзація найчастіше є складовою частиною окциденталізму. Адже образ літературної Европи як зразка для наслідування завжди є вибірковим і не так відбиває об'єктивність літературного розвитку в тих чи тих европейських літературах, як є збірним ідеальним типом, дзеркалом, у якому бачить себе меланхолік.

Ідеал Европи неокласики ототожнюють насамперед із класичною римською літературою. Скажімо, свою книжку перекладів із «римських поетів» Зеров бачив «одним з перших кроків на шляху засвоєння українським поетичним стилем великого спадку античних літератур»[34]. Для нього, як і для інших неокласиків, основоположним стає не фавстова середньовічно-ґотична Европа, а класичний ідеал античности. Такий ідеал сформувала епоха класицизму й романтизму, тобто Захід уже «пристосував» «класику» до певних естетич-

[33] Микола Зеров. «Виступ на диспуті "Шляхи розвитку сучасної літератури"». Микола Зеров. *Українське письменство*, с. 437.
[34] Микола Зеров. «Примітки до "Антології римської поезії"». Микола Зеров. *Українське письменство*, с. 331.

них ідеалів, і саме цей ідеал «класики», а не автентичну античність сприймає неокласик. За словами Володимира Державина, неокласик в особі, наприклад, Миколи Зерова сповідує «ґетеанську концепцію гелленського універсалізму як життєдайного зерна, зразка і панацеї людської культури взагалі»[35]. Така ґетеанська концепція европеїзму є призмою, крізь яку неокласик бачить «своє» і «чуже».

Прикметно, що ідея «азіятського ренесансу» Хвильового породила дискусію навколо античної спадщини та її рецепції в українській і, зокрема, українській пролетарській літературі. Яків Савченко відгукнувся на ідею Хвильового брошурою «Азіятський апокаліпсис» (1926), із якою, своєю чергою, полемізував Микола Зеров. Савченко вказував не лише на соціяльну неспівмірність античної та пролетарської епох, але й на різну цінність для пролетарської культури грецького та римського мистецтв. Зеров натомість не лише апелював до «медової роси елінської життєрадости»[36], але й особливо захищав римських авторів, котрих знехтував Савченко. Він особливо прихильно писав про добу Римської імперії, бо це, мовляв, була пора, коли «провінції переставали бути провінціями, країнами завойованими, утримуваними на воєнному праві, коли право горожанства поширювалося на провінціялів, і периферійні землі поволі ставали колискою новоевропейських, т. зв. романських народів і культур»[37]. Захищає Зеров і римську поезію та римських поетів, відкидаючи звинувачення в їх безбарвності й слабкості.

Дикий Схід зовсім не відповідає такому ідеалу античности, й у сонеті «Саломея» Зеров протиставляє Саломею, яка втілює азійську семітську розпусність, чистій, елінськи цнотливій Навсікаї. А однак елінізм відомий синкретизмом, де поєднувалися грецькі, римські, єгипетські, вавилонські, семітські й сирійські вірування, філософія та культура. Але для неокласиків елінізм відкореґував римський погляд. «Це була стихія того життєрадісного греко-римського мисте-

[35] Володимир Державин. «Дух і джерело київського неокласицизму». Володимир Державин. *Література і літературознавство*.., с. 98.
[36] Микола Зеров. «Наші літературознавці і полемісти». Микола Зеров. *Українське письменство*, с. 529.
[37] *Там само*, с. 530.

ства, що його потім вітав Хвильовий у своїй візії азіятського ренесансу»[38], – проникливо зауважив Юрій Клен. Отож і Зеров писав:

Душе моя! Тікай на корабель,
Пливи туди, де серед білих скель –
Струнка, мов промінь, чиста Навсікая[39].

Тим самим він відсилає свою душу радше до ідеальних і патріярхальних, аніж до трагічних чи амбівалентних образів давньогрецького або ранньохристиянського світу. Шоста пісня Гомерової «Одисеї», в якій оповідається, як прекрасна Навсікая, дочка феакського царя Алкіноя, «на безсмертних схожа ростом і виглядом», із волі Атени їде зі служницями прати одяг до річки, бавиться там, знявши одяг, грається з подругами (і все це для того лише, щоб з волі Атени зустрітися там із Одисеєм), очевидно, була особливо привабливою для українських любителів античности, від Куліша до Зерова. Картина ця в Гомера пройнята неперевершеною патріярхальною ідилією, котра прикриває трагічний мотив невинности й насильства:

Вийшов він, мовби той лев, що виріс у горах, і сили
Певен своєї, крізь бурю і дощ із блиском огнистим
В хтивих очах на биків і овець поривається в полі
Й оленів диких полює, – утроба його спонукає
Навіть в обори міцні по дрібну пробиватись худобу.
Зважився так Одисей до дівчат підійти пишнокосих,
Бувши нагим, – до цього його приневолила скрута.

(Переклад Бориса Тена[40].)

Щоправда, сам Зеров говорив, що «автор тікає до здоров'я і ясности гомерівської Навсікаї від прянощів рафіновано розпусної Саломеї Вайлда...»[41]. Одне безсумнівно: неокласикам

---

[38] Юрій Клен. «Спогади про неокласиків». *Київські неокласики*. Упорядник Віра Агеєва. – Київ: Факт, 2003, с. 37.
[39] Микола Зеров. *Соломея*. Микола Зеров. *Твори в двох томах*. – Київ: Дніпро, 1990, т. 1, с. 59.
[40] Гомер. *Одисея*. Переклав із старогрецької і склав примітки і словник Борис Тен. – Київ: Дніпро, 1968, с. 114–115.
[41] Микола Зеров. «Наші літературознавці і полемісти», с. 542.

не йшлося про опанування властивого грецькій культурі трагізму. Класичний міт правив за символічну рамку їхніх культурних асоціяцій. Цим відрізняється неокласицизм 1920-х років від неокласицизму Лесі Українки, яка на основі переплетення троянського міту з неоромантичною драмою індивідуалізму в «Касандрі» сягнула глибин античного трагізму.

Звернення Зерова до класичних римських авторів, його переклад Верґілієвої «Енеїди» свідчили, що самототожність автора-неокласика формується в рамках західного окциденталізму, пропущеного крізь ідеал «класичности». Можна прислухатися до Освальда Шпенґлєра, який наголошував, що саме поняття античної «класики» було вибірковим. «Аттицизм епохи Авґуста, втомлений, безплідний, педантичний, ретроспективний, викарбував поняття *"класичного"* і визнав класичними зовсім нечисленну групу грецьких творів»[42], куди не ввійшов увесь корпус багатої еліністичної літератури. Ця підібрана «наставницьким смаком» група й визначила пізніше уявну картину «класичної давнини» як у Флоренції, так і для Вінкельмана, Гельдерліна, Ґете й навіть Ніцше.

Традиційно корені европейської ідентичности асоціюються із середземноморською спадщиною: греко-римською культурою, а також із християнством, Відродженням, іноді – з протестантською етикою (Макс Вебер). Ідея европеїзму на осі Греція – Рим – Европа була закладена й обґрунтована в рамках німецького просвітництва і романтизму наприкінці XVIII століття в працях Шилєра, Вінкельмана, Гумбольдта, Геґеля і Гердера, які фактично утверджували первинну роль Европи в світовій історії. Це конструктивний аспект, важливий для виникнення ідеї окциденталізму.

Романтичну модель окцидентальности, яка ідеалізує елінську старожитність, творить Пантелеймон Куліш. Свою ідилію «Орися» Куліш взорує на тій же шостій пісні Гомерової «Одисеї», що її пізніше використає і Зеров. Прикметно, що в Куліша не лише поетизується лірична Навсікая, стаючи образом старожитньої України, але й українізуються пейзаж, історія, побут. Хоча Куліш називає оповідання «ідилією»,

---

[42] Освальд Шпенглер. *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории.* – Москва: Мысль, 1993, т. 1, с. 159.

твір можна також уважати травестією гомерівського епосу. Як відомо, жанр ідилій, у яких відтворено прекрасну мрію про сільське життя, започаткував грецький поет Теокрит, однак визнаним майстром ідилії став у «Буколіках» Верґілій. Кулішева травестія позбавлена бурлескного стилю, однак сам принцип дзеркальности, що лежить в основі меланхолійної травестії, не раз обігрується в оповіданні. Відтак Навсікая-Орися на високому возі, запряженому волами, із дівчатами, заквітчаними вінками, і старим дідом-погоничем їде прати до Трубайла. Річка нагадує дзеркало, бо в ній, «мов у дзеркалі, видно в воді і небо, і кручу з тими кудлатими корінням, що переплутались із хмелем, і кучерявії в'язи, що повибігали на самий край і попростягали зелені лапи над річкою». Автор і сам милується зеленими кручами, червоними кармазинами козаків, сивоголовим дідом, мережаними дівочими подолами, прекрасною і цнотливою Орисею. Ідилічні видіння виринають із самої реальности, немов споглядання-буття. Привласнюючи в такий спосіб античну класику, Куліш недвозначно стверджував уже не ідеальність, а реальність новопосталої гердерівської Греції-України.

Куліш також вибудовує ідеальну опозицію модернізаційному Заходові (та Риму) у формі хуторної філософії. При цьому він спирається не на римський дієвий принцип, а радше на пасеїзм і консервативність, що їх романтизм приписує еліністичному типові свідомости. Куліш оскаржує загалом і римські, і візантійські моделі суспільного впорядкування, а також міські й «городянські» (громадянські) порядки, котрі відторгли від себе, як він зазначає, і Платона, і Сократа. «А про науку правди всемирної, котрою городи пишняться, ми скажемо, що вона й без городів би обійшлася, – повчав Куліш. – Хіба ж не ради городянських ваших порядків замовкли в ваших Римах і Візантіях Сократи й Платони?»[43].

Модернізм натомість відкриває цінність римського державницького духу і духу волюнтаризму. Щоправда, ототожнення України з Еладою залишається сталим мотивом. Юрій Клен у «Попелі імперій» обирає своїм провідником просто-

[43] Пантелеймон Куліш. «Листи з хутора». Пантелеймон Куліш. *Твори в двох томах.* – Київ: Дніпро, 1989, т. 2, с. 254.

рами охопленої війною Европи Енея, але ототожнює українські краєвиди з давньогрецькими, бо

Сонце, тресвітле, страшне, яке ще перед віками
Греції сині моря одягало в шкарлатові шати,
Сонце, щодня золоте, невблаганне, те саме,
Вічні сніги у багрець одягає і пестить Карпати[44].

Модернізм приводить до різкого протиставлення римського козацького «лицарства» елінському «гречкосійству». Цю опозицію широко розгорнув у своїх творах Дмитро Донцов. Євген Маланюк, зі свого боку, так само апелюючи до протиставлення Риму й Елади, вбачає драму українського буття в розщепленні цих духовно-цивілізаційних первнів. На тлі «хуторянсько-елінського пейзажу України» він насвітлює її «еліністичну (пасивну, жіночу, замріяну) суть і брак мужеських державно-творчих, римських первнів в її психіці»[45]. При цьому Маланюк ототожнює, услід за Шпенґлєром, римську та европейську душу «фавстівської» людини, закидаючи українській душі «жах простору, експансії, ґотики». Шукаючи націотворчого синтезу, Маланюк вичленовує римський імперіяльний комплекс та ідентифікує елінізм із категоріями пасивности й патріярхальною меланхолією. «Ці первні на українськім ґрунті, – підкреслює Маланюк, – виформувалися в своєрідні українські витвори: 1) скитсько-елінський і 2) варяго-римський. Небезпечна самостійність цих двох первнів (а вони перетинають кожний прояв українського життя на протязі цілої нашої історії) те, що вони, за винятком Богдана Хмельницького, не дали ще ні разу своєї синтези в геніяльній і суцільній українській особистості»[46]. Оскаржуючи слабкість українського волюнтаризму, Дмитро Донцов, своєю чергою, різко дорікає українській культурі за те, що «в нас над всяким "Римом" переважає гуманність»[47].

---

[44] Юрій Клен (Освальд Бургардт). «Попіл імперій». Юрій Клен (Освальд Бургардт). *Вибране.* – Київ: Дніпро, 1991, с. 250.

[45] Євген Маланюк. *Книга спостережень. Фраґменти.* – Київ: Атіка, 1995, с. 13.

[46] *Там само*, с. 12.

[47] Дмитро Донцов. *Дві літератури нашої доби.* – Львів: Книгозбірня «Просвіти», 1991, с. 274.

Окцидентальна риторика в українській літературі спирається не лише на римсько-елінську дихотомію, але й на ренесансну символіку, яка наслідує античність, намагаючись зробити Рим новими Атенами. Скажімо, Микола Хвильовий переймає імперсько-римську европоцентричну ідеологію, не відрізняючи її від грецької культури. «<...> нове мистецтво, – проголошує він, – мусить звернутися до зразків – античної культури. Азіятський ренесанс – це епоха европейського відродження, плюс незрівнянне, бадьоре й радісне греко-римське мистецтво»[48].

Фактично европейська ідентичність (цілісність), яку українські модерністи уявляли на римський взірець, виростає не з різнорідности проявів самого буття, але з тотального, просторового, матеріялізованого образу цього буття, підпорядкованого національній ідеї. Така редукція заснована на принципах влади над «буттєвістю буття» та над буттям «Іншого». У цьому сенсі, як стверджує Вільям Спейнос, римська редукція грецької *a-lethia* до *veritas* є, за суттю, імперською[49]. Отож заснована на римській державницькій ідеї европейська ідентичність переймає на себе й імперський телос. Саме він значною мірою визначає модерністські уявлення про Захід в українських письменників першої половини XX століття. Центральним для нього стає не грецька гра світу і грецький поліс, а римська ідея державности й буття як акція, чин, влада.

Своєрідну розв'язку греко-римської онтології намагається знайти в повоєнній Европі Юрій Косач у романі «Еней і життя інших». Косачева трансформація римського провіденціяльного топосу «Енеїди» зводиться до того, що Еней не лише не заклопотаний майбутнім Риму, але й уникає буття як акції, волі, діяння, влади. Герой екзистенційно існує поруч із життям «інших», поза часом і поза батьківщиною. Це фактично пошуки «ідеальної батьківщини», за прообраз якої править Платонова держава. Попри те, що вже несерйозним вважається покликання на «дух Елади» чи зв'язок із Римом, апелювання до них важко уникнути. Персонажі роману говорять про нові ідеали: полісний характер грецьких колоній,

---

[48] Микола Хвильовий. «Камо грядеши», с. 442.
[49] *Там само*, с. 93.

Босфорське царство – «симбіозу Елади і степу», про «зорганізований духовий поліс південности», «мовчазну, таємну силу-Діло», котру можна ототожнити з моральним законом і Божим провидінням. Однак грецько-римська референція залишається домінантною для українського окциденталізму, бо, як стверджує професор Кравчук у Косачевому романі, «оновлення скитського імперіялізму без геллінської гармонійної ідеї державного життя» неможливе[50].

Модернізація та вестернізація української культурної ідентичности, які особливо активно відбуваються впродовж XIX–XX століть, закріплюють на українському ґрунті модель окциденталізму, що базується на репрезентації «Іншого» з позиції сильного центру (Европи, Риму), які дзеркально повертаються на самого себе, себто на Україну. Відтак разом з ідеями европейської емансипації в українській культурній самосвідомості прищеплюється ідеал Заходу, побудований на римській імперській моделі та на концепції Відродження, тобто на тих ідеях, які стали квінтесенцією модерного західного мислення.

[50] Юрій Косач. «Еней і життя інших». *Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі.* Упорядник Віра Агеєва. – Київ: Факт, 2003, с. 285.

Модернізм і народництво

Термін «народництво» в українській культурній та ідеологічній історії має досить довгу і сталу традицію вживання, хоча воно завжди було дискусійним. Одну з перших дискусій щодо народництва спровокували стаття Софії Русової, у якій вона говорила про послідовну народницьку традицію в українській літературі, та відповідь на неї Івана Франка, де він категорично стверджував, що «*виключно народницькою* українська література не була ніколи»[51]. Про народництво та його адаптацію з боку соцреалізму писав Юрій Шевельов, який співвідніс народництво зі стилем оповіді «під мужичка», або «імітацією селянського – чи краще "мужицького" – стилізованого монологу-оповіді чи діялогу»[52].

Новий сплеск дискусій довкола народництва та його місця у культурі спостерігаємо після появи досліджень про модернізм в українській літературі, де модернізм трактують як явище, опозиційне щодо народництва[53]. Коли підсумува-

---

[51] Іван Франко. «Старе й нове в сучасній українській літературі». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1982, т. 35, с. 92.

[52] *Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані.* – Видавництво ВУАН, Нью Йорк–Торонто, 1984, с. 21.

[53] Див. зокрема: Соломія Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі.* – Київ: Либідь, 1997; Тамара Гундорова. *ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація.* – Львів: Літопис, 1997.

ти основну захисну стратегію прихильників народництва, її можна звести до слів Лукаша Скупейка: «за відверто негативної конотації "народництва" сама розмова про українську літературу як *самодостатній живий організм* набуває "зловісно-ґротескового смислу", бо розмиває основи її "*тяглости" і своєрідности*» [курсив мій. – *Т. Г.*][54]. Володимир Моренець, зі свого боку, взагалі говорить, що «"народництво" *саме собою* не виробило нічого гальмівного для подальшого поступу українського письменства <...>»[55].

Для розуміння народництва у цій дискусії важливими є декілька речей:

1. ототожнення народництва з літературою як «*самодостатнім живим організмом*»;

2. ототожнення народництва з «*тяглістю і своєрідністю*» літературної традиції;

3. ототожнення народництва з «*етнокультурною й психолінґвістичною базою* (в усій множині її історичних реалій, фольклорно-мітологічних, народнопісенних традицій)»[56], іншими словами – з *національною ментальністю*;

4. уявлення про те, що критичне ставлення до народництва означає «*зречення самих себе*».

Фактично народництво визнається як цілісна традиція і основна етнопсихологічна властивість української літератури і культури.

Спробуємо, по-перше, реконструювати концепцію літературного народництва, простежуючи бодай загально еволюцію її розвитку в українській літературній традиції, по-друге, деконструювати стратегію того типу національно-культурного самоусвідомлення, яке визначило природу народницької ідентичности, і, по-третє, продемонструвати, що народництво було зовсім не органічним явищем саморозвитку української культури, а свідомим проєктом, що його послідовно розробляла українська інтелектуальна еліта. При цьому важливо, що народництво було одним із модернізаційних

---

[54] Лукаш Скупейко. «Леся Українка й (анти)народництво». *Слово і час*, 2008, № 12, с. 49.

[55] Володимир Моренець. *Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща*, с. 52.

[56] *Там само.*

проєктів, базованих на ідеях Просвітництва, а опозиція народництва та модернізму була опозицією двох різних моделей самої модернізації.

Коли ми говоримо про явище народництва, відразу ж згадуємо ще одне поняття, яке з ним пов'язується, а то й перехрещується. Ідеться про українофільство. Це поняття має значною мірою ідеологічний та політичний смисл і фактично є окремою ідеологією, спрямованою, за словами Сергія Плохія, на те, щоб «деконструювати загальноросійську імперську традицію, вироблену впродовж XVIII століття, повернути собі внесок, зроблений до неї їхніми малоросійськими попередниками, і збудувати на цій основі окрему історію й ідентичність»[57].

Сам термін «українофільство» виникає у зв'язку зі справою Кирило-Методіївського братства. У доповіді шефа жандармів А. Ф. Орлова царю про справу Кирило-Методіївського братства говорилося: «У Києві і Малоросії слов'янофільство перетворюється в українофільство»[58]. Алєксей Міллєр узагалі стверджує, що члени Кирило-Методіївського братства – це покоління «значною мірою уже різночинське, і в усякому випадку цілком народницьке»[59]. Щоправда, що саме означає «народницьке» покоління, він не уточнює, здійснюючи фактично ототожнення народництва й українофільства.

Уточнити взаємозв'язок між ними намагався Михайло Драгоманов, який у статті «Что такое украинофильство?» говорив про те, що навіть «чистий українофіл», «націонал» не може не бути «народником», оскільки «українська національність» майже винятково представлена, як він пише, «українським простонароддям». Тому «*взагалі на Україні тільки нелогічний народник може не стати українофілом, і навпаки.*

---

[57] Serhii Plokhy. Unmaking Imperial Russia. Mykhajlo Hrushevsky and the Writing of Ukrainian History. – University of Toronto, Toronto – Buffalo – London, 2005, с. 20.

[58] *Кирило-Мефодіївське Товариство.* Упор. О. О. Франко та ін. Ред. Л. З. Гісцова, Г. Я. Сергієнко. – Київ: Наукова думка, 1990, т. 3, с. 309.

[59] Алексей Миллер. «*"Украинский вопрос" в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX века)*». http://ukrhistory.narod.ru/texts/miller-13b.htm. 13.12.2008.

А з якого кінця хто починає – це справа особистого розвитку, не більше»[60], – стверджував Драгоманов.

У «Західному каноні» Гаролд Блум заявляє, що впродовж XVIII століття в США не стало офіційної високої культури, ба більше, «культурна єдність є суто французьким феноменом і, до певної міри, німецькою проблемою, проте аж ніяк не американською реалією XIX чи XX сторіч»[61]. Фактично таке визнання леґітимізує дискусію довкола існування та долі високої культури не лише в американській, але й у різних національних літературах. Зокрема, історія високої культури в Україні відбиває досить непрості обставини її формування, розвитку та рецепції. Цю рецепцію найвиразніше проявив Дмитро Чижевський, який висунув концепцію «неповної» української літератури й пов'язав її з втратою високої культури внаслідок денаціоналізації України в складі Російської імперії та інкорпорацією провідної культурної еліти в структури офіційної культури. Як стверджує Чижевський, уже в добу класицизму барокову книжну культуру та високу літературу, написану «чужою» (церковнослов'янською або «мішаною» українськослов'янською) мовою, відторгує і заступає низька бурлескна культура. В період класицизму до високого жанру належали хіба що переспіви псалмів Петра Гулака-Артемовського й загалом «бракувало добрих спроб серйозної оди, епосу, трагедії», – зазначає Чижевський і визнає: «Література цього типу приречена бути лише *доповненням* до іншої літератури»[62].

У різний спосіб такому «доповненню» опонує літературне народництво, яке є послідовним зреалізуванням ідей просвітництва про раціональну й емансипаційну функції мистецтва. Важливою його ознакою є розгортання концепції народної літератури, або, як говорить Драгоманов, «турбота українофілів про народну літературу»[63]. Саме цей напрям лі-

---

[60] Михайло Драгоманов. «Что такое украинофильство?». М. П. Драгоманов. *Вибране. ...Мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні.* – Київ: Либідь, 1991, с. 453.

[61] Гарольд Блум. *Західний канон. Книги на тлі епох.* Переклад з англійської. – Київ: Факт, 2007, с. 46.

[62] Дмитро Чижевський. *Історія української літератури..,* с. 352.

[63] Михайло Драгоманов. «Что такое украинофильство?», с. 430.

тературного народництва Михайло Грушевський у статті про Кониського визначає як «просвітньо-поступову течію, зі значною національною закраскою»[64]. Як зауважує Григорій Грабович, основна модель, яку розділяли чільні учасники цього напрямку, а саме – Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, Михайло Драгоманов, Іван Нечуй-Левицький і Борис Грінченко, полягала в тому, що «українська література є і *повинна бути* народною літературою»[65].

Попри таку спільність ідеалу, сама концепція «народної літератури» у кожного з авторів є відмінною. Можна взагалі виділити декілька фаз у розвитку літературного народництва залежно від їхньої основної культурологічної концепції щодо «народної літератури». Починаючи від часів романтизму українська література програмово зорієнтована на опанування «духу народу» і народної мови. На цій основі пізніше складаються три концепції літератури: як «народної», «загальнонародної» та «простонародної» писемности. Підставами першої стає передусім ідея народности, що, як зауважував Микола Костомаров, «оживила нашу літературу: і читацька публіка, і письменники вважають народність головним достоїнством всякого твору»[66]. Для Костомарова 1840-х років письменник-романтик, як, наприклад, Тарас Шевченко, – письменник «загальнонародний», оскільки він природно, інтуїтивно суголосний із духом народу («це цілий народ, який говорить устами свого поета»). «Душа його усвідомила співчуття і спорідненість між станом своїм і загальнонародним почуттям: разом з порухами серця, які належать поетові, живо злились порухи, властиві всякому, хто в стані йому співчувати»[67], – так, апелюючи до національного духу, Костомаров арґументує існування «народної» української літератури.

---

[64] Михайло Грушевський. «Памяти Олександра Кониського». *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*, 1902, т. 39, с. 1.

[65] Григорій Грабович. *До історії української літератури*. – Київ: Критика, 2003, с. 200.

[66] Микола Костомаров. «Обзор сочинений, писанных на малороссійском языке». М. І. Костомаров. *Твори в двох томах*.– Київ: Дніпро, 1967, т. 2, с. 377.

[67] *Там само*, с. 389.

Початково концепція народности складається передусім у рамках українофільської ідеології романтиків під впливом ідей Гердера про «дух народу» (Volkgeist). Як справедливо зауважив Михайло Драгоманов, «термін "українофільство" появився зовсім не випадково, а зовсім раціонально, аналогічно другим подібним термінам, котрими звали другі подібні напрямки в Европі»[68]. Драгоманов пов'язує цей рух із післянаполеонівськими настроями в Европі, а філософською підставою українофільства, так само як «германофільства, кельтофільства, слов'янофільства», вважає виведення «певних політично-соціяльних і культурних тенденцій» із «певної суті або духу <...> різних народів чи рас»[69].

Отже, з одного боку, зорієнтована на Захід українська національна ідея впродовж XIX–XX століть специфічно кореспондує (то узгоджуючись, то протиставляючись) із західною ідентичністю. Із другого боку, закладені в окциденталізм механізми домінування та відчуження «Іншого» розколюють національну свідомість на «своє» і «чуже», «інтеліґенцію» і «народ» та спричиняють досить різні форми їх ототожнення. Михайло Драгоманов справедливо зауважив, що саме із зародженням европеїзму виникає опозиція народництва та західництва в українській культурній свідомості. «Ті, хто сидів на Україні або рідко з неї виходив, як перші українські писателі 19 ст., ті могли більше задержати в себе українського етнографічного почуття, та зате менше могли освоїти собі европейського лібералізму й демократизму. Так-то й почався фатальний поділ між вільнодумним і просвітнім европейством і українським етнографічним патріотизмом, поділ, котрий не скінчився й досі»[70], – проникливо зауважив він.

Модернізація як процес самообмеження суб'єктивного духу загалом вибудовується на раціональному протиставленні «свого» і «чужого», універсального і простонародного, західного і національного, центрального й марґінального, вищого та низького, европейського і локально-народного,

---

[68] *Б. Грінченко – М. Драгоманов: діялоги про українську національну справу*, с. 269.
[69] *Там само*, с. 269.
[70] *Б. Грінченко – М. Драгоманов: діялоги про українську національну справу*, с. 162.

модерністського й народницького. При цьому домінантним є один із членів опозиції.

Модернізаційні процеси пізніше, вже в 1860-х роках, приводять Пантелеймона Куліша до кореґування костомаровської ідеї «народної» літератури, не позбавленої містицизму народної «душі». Микола Костомаров розділяє «народну» літературу пізніше, у 1880-х роках, очевидно, не без впливу позитивізму, котрий арґументував можливість одночасного співіснування ідеальної та утилітарної концепцій, на «загальноросійську» літературу, писану книжною російською мовою, і «місцеву» українську літературу, яка існуватиме «для домашнего обихода», зокрема для навчання в сільській школі[71].

Серйозну кризу українофільської концепції народности символізує Кулішева переоцінка романтичної концепції козацтва і загалом усієї романтичної народної творчости. Як відомо, ранній Куліш виховувався на народних піснях, котрі видав Михайло Максимович, і перебував під впливом самого Максимовича, який був його вчителем у Київському університеті. «Максимович давав Кулішеві читати книжки й сильно допоміг його літературній освіті. Удвох вони працювали над народними піснями, систематизуючи їх і розкладаючи за відділами, бо Максимович видавав пісні й далі»[72], – стверджував Дмитро Дорошенко.

У 1850-х роках Кулішева програма стала за своєю ідеологією виразніше народницькою, із акцентом на простонародність. Він видав, здійснивши досить тенденційне редаґування текстів, повісті Григорія Квітки-Основ'яненка, а також народні оповідання Марка Вовчка, а далі заснував власну друкарню і взявся за видавання дешевих книжок для народного читання, так що «протягом трьох років видав коло 40 книжечок-"метеликів" під загальною назвою "Сільська бібліотека", де були друковані кращі твори тогочасних українських письменників: Шевченка, Куліша, Марка Вовчка, Квітки, Мордовця, Ганни Барвінок, Стороженка й ін.»[73], – наго-

---

[71] *Вестник Европы*, 1881, ч. 1, с. 405–406.

[72] Дмитро Дорошенко. *Пантелеймон Куліш*. – Київ – Ляйпциґ: Українська накладня, б. р. [1921], с. 15.

[73] *Там само*, с. 25.

лошував той же Дорошенко. Попри, здавалося б, традиційну українофільську орієнтацію цих публікацій, Куліш здійснював своєрідну ревізію романтичної концепції народности, на зміну якій він висунув власну концепцію *«простонародности»*. Зокрема, на відміну від Костомарова, він сформулював її на основі творчости Григорія Квітки-Основ'яненка, а не Шевченка.

Отже, концепцію «народности» Куліш видозмінює і підмінює в період пізнього романтизму та позитивізму ідеєю «простонародної» літератури. За основу їй править свідоме ототожнення національної еліти, людей за освітою і становищем зі світу «іншого, не простонародного кола», з «великою збірною особистістю простолюдина». Саме такі письменники, стверджує Куліш, «зійшовшись по-братськи з міліонами не цивілізованих по-іноземному земляків, в спільних для всього народу почуттях, зайнялись старанним вивченням і розробкою <...> простуватої простонародної мови і, виражаючи на ній високі поетичні ідеї, намагались надати цій мові достоїнств всенародної мови»[74]. Отже, по-перше, завдання нової словесности полягає, на його думку, в тому, щоб від *«простуватої простонародної мови»* перейти до *«всенародної мови»*, причому зробити це треба через «старанне вивчення і розробку», яку здійснила би еліта, простонародної мови. По-друге, нова концепція простонародности мала опонувати «цивілізованим по-іноземному землякам», тобто ідеологічно була антиколоніяльною і антиросійською.

Отож якщо для Костомарова *народна* література є проявом романтичної тотожности індивіда і соборного, всенародного цілого – народности, то для Куліша *простонародна* література є передусім раціональним й ідеологічним конструктом. Власне, тоді, коли українофіл-інтеліґент ідентифікує себе з «простолюдином», він культивує особливий різновид культурної практики, який можемо назвати *народницьким*. Він стає основою, на якій складається і розвивається народницька парадигма української літератури. Ідеологічно вона вияв-

---

[74] Пантелеймон Куліш. «Простонародность в украинской словесности». Пантелеймон Куліш. *Твори в двох томах*. – Київ: Дніпро, 1989, т. 2, с. 523.

ється, як визначає Михайло Грушевський, «просвітньо-поступовою течією, зі значною національною закраскою»[75].

Концепція «загальнонародної» літератури складається вже в період кризи позитивізму наприкінці XIX століття. Вона сиґналізує, з одного боку, про диференціяцію культурної практики на високу і простонародну, а з другого боку – про складання ідеальної культурної моделі національного письменства, що дістає назву «загальнонародної» літератури.

Варто зауважити, що сама народницька парадигма є динамічною та різнорідною. Вона набуває різних форм – українофільства і власне народництва, має романтичні та позитивістські конфігурації, співвідноситься з досить різними моделями літератури, зокрема з такими, як «народна», «простонародна» і «загальнонародна» літератури, має свої естетику та поетику. *Взагалі, впродовж XIX – початку XX століття в українській культурі складаються дві концепції модерности: народницька і власне модерністська.* Перша з них значною мірою є етичною, друга – передусім естетичною. Перша використовує форми ідеалізації і є непрямим самоусвідомленням української еліти, за допомогою перенесення власних ідеалів на певну абстрактну сутність, якою є «народ», «народність», «простонародність». Друга є безпосереднім способом самоідентифікування, коли суб'єкт культури виражає свої цінності, свій життєвий світ безпосередньо, не вдаючись до якогось маскування. При цьому мистецтво й естетика стають найвідповіднішими способами його самовираження.

Народницька концепція активно складається і осмислюється в другій половині XIX століття, зокрема у творах і статтях Олександра Кониського, Івана Нечуя-Левицького, Бориса Грінченка. Під впливом позитивізму «українофільство» з його романтичним патосом самоусвідомлення набуває нових ознак: воно втрачає високий сакральний смисл і знижується, профанується. У повісті Кониського «Юрій Горовенко» (1883) письменник коментує «українофільство» буквально як взаємну любов України-неньки і героя-інтеліґента. «Історія і письменство стали йому тим народним убранням, під котрим він вбачав минувшину, а минувше життя народів,

[75] Михайло Грушевський. «Памяти Олександра Кониського», с. 1.

особливо України, він розглядав так любовно; минувшина ж України ще любовній горнула Юрка до свого лона, пригортала його так, наче коли б горнула його до лона рідна неня»[76], – таку ідилічну і навіть еротичну картину порозуміння «українофіла» з народом та історією України засвідчує Олександр Кониський.

Пізніше, у «Хмарах» Іван Нечуй-Левицький вказує на ще одну ознаку, прикметну для українофільської свідомости: ідеалізування народного життя, яке виникає внаслідок закономірного для соціюму відчуження інтеліґенції від простолюду, є своєрідним театром. Таке ідеалізування виявляється в замилуванні «українофіла» Дашковича у сільській природі, у «кипучому, ворушкому житті села»[77], зокрема в контрасті до міського життя: після «города, після кабінету, після філософії все те здавалось йому таким новим, таким ориґінальним, таким живучим, що він сам собі здавався мерцем серед тисячі пульсів сільського життя»[78]. Культурний маскарад – іще одна ознака народницької ідентифікації – засвідчений перевдяганням Павла Радюка в сільський парубочий одяг. Таке переодягання, за яким, відповідно, стоїть і спроба змінити чи заховати власну ідентичність, є своєрідним театром: Радюк виглядав як «якийсь сільський парубок, але такий гарний, так гарно убраний, неначе на театральній сцені»[79].

Алєксєй Міллєр у праці «"Украинский вопрос" в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX века)» наводить слова із «Записки о малороссийском языке» (1881), яку надіслав до Петербурґа харківський генерал-губернатор Дондуков-Корсаков, де він подає список активістів українофільства в 1870-х роках: Драгоманова, Антоновича, Чубинського, Старицького, Лисенка, а також говорить про те, що їхнє коло – це середнє і дрібне дворянство, люди вільних професій, особи, які стоять ближче

---

[76] Олександр Кониський. «Юрій Горовенко». Олександр Кониський. *Оповідання. Повість. Поетичні твори.* – Київ: Наукова думка, 1990, с. 404.

[77] Іван Нечуй-Левицький. *Хмари.* Повість. – Київ: Веселка, 1993, с. 99.

[78] *Там само*, с. 100.

[79] *Там само*, с. 145.

до селянства, – поповичі і волосні писарі[80]. А у своєму таємному листі про українську справу А. А. Половцов писав до Петербурґа, що джерела українофільства цілком закономірно виростають із замилування у свій край. «Их тешит Малороссийская песня, полная мелодии, им люба народная сказка и поговорка, им весело смотреть и на родной пейзаж, и на родной костюм». Ті ж, хто мріє про «народну літературу», зауважує він, забувають, що «художественное произведение требует твердой механической и технической подготовки, которая для малорусского наречия не существует, да которую и создавать-то при существовании Русского языка не представляется необходимым»[81]. Отож простонародність було визнано єдиною сферою, в якій могла би функціонувати колоніялізована російською мовою та культурою українська література.

Відтак маємо два різні типи модерности: одну, сформовану в рамках народницької концепції, й другу, розгорнену в рамках естетичного модернізму. Позитивний ідеал національної культури, за допомогою якого Україна долучалася до европейського модернізаційного процесу, особливо виразно виявився в теорії так званого «народно-національного напрямку». Один із його ідеологів, Іван Нечуй-Левицький, наголошував, що «народність, національний дух свідомо стали виразним напрямком тільки в періоді найновішої русько-української літератури»[82]. Підставами такої найновішої літератури були, на його думку, принципи реалізму, демократичности, народности. Саме такий літературний напрям Нечуй-Левицький називав «народницьким письменством»[83].

Надалі вживатимемо термін «народництво» в розумінні літературно-культурної та ідеологічної парадигми, сфор-

---

[80] РГИА, ф. 776, оп. 11, ед. хр. 61, л. 32.

[81] ГАРФ, ф. 583, оп. 1, ед. хр. 18, л. 167. Цит. за: «*"Украинский вопрос" в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX века)*». http://ukrhistory.narod.ru/texts/miller-13b.htm. 13.12.2008.

[82] І. С. Нечуй-Левицький. «Загальний огляд найновішої русько-української літератури». І. С. Нечуй-Левицький. *Зібрання творів у десяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1968, т. 10, с. 162.

[83] *Там само*, с. 168.

мованої на основі позитивістського утилітаризму, просвітницького раціоналізму й романтичної концепції народности. Така культурна модель як проєкт і візія розвитку української літератури в напрямку «народної» літератури справила значний вплив на все українське письменство починаючи від другої половини XIX століття, коли, за словами Нечуя-Левицького, складається просвітницько-народницький тип свідомости, що його критик співвідносить із західним европейським, а не «слов'янофільським» ідеалом. «Українські народовці-націонали, – зауважував він, – держались проґресивного, поступового напрямку і бажали на свій національний ґрунт пересаджувати усі найновіші добутки европейської культури й просвіти; вони не знижували себе до народу, а потягувались підв[ищ]ити народ до свого становища в просвітніх, правових і економічних умовинах»[84].

Народницька концепція не була незмінною, але загалом коливалася між органічністю і конструктивністю. Так, наприклад, Іван Нечуй-Левицький 1878 року досить недвозначно заявляв, що українське народно-національне письменство має бути писане живою розмовною мовою, коли «взірцем книжного язика повинен бути іменно язик сільської баби з його синтаксисом»[85]. Зі свого боку, Куліш пропонує українській інтеліґенції втілювати високий загальнолюдський досвід культури у формах простонародної мови. Вона ж є продуктом обопільної співтворчости інтеліґенції та народу. Куліш також говорить про те, що треба ідентифікуватися з простолюдином, брати форми народної мови й розвивати їх, наприклад, коштом перекладів з іноземних мов на українську. Однак йому йдеться не про використання слів «народного биту», як для Костомарова, а про те, щоб «виробить форми змужичалої нашої мови на прослугу мислі всечоловічній», видаючи, наприклад, популярні видання. Виглядає, що формою розвитку української словесности для Куліша є створення популярної української літератури, яка задовольняла би потреби і високих, і низьких кіл читачів.

---

[84] *Там само*, с. 167.

[85] [І. С. Нечуй-Левицький]. «Сьогочасне літературне прямування». *Правда*. 1878. ч. 2. с. 26.

Своєю конструктивною основою Кулішева концепція мови відрізнялася від органічної концепції мови, що була досить впливовою навіть у 1870-х роках. Зауважимо, що на підручник із аритметики («Щотницю») Олександра Кониського Костомаров зареаґував тим, що висловив незгоду з будь-якими спробами штучно нав'язувати українській народній мові новостворені або запозичені високі літературні й правописні норми. При цьому Костомаров апелював передусім до народного знання і «живучої сили» народної мови, яку він протиставляв високій культурі, що її називав «александрійською школою». Отож, писав Костомаров, «не годиться ґвалтом вимишляти слова та перекладати те, що в науці прийняли всі народи зарівно, бо не в тім сила, щоб видумать як-небудь перпендикуляр або циліндр назвати, а щоб *з народної мови і з народного биту його взяти*»[86].

Подібно до Нечуєвого зведення української літератури до мови сільської баби, Костомаров вбачав ув органічності й простонародності культури та мови народу джерело розвитку особливої, популярної української літератури, або «літератури для домашнього вжитку». Популярна література народницького типу сприймається як питомо національна форма культурного розвитку і пізніше, вже у XX столітті. Скажімо, Улас Самчук у період Мистецького Українського Руху стверджував, що «наша в основному рустикальна природа ледве чи може органічно сприйняти вартості і критерії урбаністичної культури Заходу, а тому наші демонстративні, нетерпеливі намагання наслідувати Париж не завжди переконливі»[87].

Створення «народної» української літератури за взірцем популярної літератури, яка має в собі значні об'єднавчі потенції націотворення, в Росії сприйняли як політичну загрозу. У додатку до циркуляра міністра внутрішніх справ Петра Валуєва Київському, Московському та Петербурзькому цензурним комітетам від 18 липня 1863 року, зокрема, говорилося: «давно уже ідуть суперечки в нашій пресі про можливос-

---

[86] М. Возняк. *Листування Костомарова з Кониським.* – [Без дати і видання], с. 73.

[87] Улас Самчук. «Творчість і стилі». Улас Самчук. *Роздуми про літературу.* – Рівне: [б. в.], 2005, с. 47.

ті існування самостійної малоросійської літератури. <...> Попередні твори малоросійською мовою розраховували лише на освічені класи Південної Росії, тепер же прихильники малоросійської народности звернули свої погляди на масу неосвічену, і ті з них, які прагнуть до здійснення своїх політичних задумів, взялися, під виглядом поширення грамотности й просвіти, за видання книг для першопочаткового читання, букварів, граматик, географій і т. п.». Отож творення популярної української літератури було оголошено політичною справою.

Справді, популярна культура є в новітні часи могутнім чинником творення нації. Це, зрештою, було очевидним не лише для російських урядових кіл, але й для російських культурних діячів. Досить сказати, що в Росії в пореформений період, як зауважує Таїс Ліндстром, «поширення грамоти серед щойно земансипованих мас набуває пріоритету і з боку держави, і з боку її найсуворіших критиків»[88]. Особливо важливим стає творення відповідної літератури для народу. У зв'язку з цим навіть проводиться аналіз того, що селянин міг би читати і що він повинен читати. Зокрема, 1880 року було проведено опитування серед селян, що його здійснили члени Харківської вищої школи для дівчат під керівництвом Христини Алчевської. Результати читацького сприйняття – відгуки майже на 5000 книжок – було опубліковано в п'ятитомовому виданні «Что читать для народа». Висновок полягав у тому, що майже вся зарубіжна і російська класика були зрозумілі для мас і могли виходити дешевими виданнями. Щоправда, одні опоненти стверджували, що «незалежний розум селянина» не сприйме сучасних романів із їхньою любовною отрутою (Владімір Маракуєв). Інші, як, наприклад, Віктор Остроґорський, висловлювалися за те, що класику треба подавати народові у специфічній формі, з наголосом на вічних цінностях і пошанівку до індивідуальної самоповаги. Інші натомість наполягали на створенні літератури для народу, відмінної від світової літерату-

[88] Thais S. Lindstrom, N. A. Rubakin: «Architect of Popular Enlightenment». *The Slavic and East European Journal*, Vol. 3, № 2 (summer, 1959), с. 122–136 // http://ww.jstor.org/stable/304573. Accessed 12/03/2009.

ри, яка, мовляв, намагалася лише зруйнувати народну свідомість[89]. Зрештою, видання для народу поступово ставали бізнесом: у них переповідалися стандартні теми, а самі автори, беручись піднести інтелектуальний рівень селян, намагалися ідентифікувати себе із селянином і створювали оповідання для нього і про нього[90].

Отож у російському культурному побуті спостерігаємо ту ж саму тенденцію, яку вже раніше випробовує українська народницька інтеліґенція, – пристосування до народних смаків. Різниця лиш у тому, що таку «народну» літературу відразу розуміли як «популярну» літературу. 1889 року Ніколай Рубакін опублікував результати свого опитування, спрямованого на виявлення ідентичности читачів, масових смаків, звичок, культурного рівня, щоб з'ясувати, яка література потрібна народові. 10 000 відповідей прийшло від читачів робітничого і селянського походження. Створення популярної російської літератури визначило програму різних видань, зокрема видань Івана Ситіна. Популярна російська література претендувала бути загальноросійською, без різниці національних мов і культур. Досить прикметно, що в хрестоматії 1909 року «Родная речь» було вміщено серед інших також твори Тараса Шевченка без будь-якої вказівки на те, якою мовою він писав і до якої літератури належав. У подібній хрестоматії 1908 року російський переклад (також без відповідного зазначення) уривка з Шевченкової «Наймички» вміщено під заголовком «Работница».

Якщо у 1860-х роках творення популярної української літератури стає першочерговим завданням, то уже в середині 1870-х Куліш доходить висновку, що культурний маскарад (а «простонародність» була своєрідною формою маскараду) звужує можливості самоідентифікації: й індивідуальної, і національної. Зокрема, він називає «роковой крайностью» тенденцію «искать истинной человечности только в сословиях труждающихся и обремененных»[91]. «Українофільство» набуває ознак грубої стилізації. Наслідування простонарод-

---

[89] *Там само.*

[90] *Там само.*

[91] Ор. Левицький. «"Украинофиламъ" (Невідомий твір П. Куліша)». [Відбиток статті без дати і місця], с. 10.

ших манер, зауважує Куліш, призводить до появи «копий, дающих уродливое понятие об оригиналах, так как не все паничи видали на своем веку лучшие образчики простонародья и не все способны на основании наблюдений своих создать в душе идеал естественной грации простолюдина и его безыскусственного приличия в обращении»[92]. Імітація народности, часто у формі зниженої грубої простонародности, призводить до того, що, як зауважив Ор. Левицький, хлопомани відкидають «усякі ознаки панського поводження і навмисне, сказати б, опрощувались, щоб ні в чім не відрізнятись від "меншого брата", з яким вони щиро бажали з'єднатись душею й тілом». Такі настрої стають масовими: «скоро оте опрощення зробилось дуже модним», і «молоді паничі «не тільки носили народну українську одежу (так робили й деякі з їх батьків), та ще й шили її з найгрубішого матеріялу, мазали чоботи дьогтем, курили простий тютюн, в розмові і в манірах умисне поводились мов справжні неосвічені парубки»[93].

Включення української літератури в контекст европейського модернізму підривало цінність такої популярної літератури, оскільки спрямовувало на творення високої культури, котра втілювала би повноту літературних форм і стилів, тематичних пластів, зокрема з життя інтеліґенції та богеми, а також забезпечувала формування нового типу реципієнта. До того ж і сама еволюція народницької ідеології, психології, народницької моделі літератури вносить власну, не запозичену із Заходу, а питомо українську колізію в розвиток модерністської свідомости в Україні. На цій основі визріває проблематика українського варіянта декадансу, цим пояснюються умови розвитку літературного модернізму. Значний імпульс цьому процесові наприкінці XIX століття надала европеїзація літературних смаків і поява загальнолітературної моди на модернізм/декаданс. Загалом можна згодитися з Дмитром Чижевським, що «витворення самодовільної літератури вдалося лише українській модерній літературі з її різноманітністю літературних ґатунків та течій»[94].

---

[92] Там само, с. 16.
[93] Там само, с. 5.
[94] Дмитро Чижевський. *Історія української літератури..*, с. 307.

Загальнонародна і висока література

Піднесені модернізмом на початку XX століття ідеї нового мистецтва майже всі замикаються навколо питання про сутність і автономність модерної української культури. 1910 року Микола Данько (псевдонім Миколи Троцького) зауважував, що творення модерної «культурної єдности нації» відмінне в так званих «державних» і «недержавних» народів. «У націй історичних» цей процес «означає приєднання робочих класів народу до національної культури, що заховалася у вищих класах нації. Для неісторичних націй, що складаються лише з нижчих визискуваних верств, сей рух означає не перенесення вже існуючих елементів національної культури з вищих класів до нижчих, але утворення нової поступової культури»[95].

Творення «нової поступової культури» за умов відсутности високої культури значною мірою зумовлює концепцію української модерности. Наявність «репрезентативної провідної верстви», тобто свідомої еліти, й висока культура стали пріоритетними в теоретичній концепції української модерности. Філософ Дмитро Чижевський говорив про «неповноту» української літератури внаслідок втрати вищих класів та невиробленості високої культури. Історик Іван Лисяк-Рудницький ставив знак рівности між «плебейськими, неповними і неісторичними» націями, апелюю-

[95] Микола Данько. «П'ять років відродження російської України». *Молода Україна*, 1910, ч. 4–5, с. 145.

чи при цьому до еліти й концепту високої культури. «Доходжу висновку, – зазначав він, – що вирішальним фактором в існуванні т. зв. історичних націй було збереження, незважаючи на втрату незалежности, репрезентативної провідної верстви як носія політичної свідомости та "високої" культури. <...> Натомість неісторичні нації втратили (або ніколи не мали) репрезентативний клас і були зведені до безмовної народної маси, з невисокою національною свідомістю (чи взагалі без жодної) і культурою переважно народного характеру»[96].

Отже, накреслюються два способи творення національної культури: неісторичні народи розбудовують національні спільноти на народній основі, тобто «знизу догори», натомість історичні нації намагаються розширити національну спільноту від еліти до простого народу, тобто «згори донизу»[97].

Дискусії щодо можливостей розбудови високої української культури особливо загострилися саме в період модернізму й мали важливий антиколоніяльний аспект. 1927 року князь Трубєцькой, торкаючись у статті «До української проблеми» питання про високу і загальноросійську культуру в Україні, стверджував, що «наскільки вірогідно і правдоподібно, що нова українська культура задовільно вирішить завдання пристосування нижчого поверху культурної будівлі до народного кореня, настільки ж цілком невірогідно, щоб ця культура коли-небудь задовільно могла розв'язати друге завдання – створення нового "верхнього поверху", здатного задовольнити вищі запити інтеліґенції більшою мірою, аніж відповідний верхній поверх попередньої загальноросійської культури»[98]. Відповідно, як стверджує Трубецькой, українській літературі судилося бути «особливою українською індивідуалізацією загальноросійської культури», тобто триматися шляху «знизу догори», властивого колоніяльним народам, і то досить нещасливо.

---

[96] Іван Лисяк-Рудницький. «Зауваги до проблеми "історичних" та "неісторичних" націй». Іван Лисяк-Рудницький. *Історичні есе: в двох томах.* – Київ: Основи, 1994, т. 1, с. 33.

[97] *Там само*, с. 35.

[98] Н. С. Трубецкой. «К украинской проблеме». *Евразийский современник, 1927, кн. 5–6.* (http://gumilevica.kulichki.net/TNS/tns02.html, с. 7.)

Відгукуючись на ці міркування, Дмитро Дорошенко заперечив, що, незважаючи на тяжкі умови колонізації, в Україні не відбулося «перетворення української культури в культуру загальноросійську», а українська інтеліґенція не втратила бажання створити свою культурну своєрідність, відмінну від російської[99].

Отже, питання про тип культури – «простонародної» чи «високої» – мало і модерністський, і важливий антиколоніяльний зміст. Зокрема, в процесі модернізації, розгорненої в українській історії, центральним поняттям стає опозиція високої та народної культури. Фактично це перманентна дискусія, яка триває в межах модерністської парадигми починаючи від кінця XIX і до середини XX століття. А оскільки можна говорити про трансмодерність розвитку української національної самосвідомости в XX столітті, то ця полеміка стає центральною для всієї модерної української самосвідомости. Глибинна опозиція «західників» і «народників», яку започаткувала полеміка Драгоманова і Грінченка, пізніше дістане формулу «Европа чи "Просвіта"?» у Миколи Хвильового, відлунюватиме у прибічників «неокласиків» і адептів «органічного національного стилю» в період МУРу і навіть нагадає про себе в концепції «двох Україн» наприкінці XX століття.

Існують різні концепції модернізації та різні варіянти модерности. Можна прислухатися до Арнолда Тойнбі, який фактично ототожнює модернізацію з вестернізацією, але при цьому апелює не до «репрезентативної культурної еліти», а до середнього класу, і не до високої, а до популярної культури. За джерело вестернізації відомий історик бере передусім формування середнього класу. Тойнбі зауважує, що «...протягом новітньої доби західної історії здатність чужинців вестернізуватися залежить від їхньої спроможности перейняти західний стиль життя, властивий середньому класові»[100], і тому західні спільноти стають «новітніми», щойно витворю-

---

[99] Д. Дорошенко. «"К украинской проблеме". По поводу статьи кн. Н. С. Трубецкого». *Евразийская хроника, 1928, вып. 10.* (http:slavbrother.chat.ru/i43-00-1-r.html, с. 6.)

[100] А. Дж. Тойнбі. *Дослідження історії.* – Київ: Основи, 1995, т. 2, с. 176

ють буржуазію, спроможну стати головним елементом суспільства.

Подібно до того, як це робить Лисяк-Рудницький, Тойнбі також розрізняє два шляхи творення модерного суспільства. В його теорії це шляхи «знизу догори», тобто через витворення середнього класу, і «згори донизу», коли сила, тотожна середньому класові, утворюється програмно, зверху. Цей другий тип розвитку він бачить у Росії, де функції середнього класу перебирає на себе інтеліґенція. Тойнбі не забуває наголосити на конфліктності саме такого способу модернізації-вестернізації, адже «сила ненависти чужої інтеліґенції до західного середнього класу дає нам міру її передчуттів своєї нездатности дорівнятися до досягнень західного середнього класу»[101].

Отож ідеться фактично про два способи модернізації: один, західний («знизу догори»), та «інший», російський («згори донизу»). Можна припустити, що в українському випадку маємо поєднання цих обох способів.

Елімінація верхнього класу і його денаціоналізація в Україні, коли «освічені прошарки суспільства – дворянство, молода буржуазія та велетенська більшість інтеліґенції – стояли на платформі російської державно-національної та культурно-національної приналежности»[102], фактично сприяла посиленню (і поширенню) в Україні середнього та дрібного поміщицького стану, а також здрібнілого дворянського класу, сформованого з колишньої козацької верхівки. Це середовище забезпечувало рецептивне коло і в особах читачів-письменників становило конструктивний чинник для формування жанрів і стилів популярної літератури в першій половині XIX століття.

Було би значним спрощенням уважати т. зв. «народну» українську літературу першої половини XIX століття літературою для народу. Її рецептивну базу складали різні стани: від грамотних селян і міщан до дрібних поміщиків, які плакали,

---

[101] *Там само*, с. 177.

[102] Іван Лисяк-Рудницький. «Формування українського народу й нації (методологічні завваги)». Іван Лисяк-Рудницький. *Історичні есе..*, т. 1, с. 19.

читаючи «Марусю» авторства повітового предводителя дворянства, котрий ховався під маскою Григорія Основ'яненка. Ієремія Айзеншток говорить, зокрема, що «соціяльне обличчя читачів Котляревського цілком визначається обличчям сучасної інтеліґентної, читачівської маси: це були поміщики, дрібна шляхта й попівство»[103]. Одночасне існування в межах «великої» (офіційної) та «малої» (простонародної) культурних традицій було зазвичай нормальним станом для реципієнтів *народної* літератури, яка активно розвивалась в Україні в першій половині XIX століття.

Прикметним у цьому процесі є переосмислення романтичної концепції народности письменства як виразу «духу народного», що здійснюється в період посилення модернізаційних імпульсів наприкінці XIX століття. Саме в цей час загострюється питання самоусвідомлення національної української інтеліґенції. Отож, аналізуючи читацьке сприйняття творів Пантелеймона Куліша, Борис Грінченко доходить висновку, що не можна ідентифікувати явища народної творчости зі свідомою, ідеологічно забарвленою індивідуальною творчістю інтеліґенції. При цьому критик наголошує «інтеліґентський» характер народницького українського письменства, стверджуючи, що «Кулішеві твори, хоч мають і дуже добру народну форму, все ж є в далеко більшій мірі твори "духу інтеліґенції", ніж "духу народного", або – простіше сказавши – вони просто є продуктом індивідуальної творчости, і через те, що автор їх належав до інтеліґенції, вони сталися більше зрозумілими інтеліґенції, ніж народові»[104]. Розмежування «народної» та «інтеліґентної» літератур і спроба нового їх синтезу в перспективі якогось ідеального «загальнонародного» письменства є характерною ознакою еволюції народницької концепції наприкінці XIX століття.

Як відомо, незбігання «високої культури» і «культури переважно народного характеру» значною мірою зумовило розвиток багатьох слов'янських літератур, зокрема чеської, словацької, болгарської. Починаючи від доби романтизму,

---

[103] *Котляревщина*. Редакція, вступні статті й примітки Ієремії Айзенштока. – Харків: Державне видавництво України, 1928, с. 56.

[104] Борис Грінченко. *Кулішеві твори і сільські читачі*. – Київ, 1906, с. 32.

йдеться загалом про витворення «самобутньої, національної, слов'янської» літератури, яку протиставляють високій, книжній, часто чужомовній культурі. У чеській літературі на початку XIX століття Йозеф Юнґман проголошує народ і народну мову основною опорою національної літератури, а в середині XIX століття тут народжується ідея «демократичної літератури» (Карел Сабіна), побудована на протиставленні літератури аристократичної та демократичної, основним об'єктом і реципієнтом якої є народ. Загалом романтизм в українській, чеській, польській, словацькій, сербській, хорватській літературах складається на основі звернення до народних традицій, виданні й стилізуванні народних пісень, які ототожнюються з «ключами від святині національности» (Ян Колар).

Специфічний зміст української літератури її новочасного (позитивістського) періоду Пантелеймон Куліш характеризував у зв'язку з громадсько-утилітарною функцією письменства. Він писав: «...народження нашої літератури (звичайно, не в особі Котляревського і його послідовників) збігається з часом, коли суспільство від кожного творіння розуму людського почало наполегливо вимагати безперечно корисного прикладання його до загальної справи життя і коли багато хто задумались над питанням: яку саме користь повинні принести суспільству високорозвинене слово і високо облагороджена думка»[105].

Отже, від середини XIX століття в українській літературі активізується тенденція, близька до просвітницької, щодо свідомого творення корисної та демократичної літератури. Вона виливається в таку модель культури, яка передбачає зближення «народної» та «інтеліґентної» творчости й тяжіє до ідеалу універсального, точніше, «усередненого» письменства. Народницьку концепцію навряд чи можна ідентифікувати з одним стилем, оскільки вона спирається на різноскеровані форми й стилі: етнографічного реалізму, пізнього романтизму, натуралізму з його соціологізмом, просвітительського реалізму з його ідеалізацією добрих і викриттям злих сил.

---

[105] Пантелеймон Куліш. «Характер и задача украинской критики». Пантелеймон Куліш. *Твори в двох томах.* – Київ: Дніпро, 1989, т. 2, с. 517.

Вона так само не зводиться ані до «літератури для народу», ані до «творів для інтеліґенції», а передбачає особливу динаміку – «згори донизу» або «знизу догори».

В одній із центральних для розвитку модерної української самосвідомости дискусії, яка розгорнулася в 1892–1893 роках між Борисом Грінченком і Михайлом Драгомановим, питання про «простонародну» і «високу» літературу було основним. Драгоманов як «панрусист» більшою мірою схилявся до моделі «знизу догори», стверджуючи, що «тепер ще виступи українських белетристів і поетів із кола сільського життя скоріше підпирають ту теорію, що вони не мусять з нього виходити, з цих рамок, ніж противну, бо в усякім разі ті виступи не вдячні, тоді як в колі "простонароднім" українська белетристика й поезія завоювали собі значну пошану»[106]. Проповідуючи необхідність «простонародної» української літератури і критикуючи звернення «теперішніх українських літераторів» до «високої» літератури і тем із життя інтеліґенції, Драгоманов застерігав проти «тредіяковщини, котра так часто кидається в очі у писателів галицьких, більше затягнутих в високу і широку літературу». «Простонародність хай буде для наших письменників Антеєвою землею!»[107] – закликав він.

Борис Грінченко, навпаки, згоджуючись із Драгомановим щодо загального прямування обох літератур до злиття («укупі виробляти літературу і для народу, і для інтеліґенції (дбаючи, звісно, про те, щоб вони намагались злитися докупи)», закликає творити «яко мога швидше, поруч з літературою для народу, теж і наукову та поетичну літературу для інтеліґенції, і вже тільки будущина доведе до того, що обидві сі літератури зійдуться докупи тоді, як зійдеться докупи народ з інтеліґенцією в одну освічену культурну громаду»[108].

Отож народницька модель літературного розвитку виразно тяжіла до певної культурно-просвітницької утопії єдиного письменства – «загальнонародної» літератури. Драго-

---

[106] Михайло Драгоманов. *Листи на Наддніпрянську Україну*. – Київ: Криниця, 1917, с. 69.
[107] *Там само*, с. 113.
[108] Вартовий П. (Борис Грінченко). *Листи з України Наддніпрянської*. – Київ: [б. в.], 1917, с. 173.

манов бачив розвиток такої української літератури на взір «простонародної» літератури. Ця позиція видається неспівмірною з ідеалами модернізації, що їх сповідував Драгоманов, однак її можна зрозуміти в рамках концепції «загальноросійської» літератури, яку він розробляв, із одного боку, і національно-локальних варіянтів літератур «української», «російської», «галицької», з другого боку. Зрештою, художня творчість племінниці Михайла Драгоманова Лесі Українки могла би зняти його недовіру до високої української літератури, однак, на жаль, він помер 1895 року, якраз на межі становлення модерністської літературної парадигми в українській літературі.

У Грінченковому трактуванні «загальнонародна» література, з одного боку, передбачала редукцію двох різних типів культури, високої та простонародної, і поєднання їх ув одній якійсь загальній іпостасі, а з другого – спиралася на розходження обох цих типів культури, підриваючи концепцію «простонародности» як культурного маскараду, котру проповідував, наприклад, Пантелеймон Куліш. Зважаючи, однак, на зізнання Куліша, що він любить «рідний простолюд», але обстоює для нього «титул *Народ*, без вищих репрезентантів національности його»[109], можна припустити, що Кулішева теорія «простонародности» була лишень однією із варіяцій народницької концепції літератури. Характерно, що сам Куліш еволюціонував від теорії «простонародности» в 1860-х роках до високої «імперії слова», яку він поетизував у своєму «Дзвоні» в 1890-х.

Як народницька модерність конструює опозицію старого і нового та по якому боці вона стає? Такою опозицією є передусім протилежність «старої» та «нової» літератури. Ставлення до книжної традиції давнього та староукраїнського письменства письменників-народників і модерністів зовсім відмінне. Якщо пізній Куліш переймає від нього поцінування «старожитної» України, риторику, моралізаторство, стильовий синкретизм моральної науки й словесного означен-

---

[109] *Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані.* Редакція Юрія Луцького. Передмова Юрія Шевельова. – Нью-Йорк–Торонто: УВАН, 1984, с. 287.

ня, ідеалізм та християнський гуманізм, то ідеолог модерного «інтеґрального» націоналізму Дмитро Донцов стверджував, що Куліш, як і інші представники «народолюбної» інтеліґенції, стояв ув опозиції до культури старого Києва, литовсько-руської держави й подекуди гетьманщини – осередків, за Донцовим, державницького і національнотворчого «номадівства»[110].

Прикметна взагалі відмінність історико-культурних орієнтирів народництва та модернізму: Куліш переймає в українській історії культурно-просвітницьку традицію, Донцов прагне віднайти в ній романтично-волюнтаристську ідеологію. Як відомо, модернізм також здійснював переоцінку минулого, зокрема особливу вагу покладаючи на перелом від староукраїнського духовно-етичного мислення до новочасного соціяльно-громадянського світогляду, від синкретизму давньої писемної творчости до народности літератури, що її відкрили романтики. Ототожнюючи всю практику новочасного українського письменства з традицією популярного письменства, українські модерністи початку XX століття прагнули відновити ідеали високої «книжности», властиві для староукраїнського письменства, але втрачені в часи романтизму, коли відбулося переорієнтування на «народність». Центральною постаттю при цьому стає Григорій Сковорода.

За визнанням Михайла Могилянського, після Сковороди відбулася зміна всієї ідеологічної парадигми українства. «В дальшому розвитку української літератури, – зауважував він, – поволі “абстрактні постулати” все більш спускаються на грішну землю і потяг до особистого самовдосконалення все більше заступає стремління до поліпшення громадських підвалин життя, ідеал особистого спасіння задоволенням в правді і добрі дає місце ідеалові соціяльної правди і справедливости»[111].

Отож модерністи прагнуть переформувати українську літературну традицію. Микола Зеров недаремно вважає ключо-

---

[110] Див. докладніше: Дмитро Донцов. *Дух нашої давнини.* – Дрогобич: Відродження, 1991, с. 85.

[111] М. М. Могилянський. «Григорій Сковорода в українській літературі». *Книгар*, 1920, ч. 1–3, с. 12–13.

вою постаттю класичної української літератури не «народника» Шевченка, а «культурника» Куліша. Так само невипадково «Енеїду», котру травестіював Котляревський, він прагнув замінити високим стилем Верґілієвого першовзірця, перекладеного й озвученого по-українськи. У модернізмі загалом відбувається перегляд здійснюваного на початку XIX століття в українському письменстві переходу від риторично поліфункціональної літератури до літератури народної, писаної живою розмовною мовою, – так само, як і переходу від проблематики «духової» до соціяльної. Вже пізніше Ігор Костецький говоритиме про незреалізований проєкт високого книжного, а не просторозмовного «українства», який міг би розгорнутися на основі стилю і мови Сковороди. Книжність і моралізм старої української літератури містили, – наголошуватиме Дмитро Чижевський, історико-культурна концепція якого складалася в руслі антинародницького напрямку й тяжіла до циклічного модерного мислення[112], – потужний імпульс для розгортання повноцінної української культури. При цьому всі спроби аванґардистського «добудовування» історії національної літератури були компенсацією незреалізованих потенцій і *переворотом*, щоб «перекинути місток назад, у невідбулу в повному об'ємі добу – з метою саме довідбуття», – як зізнавався Ігор Костецький[113].

Прикметно те, що Сковородину творчість на початку XX століття намагається інтеґрувати російський модернізм. Зокрема, Владімір Ерн співвідносить властиво російський шлях із «внутрішнім» мисленням Сковороди, відмінним від зорієнтованого на зовнішній світ новоевропейського раціоналізму[114]. «Хіба твори Сковороди не видані в Росії як матеріяли до вивчення російського сектантства, як твори "русского фи-

---

[112] Див.: Мирослав Шкандрій. «Історія, стиль, епоха, культура: До проблеми періодизації у Дмитра Чижевського». *Слово і час*, 1995, № 7, с. 30.

[113] Ігор Костецький. «Стефан Георґе, Особистість, доба, спадщина». *Вибраний Стефан Георґе по-українському та іншими, передусім слов'янськими мовами.* – Штутґарт: На горі, 1968–1973, с. 191.

[114] Див.: Владимир Эрн. *Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение.* – Москва, 1912.

лософа"?» – коментував цей факт Микола Сріблянський[115]. Культурософські ідеї Ерна про Сковороду, які «робили з нього Богочоловіка», аналізував і В. Петров[116]. Загалом постать Сковороди, до якого звертаються і Андрій Товкачевський, і Павло Тичина, засвідчували способи освоєння його культурної практики та інтеґрацію його в модерні форми свідомости. Вибірковість, дискретність національної традиції, яку закріплював модернізм, виявлялися в поціновуванні нетрадиційних образів класиків: «культурности» Куліша, «метафізичности» Шевченка, «етичности» Сковороди.

Народницька дискурсія, навпаки, ототожнювала національну ідею з романтичною ідеєю «народности» і з просвітницькою ідеєю «розумної правди». Характерною рисою такої концепції стала, як ми вже згадували, маскарадність. Уже наприкінці XIX століття в межах самого народницького напрямку спостерігаємо спроби демаскувати таку культурну ідентифікацію. Очевидно, що суб'єктом подібної культури постає певний узагальнений тип національно свідомого інтеліґента, а його оцінки, смисли, бажання й ідеали отримують універсальне значення, і їх трактують як простонародні цінності. У період активного становлення української інтеліґенції та форм високої культури таке ототожнення виглядає вже зайвим і неперспективним. Тому Борис Грінченко, здійснюючи соціологічний аналіз української літератури з погляду її рецепції (читання), підкреслює, що «раз-у-раз певнено, що українські автори говорять за народ – так само і те саме, що й він би сказав»[117]. Однак насправді, наголошує він, «говорячи про життя інтеліґенції чи народних мас, вони говорили не від когось, а від самих себе; говорили настільки добре, наскільки знали й розуміли те, про що писали, а писали – щодо літературного смаку, літературної манери – так, як їм самим здавалося краще відповідно до їхнього власного естетичного й літературного розвитку, більше або менше однакового з розвитком того інтеліґентного громадянства, серед якого і з яким

[115] Микола Сріблянський. «Те, що дає радість життя». *Українська хата*, 1914, № 5, с. 377.
[116] В. П. Петров. «Леґенда про Сковороду». *Книгар*, 1920, ч. 1–3, с. 23.
[117] Борис Грінченко. *Кулішеві твори і сільські читачі*, с. 6.

укупі вони жили й розвивалися і з поглядами якого не могли не рахуватися і свідомо й несвідомо»[118].

Стверджуючи самодостатність інтеліґенції та її культурне самовизначення, Грінченко демаскував естетичне спрямування на «народність у формі і змісті творів», оскільки його основою була ілюзія, «ніби сам простий народ робочий говорить їх устами, бо та національна форма, якої вони досягли, була в той же час і мужицькою, простолюдною формою»[119]. Власне, тоді, коли українофіл-інтеліґент ідентифікує себе з «простолюдином», він фактично стає травестійованим, перевдягаючись у народний одяг, переймаючи народну мову, ототожнюючи себе з «народом», витворюючи особливий різновид культурної практики, який можемо назвати гібридним.

Хоча сам Грінченко був автором одних із небагатьох в українській літературі на кінець XIX століття повістей із життя інтеліґенції («Соняшний промінь», 1890 і «На розпутті», 1891) й активно перекладав разом із дружиною сучасних европейських письменників, на початку XX століття, тобто в період модернізму, він програмно розробляє засади народної, популярної літератури (стаття «Народний театр», 1900), а в повісті «Під тихими вербами» (1901) апробовує «інтеліґентський» спосіб характеротворення для зображення селянина як типу так званого «народного інтеліґента». Із часом саме такий усереднений тип героя стане набутком радянської літератури. Отже, концепція Грінченка вже на іншому, постромантичному, рівні розвивала стратегію усередненого типу письменства – популярної літератури, що реалізувала би культурно-просвітницьку утопію «єдиного» письменства – «загальнонародну» літературу.

Саме Грінченко стверджував необхідність визнання «однієї літератури для всіх класів даної національности»[120]. На початку XX століття він також намагається зруйнувати романтичну концепцію Миколи Костомарова щодо «простонародности» Шевченка. Досліджуючи рецепцію творів поета на

---

[118] *Там само*, с. 6–7.

[119] Борис Грінченко. Перед широким світом. – Київ, 1907, с. 152.

[120] Борис Гринченко. *Народные спектакли*. – Чернигов, 1900, с. 51.

селі, він зазначає, що «ні в якому разі не можна називати їх дальшим протягом народної творчости, не можна казати, що Шевченко як поет був сам народ, що народ мов би обібрав його співати замісто себе»[121], і наголошує, що природа «великого поета» полягає в тому, щоб іти «поперед мас», а «маси мусять підніматися, доростати до його ідеї». Відтак він переносить місію культуротворення не на «народ», а на «інтеліґенцію».

Народницький ідеал літератури ототожнювався з певною ідеальною (моральною) народною субстанцією, яку Костомаров трактував містично, Куліш – етико-психологічно, а Грінченко розглядав її раціонально і просвітительськи. Для Грінченка в розбудові нової загальнонародної української культури особлива роль належить раціональному, універсальному й етично завершеному типу свідомости, який збігався би з перспективою, що об'єктивізує, тобто авторським поглядом на світ. Це фактично була просвітницька концепція.

У народницькій концепції літератури значну роль відведено релігійно-християнському трактуванню словесної творчости. Йдеться не про свободу художнього вираження письменника, а насамперед про божественну повноту, яку автор має виразити у своєму слові. Письменник сприймає свою роль як проповідник, і мета його – «сказати святе слово про святі душі». Так Куліш простежував народження особливого народного словесного канону в Квітки-Основ'яненка. «Всяке слово і діло він ізобразив так, як воно іменно єсть і як інакше й бути йому не можна. І вийшов у його красний божий світ іще кращий, ніж у нас перед очима»[122]. У такий спосіб ідеальна тенденція життя мала знайти і свій ідеальний вираз. Християнізація творчости, однак, мала просвітницький, раціональний характер. Основою його був раціоналізований платонізм, «з якого випала вся його пластична й інтуїтивна основа», як зауважував Лосєв[123]. У модернізмі такий просвітницький різновид християнського типу свідомости кар-

---

[121] Борис Грінченко. *Шевченків «Кобзар» на селі.* – Київ, 1914, с. 29.
[122] Пантелеймон Куліш. «Григорій Квітка (Основ'яненко) і його повісті». Пантелеймон Куліш. *Твори в двох томах.* – Київ: Дніпро, 1989, т. 2, с. 496.
[123] А. Ф. Лосев. *Очерки античного символизма и мифологии.* – Москва: Мысль, 1993, с. 11.

динально видозмінюється, оскільки модерністи повертають первісну цінність християнському гностицизмові й неоплатонізму.

Для народницької дискурсії характерна також узагальненість наративних структур, занурених у простонародне природне життя, стилістика, близька до усного мовлення, етнографізм, дидактичність. Моральний зміст мали історії про зведену дівчину, солдата-москаля, сина-розбійника, одиноку покинену матір, відродженого грішника, долю інтеліґента-«українофіла». При цьому фабула мала стверджувати «вищу» справедливість Божого суду й патріярхального порядку. Інтеліґентський ідеал гуманности просвітлював соціяльне несвідоме, сукупно об'єднане поняттям «народу», і в цьому виявлявся її особливий, просвітницький сенс.

Народницька модерність відштовхується від романтичного слов'янофільства, яке асоціюється з космополітизмом, і переймається національними ідеями. «...Проповідь їх [слов'янофілів. – *Т. Г.*] про космополітичну працю, – зауважував, зокрема, Олександр Кониський, – єсть проповідь нікчемности, утопії! Скажіть мені: як можна працювати рядовому чоловікові *космополітично*? Хіба де єсть народ космополіт? Нема чоловіка без лиця, нема народу без національности!..»[124].

Важливий також антигеґелівський патос, під знаком якого розгортався народницький варіянт модерности. Як відомо, німецький філософ проголосив право на повноцінне історичне та державницьке існування лише тих народів, які санкціоновані всесвітнім розумним духом. Народницька концепція доповнювала (і кореґувала) панівне на середину XIX століття «европоцентристське» раціонально-просвітницьке трактування модерної історії та культури. Орієнтація на живу, реальну сукупність кожної, зокрема й недержавної нації, а також на універсальність «простої», «маленької» людини, з якою ідентифікував себе суб'єкт національно-культурної рефлексії, опонувала геґелівській історичній моделі розвитку світового духу та скеровувала її в напрямку національному.

---

[124] О. Кошовий [Кониський]. «Коли ж вияснится? (За приводом повісти Н. Левицького "Хмари")». *Правда*, 1875, ч. 19, с. 768.

Отож виникнення чеської, польської національних літератур, всупереч «государственній словесності», Куліш оцінював як корекцію світового розуму: «се народи заявляють перед світом своє право на духовне господство поруч із іншими народами», – говорив він. І саме в цьому, на його думку, виявляється «розумний дух» історії, а не в «філософській голові», яка санкціонує «право на увагу й шанобу всьогосвітнього розуму»[125].

Пізнаючи небезпеку ототожнення геґелівського історико-державницького розвитку з вселюдським гуманістичним ідеалом, Михайло Драгоманов, зі свого боку, шукав повороту від романтичної народности (як прояву розумного «духу») до ідеї українства як принципу морального й політичного самоусвідомлення суб'єкта. При цьому, проте, на місце народности як тотальности він ставив нову тотальність: людськість в інтерпретації Оґюста Конта. «Так, думка про людськість поставлена була вище над думкою про націю та віру, з їх осібними звичаями, урядами та інтересами, і стала таким суддею посеред суперечок проміж націями й вірами та основою до волі кожної нації й віри в тих границях, поки нація чи віра не неволить других»[126], – стверджував Драгоманов.

«Загальнонародна» концепція літератури кардинально видозмінюється в концепції естетичного модерну кінця XIX – початку XX століття. Передусім модернізм проявив раціоналізм і абстрактність тих тотальних ідеалізацій, на основі яких стверджувалася народницька ідея. В одній зі статтей критик «Української хати» Микола Сріблянський стверджував, що об'єктом літератури для «українофілів» є тільки така «ненадполовинена» особистість, у якій краса, істина й справедливість «складають живу єдність». Іншими словами, замість живої людини вони говорять про просвітницький ідеал. «Коли так, – іронізував Сріблянський, який протиставив позитивістському народництву і пізньороман-

[125] Пантелеймон Куліш. «Григорій Квітка (Основ'яненко) і його повісті», с. 488, 489.

[126] М. П. Драгоманов. «Чудацькі думки про українську національну справу». М. П. Драгоманов. *Вибране. «...мій задум зложити очерк цивілізації на Україні».* – Київ: Либідь, 1991, с. 471.

тичному «українофільству» нову, модерну концепцію етико-культурного українства, – то об'єктом літератури "можуть бути" тільки *ідеальні* або ідеалізовані особи. Добре, але це вже не *реалізм*, а ідеалізація абстракцій! Де ж подіти таких осіб, які не мають в собі "абстрактних категорій" або мають тільки якусь одну з їх?»[127].

Літературний модернізм також проявляє позитивістську природу «загальнонародної» моделі літератури, що поставала як наслідок редукції соціяльно й національно диференційованих культурних практик до певної ідеалізованої єдности. Сріблянський наголошує несамостійність такої народницької літератури, яка пишеться «обов'язково для когось, а не *для себе*»[128]. Це підтверджував Сергій Єфремов, ідеолог «українофільського» напряму, який зауважував, що «насамперед це мав бути читач з народу, якого кладено за підвалину всього читальницького гурту; далі йшли так звані свідомі українці усяких кольорів і типу»[129]. Своєю чергою, модернізм загострює питання про нового підготовленого читача і загалом читацьку публіку.

Із появою модернізму руйнується й «українофільська» структура національного письменства з панівною «загальноросійською» літературою зверху і літературами національними – «нижчими», провінційними, народними – знизу (Драгоманов). На таку ієрархію вказав іще Олександр Кониський: «Вони дадуть нам посліду, а чоло сіють в Москві, бо вони для нашої мови і літератури відмежовують розвій межами розвою маси. Пишіть, мол, по-українськи тільки про те, до чого дійшов розвій маси; а те, що вище маси, про те по-українськи не слід; для того єсть "російська" мова»[130]. В колоніяльній структурі культури українській літературі, зрозуміло, було відведено місце «нижчої». Модернізм натомість перевертав таку

---

[127] Микола Сріблянський. «"Нове слово" в українській критиці». *Українська хата*, 1910, № 7–8, с. 497.

[128] Микола Сріблянський. «На сучасні теми (Націоналізм і мистецтво)». *Українська хата*, 1910, № 11, с. 684.

[129] Сергій Єфремов. «Відгуки з життя і письменства». *Літературно-науковий вісник*, 1907, т. 38, кн. 10, с. 149.

[130] О. Кошовий [Кониський]. «Коли ж виясниться? (За приводом повісти Н. Левицького "Хмари")», с. 771–772.

структуру, оскільки в межах окремої національної літератури проявляв опозицію і «високої», і «низької» культури.

У цих умовах літературне «українофільство» перейняло на себе функції цензора. «Справді, кому прислужилася б така вища культура? – допитувався критик газети «Рада», полемізуючи з Михайлом Могилянським. І сам же відповідав: – Поодиноким інтеліґентам, що зажили розкішної світової культури й вже не можуть задовольнитися чимсь меншим. Їм подавай у музиці – конче Ваґнера або Мусорґського, в белетристиці – Толстого або Гамсуна, в драмі – Ібсена або Метерлінка, <...> в поезії – Гайне або Вергарна, загалом, останнє слово, бо на чімсь меншім вони не помиряться...»[131].

Перші прояви символізму й декадентства виявилися на ґрунті еволюції народницького напряму, коли аналіз переносили на вівісекцію душі інтеліґента-українофіла (оповідання й повісті Агатангела Кримського, Гната Хоткевича, Олексія Плюща, Наталі Кобринської, поезії Миколи Вороного, Олександра Олеся). Однак нова модерністська ідеологія поступово ідентифікує себе з естетикою, переймається ніцшівською радістю життя, використовує і продукує ідею особливої «вищої» культури. «Богемність», артистизм стають культурними моделями поведінки. Перехід реального в ідеальне й містичне стають підставами модерністської «вищої» культури. Окрім відмежування від «буденности», від «низу» і переміщення уваги на «верхи» духовного саморозвитку, форми «вищої» культури відбивали також онтологічний неспокій модерної людини, зміщення її місця у світі, засвідчували зміну соціяльних, культурних, родових, національних ідентичностей.

У цих умовах культура й естетика завдяки символічній реальності, яку вони відкривали, стають компенсаційними способами, що відновлюють розірваний і відчужений часопростір життя модерного суб'єкта. Через культуру й естетику в аспекті «вищої» культури, яка є свідомим творенням нових (індивідуальних і суспільних) форм життя, українські модерністи програмують не лише власне життя, але й модерну українську націю.

---

[131] М. Григорович. «В справі українського руху і культурного будівництва». *Рада*, 1912, № 127, с. 2–3.

Культура мислиться антропософськи – як символічна реальність, здатна актуалізувати в сучасному бутті ідеал родової людської індивідуальности. «Починається стремління до синтезу індивідуальности-людини з великою індивідуальністю – людством»[132], – стверджував услід за Ніцше сенс модерного розуміння свободи Андрій Товкачевський. Особлива синтетична природа творчости стає характерною ознакою «вищої» культури, а модерність, проявлена з допомогою «вищої» культури, постає як нова онтологія. Вона провадила через художні синтези до ідеалу, давала рівновагу між реальним та ідеальним, мистецтвом і дійсністю, народністю і нацією.

---

[132] Андрій Товкачевський. «Наука й життя». *Українська хата*, 1910, № 4, с. 262.

Модернізм як «вища» культура

Модернізм поставав особливою формою нової комунікативности. Модерна свідомість ідентифікує себе не з раціоналізмом просвітницького характеру, а з творчістю. Дійсність є такою інтенціональною реальністю, якою її сприймає суб'єкт, а естетизм і культуралізм для такого суб'єкта є способом кореґувати модерність, діялектику якої сучасне нео-геґельянство вбачає в «опосередкуванні спонтанного», в «радикальній самодетермінації з боку суб'єктів власної активности, в певному примиренні себе й інших»[133].

Самодетермінація не зводилася ані до наслідування «позитивного» досвіду, ані до ірреально-духовної практики, що вела би в простори інших світів. Вона повинна бути самою творчістю, аналогом нерозчленованого потоку «життя», в яке занурений такий суб'єкт. Творчі проєкції надають модерністській «вищій» культурі форми естетичної утопії. Микола Євшан формулював такий утопізм, спираючись на духовно-метафізичну природу артистичної культури: «Коли взагалі творчість має якийсь смисл, коли судилося творцям дійсно бути тими, що творять будучність, показують людині шлях до неї, і коли вони дійсно наділені вищою свідомістю, цінять той образ людини і кращого життя, який воздвигала

---

[133] Robert B. Pippin. *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture.* – Oxford: Basil Blackwell, 1991, с. 153.

все творчість, то в ній ми повинні виздоровіти, віддихнути повними грудьми і набрати сил до боротьби за великий ідеал: *свободи чоловіка*»[134], – писав він, проповідуючи особливу функцію модерної творчости як життєдіяльности.

До такого розуміння вищої природи модерної культури доходили українські критики (Микола Євшан, Микола Вороний, Дмитро Донцов), надаючи нового – феноменологічно-творчого – змісту індивідуальним і національним ідеалам. «Се *творча страсть*, яка дає нам змогу переживати мисленно *повне* життя, дає нам не фраґменти, а повні картини, дає не один момент, а їх різнорідність, їх гру»[135], – стверджував, приміром, Микола Євшан актуальність і повноту модерністської творчости «тут-і-тепер» і сповідував естетизм та екстатизм як форми індивідуального і суспільнонаціонального самоствердження.

Загалом орієнтація на модернізм приводить українських авторів до засвоєння нових тем, стилістичних зразків, нових типів героїв і, зрештою, видозмінює саму національну культуру, яка моделюється відтепер за взірцем «високої», а не «загальнонародної» літератури. Модернізм, зокрема літературний, апелює передусім до задоволення потреб інтеліґентного читача. Як зауважував Михайло Коцюбинський, такий читач «в останні часи значно виріс». Обмеження сфери творчости «переважно селом, сільським побутом, етнографією», «селянином, обставинами його життя, його нескладною здебільшого психологією» звужує фантазію і не задовольняє потреби такого нового інтеліґентного читача. Адже «вихований на кращих зразках сучасної европейської літератури, такої багатої не лише на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтеліґентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільности»[136]. Отож европеїзація української літерату-

---

[134] Микола Євшан. «На літературні теми». *Українська хата*, 1910, № 2, с. 123.

[135] Микола Євшан. «Грицько Чупринка». *Літературно-науковий вісник*, 1911, т. 54, кн. 6, с. 454.

[136] Михайло Коцюбинський. *Листи*. Михайло Коцюбинський. *Твори у семи томах*. – Київ: Наукова думка, 1974, т. 5, с. 280.

ри в напрямку модернізації перетворюється на рецептивну проблему. На перший план виходить формування реципієнта високої культури, іншими словами, національного інтеліґентного читача.

Принципи гри, експерименту, ствердження присутности «тут-і-тепер» за допомогою мистецтва, що їх відкривав модернізм, ґрунтувалися на ціннісній настанові до життя. Символічна реальність залежала від свідомо обраної позиції, що була не лише індивідуальною настановою, але й проєкцією можливого, ймовірного досвіду всієї репрезентативної еліти. Митець «переноситься до минулого, і при тому не стільки реального, науково вірного й провіреного, як *можливого, ймовірного,* такого, який приблизно однаково уявляється всім освіченим сучасникам письменника»[137], – відгукувався про твори Лесі Українки Андрій Ніковський, захищаючи інокультурну тематику її творів. А Микола Євшан перший заговорив про мітологізм мислення Лесі Українки як спосіб узагальнення і суґестіювання іншого культурного досвіду.

Фактично вся українська література початку XX століття розв'язувала питання культуротворчі й переходила до моделювання нової модерної реальности. Такий креативний підтекст мала й концепція «вищої» літератури. В ній змінювався риторичний код: з дидактичного він обертався на провокативний і суґестивний. Народницька модель літератури мислилася суто функціонально: вона, з одного боку, повинна була задовольняти ідеальні вимоги свідомого інтеліґента щодо пізнання народного життя, а читачеві простонародному, з другого боку, мала давати письмо, в якому йому «найбільше припадатимуть до смаку такі твори, де він знайде позитивні типи, що своїми вчинками більше-менше відповідають на питання: "Як треба жити"»[138].

Модерністський дискурс руйнує раціональну й інструментальну однозначність розуміння слова, до якої Грінченко закликає творців «народного» театру. Модерністська образ-

---

[137] Андрій Ніковський. «Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки». *Літературно-науковий вісник*, т. 64, кн. 10, с. 62.

[138] Борис Грінченко. «Народний театр». *Літературно-науковий вісник*, 1900, т. 11, кн. 8, с. 101.

ність є не наслідувальною, а конструктивно-творчою, адже вона використовує знаковість художньої реальности й культурного міту. Використовує вона і принципи ускладнення форми з її «дефамілізаційним» ефектом, що його пізніше відкрили російські формалісти.

Народницька модель культури була зорієнтована на актуалізацію означуваного змісту, який мав ясно й дохідливо просвічувати через символи, що його означують: позитивні типи, ідеологізовані кліше, побутові деталі знайомого життєвого світу, сентиментальну, довірливу оповідь здебільшого очевидця, християнську етику і традиційну мораль, зрештою – народнопоетичну символіку. Натомість модерністська «вища» література стверджує свою самодостатність, афішує вибраність і зашифрованість для невтаємниченого читача. Отже, часто вона є некомунікативною, езотеричною.

У модерністській дискурсії втрачалася перевага означуваного, реального світу й особлива роль переносилася на суґестивність, гру уяви. Однак навряд чи можна говорити про принципову некомунікативність модерністського письма. У цьому зв'язку варто прислухатися, приміром, до міркувань Дьордя Лукача, висловлених іще 1908 року.

Лукач підмітив важливу ознаку модернізму: те, що він фіксує вичерпаність і шаблонність раціональних форм комунікації та здійснює свідомий відбір і конструювання нових форм комунікації. Причому цей процес пов'язаний із вичленовуванням «ідеального» читача й складанням нового типу комунікативности, яка, в принципі, є недосяжною. «Естет це той, хто народився в добу, коли раціональне почуття форми вимерло, коли форму мають лише за щось історично одержане у готовому вигляді й тим самим за щось, що, залежно від особистого настрою, може бути зручне або нудне <...>, – зауважував критик. – <...> сьогодні аніхто не потребує пісень <...>, отож він мусить знаходити в собі самому всі пісенні можливості, які впевнено діяли б на чужого, ідеального (можливо, ніде не існуючого) читача»[139].

---

[139] Цит. за: Ігор Костецький. «Стефан Ґеорґе, Особистість, доба, спадщина». *Вибраний Стефан Ґеорґе по-українському та іншими, передусім слов'янськими мовами.* – Штутґарт: На горі, 1968–1973, с. 80.

Нову культуротворчу природу модерністського мистецтва, закономірно, ідентифікували не з формами народними, розмовними, а з формами «вищого», книжного або езотеричного характеру, а то й із новою духовною сутністю. Іван Франко так само говорив, що «нова» література – «се найвищий тріюмф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціяльна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі»[140].

Модерністська дискурсія програмувала гуманістичний зміст. Як відомо, автори-модерністи, особливо символісти, говорячи про «творчі візії», відтворювали ірраціональний тип чуттєвости, психологію «диференційованого» індивіда, «інтеґрованого» чоловіка, людини «без властивостей». Характерність і реальність окремої історії (звичайної людини, народу, нації), все окреме, спеціяльне перетворювалося в модерністському тексті на знакове поле, на «нульове» місце вибудування естетичного дискурсу, на інтертекст людської культури. Саме тому народництво початку XX століття побачило в модернізмі загрозу денаціоналізації для української культури.

Проявляючи колізії «загальнонародної» та «вищої» літератур, модерн загострював питання про соціяльну функцію мистецтва. Концепцію народности мистецтва не лише протиставляють «високій» культурі, але й осмислюють у плані формування «демократичної», ба навіть «пролетарської» (Володимир Винниченко) культури. Із цього приводу Микола Вороний зауважував: «Коли мистецтво має вже відігравати *службову* роль, то краще хай служить воно демократії, що має на меті загальнолюдські ідеали, ніж бути на послугах у буржуазії, вдовольняючи її вузько-кастові забаганки»[141].

Прихильник артистичної метафізики Микола Євшан, зі свого боку, висунув супроти ідеї Вороного щодо демократизації мистецтва гасло культурної самодостатности мисте-

---

[140] Іван Франко. «Старе й нове в сучасній українській літературі», с. 108.

[141] Микола Вороний. «Театральне мистецтво і український театр». Микола Вороний. *Твори.* – Київ: Дніпро, 1989, с. 399.

цтва поза масовізмом і соціяльною дидактикою: «Прецінь же немає ніякого мистецтва спеціяльно буржуазного, як і немає мистецтва для народу, для широких мас <...> в театрі, на виставах художницьких, на концерті, при читанню чи слуханню літературного твору – тоді чей же немає робітника і фабриканта, раба і пана, а єсть *одна публіка*, вільна і необмежена в своїх правах слухача й почитателя таланту і прекрасного!»[142].

Гасла «естетичної культури» були виразно антинародницькі: «Що таке внесла в мистецтво культура тих мас, що вони могли внести, не знаючи і не можучи навіть розуміти зв'язку своєї епохи з епохою минулою, не орієнтуючись в культурно-історичних обставинах, не маючи взагалі історичної свідомости». «Впрочім, – зауважував Євшан, – молоді і наймолодші покоління могли і мали вже час позбутися тої психіки "кающихся дворян" – і пропаґанду культурних цінностей повести вже раз самостійно, не оглядаючись щохвиля за порадою тих, кому вони мають нести "світло науки"»[143]. У такий спосіб проголошено розрив із просвітницькою ідеєю демократизації культури.

В «Історії української літератури» Дмитро Чижевський арґументував положення про «неповноту» української нації доби «національного відродження» і, відповідно, про «неповноту» її літератури, починаючи від класицизму, тобто від періоду формування раціональної ідеології «просвічености», яка фактично й програмує завдання демократизації культури. Саме з цього періоду українська література поступово зводиться до таких «літературних ґатунків», на думку Чижевського, які «не могли б цілком задовольнити духовні потреби модерної людини, навіть і без якихось занадто вже загострених інтересів»[144].

Просвітницький етап розвитку національної культури, що набув виразного народницького підтексту, і підпорядкування літературного процесу структурі колоніяльного типу

---

[142] Микола Євшан. «Літературні замітки. З приводу книжки М. Вороного». *Літературно-науковий вісник*, 1913, т. 61, кн. 3, с. 539.
[143] *Там само*, с. 539, 540.
[144] Дмитро Чижевський. *Історія української літератури*.., с. 313.

розвитку (коли українській літературі було відведено роль провінційної та простонародної культури) в історії України, на жаль, збігаються. Відтак антипросвітницька критика, яку здійснює модернізм, стимулює диференціяцію різних культурних практик, з одного боку, і творить свою метафізичну «високу» культуру, з другого боку.

Концепція модерної «вищої» культури не зводиться до романтично-езотеричної теорії мистецтва, хоча й спирається на неї. Скажімо, нікараґуанський поет Рубен Даріо вважав езотеричну концепцію романтиків підставовою для модернізму в його пошуках єдиної першооснови світу, яка може розгорнутися через мистецтво. З ідеєю «вищої» культури споріднена й романтична теорія письменства. Зокрема, антипросвітницька концепція мови як творчости (Вільгельм Гумбольдт) на межі століть у трактуванні Олександра Потебні арґументує нову комунікативну сутність літератури як таку, що заснована на аперцепції й актуалізації внутрішньої форми слова і схована «в нескінченій (новій) означуваності раз оформленого матеріялу»[145].

Генеза метафізичної ідеї «вищої» культури пов'язана в модернізмі з Фридрихом Ніцше і його «книгою для всіх і ні для кого» «Так говорив Заратустра». Саме вона запрограмувала лозунґи «нової свідомої культури», «високої культури» як «багатострунности», що її фальшиво трактує «нижча» культура як «вищу» культуру, уподібнену до танцю[146]. У ширшому розумінні таке трактування «високої» культури співвідноситься з артистичною метафізикою, екстатизмом діонісійського типу і романтичним протиставленням «культури» і «натовпу».

На противагу такій концепції «високої» культури в період модернізму дедалі виразніше формулюється опозиційна концепція «народної» (популярної) культури, яку підтримують ідеологи народницького спрямування (Борис Грінченко, Сергій Єфремов, Іван Стешенко). На цьому тлі все

---

[145] А. А. Потебня. *Теоретическая поэтика.* – Москва: Высшая школа, 1990, с. 29.

[146] Фридрих Ницше. «Человеческое, слишком человеческое». Фридрих Ницше. *Сочинения в двух томах.* – Москва: Мысль, 1990, т. 1, с. 388.

виразнішими ставали спроби розгорнути в українській літературі форми народної культури, яка має популяризувати «тільки твори артистичні, розумні, серйозні, твори, що повинні ввести народ у безмежну країну вічно живої, вічно поступової людської думки»[147]. При цьому дохідливість, простонародність, раціоналізм і дидактика є основними ідеалами такої літератури, адже «читач з народу признає серйозну ідею, яка дає змогу вивести з твору добру *моральну науку*»[148], як наголошував Грінченко. Саме такими бачаться підстави нової народної культури, адже, зауважує Борис Грінченко, якого вже й тогочасна літературна критика називала найпослідовнішим народником, «минув той час, коли література та вмілість були власністю самих панів. Тепер до життя культурного, до життя інтелектуального мусить бути покликана вся народна маса»[149].

Отож народницький ідеал «загальнонародної» літератури чимраз виразніше проявляє своє тяжіння до популярної, «народної» літератури, тоді як в ідеальній утопії модерністської естетичної культури панівною стає «вища» література. Модернізм особливо загострює протиставлення масового й елітарного типів культури. В українській літературі початку XX століття своєрідний синтез українофільської ідеології та народницької моделі творчости відбувається саме на ґрунті «народности» культури, котра трансформується в феномен, близький до популярної культури. Це, зрештою, викликало несприйняття «хатян» і вплинуло на складання концепції «вищої» культури.

За словами Миколи Сріблянського, «українство, утворене народницькими ідеологіями», іде під прапором «*популярної культури*, точніше кажучи, *примітивної*, простої, доступної в кожну хвилину найбільше примітивній людині». Отже, зрозумілий «демократизм українства» означає, за Сріблянським, популізм, оскільки «народницькі ідеології» «опираються іменно на народ, беруть в основу національної культу-

---

[147] Борис Грінченко. «Народний театр». *Літературно-науковий вісник*, 1900, т. 11, кн. 9, с. 173.
[148] *Там само*, с. 100.
[149] *Там само*, с. 175.

ри найпростіший елемент народу і крізь його духову призму дивляться на світ і на задачі українства. Творять культуру не для нації, а для *народу і по-народному*»[150].

На ґрунті відштовхування від такої популярної культури «для народу» виростає культурософська «етична» (Микола Сріблянський), «естетична» (Микола Євшан) модерна критика і «вища» культура «для нації». Отже, модернізм загострює питання про повноцінність і диференційованість української культури. Гасло «европеїзації» в цих умовах мало виразний модерністський підтекст. Характерно, що вже 1911 року, тобто в період досить виразно окресленого модернізму, Ан. Василько (псевдонім Андрія Ніковського) визнавав, що «різноманітність завдань, вимог і намірів», із якими може підійти до таких творів, як «Над Дніпром» Олександра Олеся, «Сон» Михайла Коцюбинського, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» Володимира Винниченка, «неукраїнський читач або досліджувач», «вказує на відносне багатство нашого сучасного письменства: воно складне, воно різностороннє, воно може задовольняти не тільки специфічно українським потребам»[151].

При цьому важливо наголосити, що й сама «висока» культура не була позбавлена переродження в масову культуру. У цьому середовищі зростає роль ринку, поширюється літературщина, мода, стилізація, дилетантизм. Вторинні автори, зауважує Євшан, «переважають статистикою, коли витворюють настрій, атмосферу творчу, сприяючу власне їм подібним... Це щось більше як епігонізм, як неміч стояти о власних силах і проба опертися о дійсну індивідуальність творчу, – це зараза, правдиве нещастя, бо ота власне дрібнота має здорові лікті...»[152].

Отже, естетичний модерн кінця XIX – початку XX століття проявив і загострив питання множинности й диференційованости культурних практик в українській суспільності. Розходження різних рівнів і типів культури стає чинником

[150] Микола Сріблянський. «Апотеоза примітивній культурі». *Українська хата*, 1912, № 6, с. 354.
[151] Ан. Василько. «Літературно-науковий вісник». *Рада*, 1911, № 231, с. 2.
[152] Микола Євшан. «Сучасна польська література і її вплив на нашу». *Літературно-науковий вісник*, 1912, т. 60, кн. 12, с. 530–531.

прискореного літературного розвитку. Прикметно й те, що, на відміну від літератур західних, українська література не пережила в XX столітті вичерпаности й незадоволення «високою» модерністською культурою. Форми її залишаються привабливими навіть сьогодні. Водночас форми народного мистецтва, з одного боку, виродившись у кіч, стають, із другого боку, складовою частиною нових естетичних трансформацій і залишаються так само популярними сьогодні в зорієнтованих на «народність» творах.

Едипів комплекс українського модернізму

Критика культури – поняття, що стало, особливо починаючи від Ніцше, майже основним філософським принципом самовизначення для модернізму. Саме модернізм переосмислює категорії «мети», «єдности», «буття», за допомогою яких, як стверджував Фридрих Ніцше у «Волі до влади», світові досі було надано моральну та культурну цінність. При цьому критика культури актуалізує нігілістичний імпульс, органічно властивий модерній свідомості. Як зауважив Мартин Гайдеґер, «нігілізм – це всесвітньоісторичний рух тих народів, які включені в сферу впливу нового часу»[153]. Згідно з цим уявленням, входження національних культур у добу модерности відбувається під знаком переоцінювання минулого досвіду й, зокрема, ідеалізованих цінностей, на яких цей досвід був заснований. В українській літературі такими були, зокрема, цінності романтичної народної «душі», раціональної «просвіти», позитивістської «правди» для «битих горем братів своїх». Саме проти такої «правди», яка мала бути «розумна, об'єктивна, загалові потрібна», протестують «молодомузівці»[154].

Однак критика культури й нігілізм, на основі якого така критика відбувається, не тотожні простому запереченню тра-

---

[153] Мартин Хайдеггер. «Слова Ницше "Бог мертв!"». *Вопросы философии*, 1990, № 7, с. 148.

[154] «Молода муза». *Остап Луцький і сучасники. Листи О. Кобилянської й І. Франка та інші забуті сторінки.* Під редакцією Юрія Луцького. – Видання ВУАН у США, Нью-Йорк – Торонто, 1994, с. 176.

диції. «Нігілізм, – зауважував той же Ніцше, – як ідеал *вищої могутности* розуму, надмірности життя, частково – руйнівний, частково – іронічний»[155]. Отже, заперечуючи традицію, модернізм не так руйнує її, як іронізує над нею та в певний спосіб видозмінює її. Формами, в яких модернізм здійснює іронічну критику традиції, стають образи циклічности культури й «вічного повернення», наприклад, нове відродження «класики» або «неокласики», а також формулювання «внутрішньої форми» (Освальд Шпенґлєр) окремих цивілізацій, яке уможливлювало би моделювання інших культур за певним типом морфології. Конструювання нової традиції, її пере-сотворення і проявлення стають актуальним джерелом саморозвитку мистецтва в модерністську епоху.

Розпочавшись іще в другій половині XIX століття, зокрема під впливом Пантелеймона Куліша, який у традиціях пізнього романтизму переосмислював українофільство й козакофільство та декларував принципи «простонародности» української культури, критика культури набуває особливої гостроти в період fin de siècle. При цьому естетична революція в мистецтві переплітається з переоціненням усіх цінностей, що проповідував Ніцше. Ішлося не лише про нові формальні принципи й нову естетику, але й про нову чуттєвість («обсяг людського чуття в сфері письменства і філософії»[156]), яка була би не вільною від містики, а коли говорити ширше, йшлося загалом про появу нового психологічного типу людини. «Нова хвиля зайшла до буденних кімнат і з'явились нові люди з новими загадками, тривогами, терпіннями і з новими потребами для успокоєння своїх думок і мрій»[157], – констатував Остап Луцький у деклараційній заяві, оголошуючи утворення нової модерністської організації «письменників і творців» «Молодої музи» і пов'язуючи її з «психе» нового покоління.

Модерністський рух – рух ґенераційний. Уже Іван Франко зауважував, щоправда, маючи на увазі власну діяльність і діяльність покоління «Молодої України», яке прийшло на

---

[155] Фридрих Ницше. *Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей.* – Москва: REFL-book, 1994, с. 42.
[156] «Молода муза», с. 176.
[157] *Там само.*

суспільне й культурне поле в 1870-х роках, що «праця одного покоління, а навіть невеличкої, але рішучої та інтеліґентної групи серед того покоління, може мати великий вплив на зміну духового стану, настрою й успособлення цілого народу»[158]. Виникнення новітньої літературної школи початку XX століття той же Франко пов'язував із «групою молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої европейської літератури»[159], уникаючи, однак, слова «покоління».

Справді, за розрізнювальний принцип для модерністського руху править не так біологічна наступність поколінь, як момент їх самовизначення. Зрештою, Ольга Кобилянська, оголошена провідницею нового напрямку, належала до старшого покоління і була лишень на сім років молодша за Франка. Що виокремлювало нове покоління модерністів, то це насамперед культурна і психологічна єдність його як певної спільноти, що складається переважно з «молодих», але загальніше – об'єднує марґіналізованих осіб різного віку. Прикметною ознакою такої спільноти є нехтування символічними законами організованого соціюму. Як зауважив Петро Карманський, автор «Української богеми», студії, в якій він послідовно розгортає сецесійний варіянт леґенди про «Молоду музу», до кола молодомузівців приєдналися і «старші, яких уже раніше змонополізувала офіційна наша громада», як-от Михайло Коцюбинський, Гнат Хоткевич, Ольга Кобилянська, Катря Гриневичева,– «не згадуючи Олеся, Філянського, Христі Алчевської, Сріблянського (М. Шаповала) і інших»[160]. Основою сецесії стає, як писав Карманський, «колізія з "батьками народу"», а зав'язкою такої колізії є відхилення соціяльного статусу і свідома марґіналізація. Це були молоді люди, які «з легковаженням дивилися на урядницьку кар'єру», а «особисту свободу і службу мистецтву ставили вище фахових іспитів і теплих посад»[161]. Виникає своєрідне побратимство споріднених душ, пов'язаних спільними упо-

---

[158] Іван Франко. «З остатніх десятиліть XIX віку». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1984, т. 41, с. 527.
[159] *Там само*, с. 525.
[160] Петро Карманський. *Українська богема.* – Львів: Олір, 1996, с. 125–126.
[161] *Там само*, с. 123.

добаннями й цінностями, – перше в Україні «мистецьке братство», на відміну, наприклад, від «кирило-методіївського» політичного братства. Таке побратимство має ознаки театральности й наділене рисами платонічної «лучности» (Петро Карманський). Хоча театралізація власного життя стає складником модерністської «циганерії» – богемности, але особливо важливим є те, що спільнота ця є «товариством взаємної адорації»[162].

Можна говорити, що саме в період fin de siècle в Україні складається той популярний іще від часів романтизму в Західній Европі тип культурної практики, який дістав назву «богеми». Михайло Яцків, Денис Лукіянович, Василь Пачовський, Степан Чарнецький, Остап Луцький, Сидір Твердохліб, Петро Карманський – усі вони були своєрідною богемою, або «циганерією», зважаючи на походження самого явища богеми. Їх об'єднувала кав'ярня – винахід міської цивілізації, за словами Карманського, і були вони пов'язані не лише спільними мистецькими уподобаннями та спільною візією того, якою має бути нова творчість, але й взаємною «адорацією». Ця адорація базувалася на ефекті самоствердження – богема вірила у власну винятковість і свою культурну роль. І це бажання суб'єктивного самоствердження робило їх меланхоліками – через меланхолію виявлявся їхній ідеал вільної і творчої еліти, хоча реальність, у якій вони жили, була досить далека від такого ідеалу. Отож меланхолія добудовувала образ самих себе, а також компенсувала втрату ідеалізованого об'єкта бажання – свого повного і зреалізованого я. Місцем, де відбувалася сублімація такого бажання, була кав'ярня. Кав'ярня давала «фікцію добробуту» особам без певного постійного місця проживання, без статусу, часто голодним і безгрошівним. Місто, богема, інтер'єр узагалі стають топосами модерністських просторових перехресть і часових зміщень. Це ті місця – локуси, в яких визріває модерністська свідомість. Саме в цьому контексті кав'ярня «творила з нас своєрідне братство людей одної думки і однакових змагань»[163], у чому публічно зізнавалися пізніше молодомузівці.

---

[162] *Там само*, с. 121.
[163] *Там само*, с. 120.

У студії про «Українську богему», написаній з відстані часу, – книжку було опубліковано 1936 року з нагоди тридцятиліття «Молодої музи», – Карманський не раз наголошує на згуртованості й «більш ніж товариських взаєминах» «музаків», тим самим підкреслюючи появу досі невідомого в Україні явища мистецького, артистичного побратимства. Отож авторові було важливо, щоб поняття «ґенерації» набуло у випадку з «Молодою музою» не біологічного, а культурно-психологічного смислу.

Зрештою, цю оригінальність забезпечувала не лише артистичність богемного товариства, але й свідома сецесія (розрив) зі старшим поколінням реалістів і дидактів. «Реалізм і натуралізм в штуці не мине безслідно, але хто по старому схоче протиставити розум чуттю, хто поза ідеєю не завважить сердечного почування, поза ясними станами свідомости не побачить неясних, тих, що не плавають по плесі душі, але належать до її глибокого життя і є джерелом творчих видінь і інтуїції – той в тім місці все заплутається і до мети не дійде»[164], – такі виклики «старшим» кидали «молодомузівці».

Таке нове артистичне покоління особливо не сприймає принципів утилітаризму. Нове покоління творців і читачів зрозуміло й відчуло, що «штуку не вільно замикати в тісній матеріялістично-позитивістській клітці, що треба відділити матеріял газетярських менторств від поезії і всього артизму»[165]. Естетична настанова набувала форми соціяльного і культурного протесту, а «штука» ставала місцем для внутрішньої імміґрації модерністів. Тому критика культури на цьому етапі мала всі ознаки естетичного ескапізму. Для Петра Карманського краса забарвлювалася в містичні тони католицизму та середземноморський екзотизм, декорувалася в «ґірлянди блідих конвалій, ірисів і рожі», асоціювалася з кипарисами, асфоделями і гіпогеями, ставала новим фетишем у храмі мистецтва. У Василя Пачовського краса була віддзеркаленням образів первісного світотворення, у ній відбивалися поганські вірування про життя і смерть та співіснували вітальність і еротизм. Однак таке символічне світотворення розігру-

---

[164] «Молода муза», с. 178.
[165] *Там само*, с. 177–178.

валося в штучно створеному храмі нової краси – дещо екзальтованої, декорованої, імітованої, а сам храм цей було створено зі слідів завмерлої в каменях краси – перлової, з опалами, самоцвітами, рубінами і сапфірами. Молодомузівська краса має взагалі символічно-сецесійне забарвлення, вона замикається в закритому просторі, а не проєктується в безкінечну голубу далечінь, як у неоромантиків. Молодомузівська літургія краси, по-перше, має всі ознаки повторної естетизації і, по-друге, є штучно симульованою модерністською чуттєвістю.

Загалом перша хвиля сецесійної модерности, яку розгорнули молодомузівці, засвідчувала критику української культури з позицій естетизму й ідеалізму. Вже пізніше Ігор Костецький, один із найрадикальніших теоретиків модернізму в другій половині XX століття, не лише аналізував, але й виразно загострював суто модерністську настанову на критику культури. Він зауважував: «Багатозначна культура, укладена й укладувана з різноманітних і в кожному окремому випадкові самовистачальних компонентів, така культура здатна дивитись на своє минуле критично, а у майбутнє входити самовідповідально»[166]. Однак задля справедливости варто сказати, що така свідома критика культури відбувається в українській літературі починаючи від початку XX століття. Прикметно, що вже перше покоління модерністів на початку XX століття програмно здійснює модернізацію культури, розриваючи з традиціями літератури попередньої та пропонуючи власну ідеалізовану візію модерної національної культури.

Микола Зеров на наступному етапі модернізації в 1920-х роках досить скептично говоритиме про досвід своїх попередників-символістів, проте, хоч як це парадоксально, він насправді повторюватиме й розгортатиме, базуючись на іншій естетико-культурній програмі, їхню настанову на переборення провінційности й европеїзацію української літератури. «І вся справа в тім, як ми цей процес обевропеювання, опанування культури переходитимем, – наголошував Зеров, – як учні, як несвідомі провінціяли, що помічають і копіюють зо-

[166] Ігор Костецький. «Стефан Георґе, Особистість, доба, спадщина». *Вибраний Стефан Георґе по-українському та іншими, передусім слов'янськими мовами.* – Штутґарт: На горі, 1968–1973, с. 186.

внішнє, – чи як люди дозрілі і тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоюваних явищ і беруть їх зсередини, в їх культурному єстві»[167]. Саме «культурне єство» нової літератури було вже очевидним і для перших українських модерністів. А однак наступне покоління Миколи Зерова, В. Домонтовича чи Михайля Семенка сприймає принципи модернізму вже значно раціональніше й ставиться до «молодомузівців», Миколи Вороного й Олександра Олеся з підкресленою іронією. Зрештою, такі конфлікти є ознакою дискретности самого модерністського руху, де постійно утворюються нові групи, напрямки, течії, які конфронтують одні з одними, претендуючи на вираження актуально нової форми.

Отже, попри естетико-формальні відмінності різних настанов – молодомузівців, зорієнтованих на сецесію та символізм із властивою їм ірраціональністю, і неокласиків, взорованих на традиції парнасизму й раціоналізм, – ці групи мають багато в чому схожі цінності, насамперед у плані переборення української культурної провінційности. «Ми, "молодомузівці", – може, навіть тільки інстинктом – відчували, що Европа женеться вперед, тоді як ми, галичани, сидимо скам'янілі на ґранітних основах традиційної побутовщини, "неньковатости", примітивізму й сентименталізму»[168], – зазначав Петро Карманський, відтворюючи атмосферу початку XX століття.

Загалом різні хвилі розвитку модерністського руху в Україні, або різні модернізми, як називає їх Соломія Павличко, – у 1900-х роках, у 1910-х, 1920-х чи навіть 1940-х роках[169] – характеризує стала спільність естетичних і культурних цінностей, серед яких головними є автономність художнього світу, анти-дидактичність, анти-реалізм і анти-утилітаризм. Усі ці принципи дістають теоретичне обґрунтування у статтях і виступах українських модерністів, які мають для них програмний характер. Тому навряд чи можна повністю згодитися з думкою, що «ці модернізми були настільки слабкими й нерозвинутими в галузі теоретичного

---

[167] Микола Зеров. «Ad fontes». Микола Хвильовий. *Твори в п'яти томах*. – Нью-Йорк–Балтимор – Торонто: Смолоскип, 1986, т. 5, с. 333.

[168] Петро Карманський. *Українська богема*, с. 126.

[169] Соломія Павличко називає дещо інші часові варіянти модернізму: 20-х, 30-х, 40-х і 60-х років.

обґрунтування власної художньої практики, такою обмеженою була сама практика, така навколо самих "ізмів" існувала плутанина, що йти шляхом теоретичної розбудови одного з них post factum малоперспективно»[170]. Звичайно, розбіжність у визначеннях і самохарактеристиках ранніх модерністів була досить значна, але це не означає, що їхня теоретична свідомість була нерозвинена. Ця свідомість виявлялася в літературно-критичних рефлексіях і не мала, та й не могла мати, історико-літературного характеру. Проте, оглядаючи минулу історію початку XX століття, озброєні знанням теорії та історії літератури XX століття, ми хочемо бачити цілком сформовані теоретичні дефініції та програми модерністського руху, який іще перебував у стані перманентних пошуків і самовизначень. Зрештою, компаративний аналіз декларацій і заяв ранніх українських модерністів засвідчує, що вони однорідні й близькі до теоретичних саморефлексій, які відбувалися в інших европейських модерністських рухах.

Уникнути розмови про різні стильові програми модернізмів, мабуть, також неможливо, оскільки перша хвиля модернізму виразно тяжіла до символізму, друга оформилася як неокласична концепція, у 1940-х роках дебати про модернізм не оминали суджень про експресіонізм й екзистенціялізм, у 1960-х роках модернізм уже тісно взаємодіє з поп-культурою, сюрреалізмом і навіть має риси постмодернізму. Інша річ, що, з одного боку, теоретично весь модернізм не можна зводити до одного стильового напрямку, наприклад імпресіонізму чи неоромантизму, а з другого боку, неможливо говорити про неоромантизм, символізм чи імпресіонізм, оминаючи загальнотеоретичні питання, пов'язані з усією естетикою модернізму.

Отже, на початку XX століття до дискусії про модернізм долучаються письменники й критики, згуртовані навколо «Молодої музи», «Української хати», «Дзвону», «Ради», «Будучности». А полеміка 1920-х років щодо гасел «Просвіта» й «Европа» хоча й мала свої політичні стратегії, але масштабами, змістом і значущістю засвідчувала, що критика культури стала складником модерної української свідомости. Од-

---

[170] Соломія Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі*. 2-е видання, перероблене і доповнене, с. 12.

нак, попри кардинальні зсуви в психології та самій творчості, таки можна стверджувати, що уґрунтування модерністських форм в українській культурі впродовж XX століття вповні не відбулося і є актуальним і донині. Цьому уґрунтуванню завадила, з одного боку, постійна боротьба ідеологічних та естетичних програм усередині самого українського літературного процесу, а з другого боку, модерністський експеримент був перерваний із настанням епохи соціялістичного реалізму, послідовно еволюціонуючи до міметичних форм художности. З огляду на сказане, модерністська формотворчість стає частиною аванґардистської, неоаванґардистської, постмодерністської критики в Україні.

Наприкінці XX століття особливі можливості для нових теоретичних концепцій пропонує постмодерністська методологія. Саме принципи постмодернізму дають змогу розглядати модернізм, як і інші культурні епохи, як-от бароко, романтизм, натуралізм, не аґресивно, через лінійну наступність і руйнування їхньої самодостатности, а синхронно й діялогічно. Це обіцяє не радикальну критику, а «екологічну», лояльну форму аналізу національної культури, без замикання на внутрішніх опозиціях, із виходом на контексти світової культури та зі збереженням властивого національній культурі коду саморозвитку.

Не таємниця, що основна суперечність, яка загострювала й загострює питання про правомірність будь-якої критичної самосвідомости в Україні, стосувалася і стосується збереження національної ідентичности й, відповідно, допустимости її нігілістичного «зняття». Тому питання про український модернізм постійно переходить із площини естетичної в план ідеологічний. Микола Євшан іще на початку XX століття зауважив, що українське суспільство згуртоване служінням в особливий спосіб потрактовуваної «культури»: «сповняючи свої обов'язки родинні, горожанські, патріотичні, наукові і всякі інші», воно зводить вірність традиціям до автоматизму, а саме життя робить безнадійно сірим та безконфліктним. Тут спадкоємність і вірність національним ідеалам «старших» значною мірою визначають культурну практику «молодих». «Наше життя відразу ствердло в нерухому масу, відразу прибрало форму мумії, відразу сформувалося в пев-

ний національний кодекс, який не позволяє вводити ніяких новостей»[171], – констатував Євшан діягноз культурної обмежености українського письменства в статті з промовистою назвою «Боротьба ґенерацій і українська література».

Фактично цю Євшанову статтю можна розглядати як своєрідний маніфест «хатян», спрямований насамперед проти ідеології українофільства та властивої йому культурної моделі творчости. Євшан оскаржує українофільство як ідеологічну традицію, що панувала цілі десятиліття та звелася до ритуалу «щирого українця»: «носити народний стрій, шаровари і шапку козацьку, плакати разом з Шевченком над недолею вдови-сиротини, написати самому декілька таких самих "стишків"»[172]. «Все дістається нам в спадщину від батьків», – так визначає Євшан тяглість і авторитетність традиції в її українофільському варіянті. «Дихати нема чим в українському житті! – скаржився критик «Української хати» Микола Сріблянський. – І тому українське молоде покоління стало під прапор індивідуалізму, – протесту проти такого життя, яке утворюється по шаблонах українофілів, а зовсім не протесту проти життя»[173].

Як бачимо, існує чимала різниця між ґенераційною свідомістю артистичного угрупування «Молодої музи» та ґенераційною свідомістю критиків «Української хати». «Молодомузівці» свідомо розривали зі старшим поколінням і властивими йому реалізмом, утилітаризмом, позитивізмом та орієнтувалися насамперед на естетичні цінності. Критика «хатян», навпаки, набувала ідеологічного забарвлення і була спрямована проти кількох ґенерацій українських письменників, об'єднаних спільною *українофільською* ідеологією. Зауважимо, що ця ідеологія була впливовою впродовж понад пів століття в українській культурній самосвідомості. Пов'язана ще з романтизмом, вона програмувала особливий тип культурного саморозвитку в напрямку народно-національного

---

[171] Микола Євшан. «Боротьба ґенерацій і українська література». Микола Євшан. *Критика, літературознавство, естетика.* Упорядкування, передмова та примітки Наталії Шумило. – Київ: Основи, 1998, с. 47.

[172] *Там само.*

[173] Микола Сріблянський. «На сучасні теми». *Українська хата*, 1911, № 3, с. 185.

письменства. Починаючи від Кирило-Методіївського братства українофільство пережило декілька етапів розвитку: в 1840-х, 1860-х, 1880-х роках, – і обіймало кілька поколінь. Кінець XIX століття виявився також критичним, оскільки українофільство потребувало радикальної модернізації. «Нова культура мусить бути національна, мусить вийти з глибин народної душі, але вона не може бути українофільська»[174], – наголошував Микола Євшан.

Фактично «хатяни» й прагнули здійснити це оновлення культури на основі ідей модерного націоналізму, критикуючи романтичний старосвітський образ українофільства. Естетика і творчість цікавили їх як вид суб'єктивної практики, а не як взорування на якісь утилітарні цілі, зокрема й національно-просвітницькі. Естетизм як вид екстатичної творчости вони переносять на культурні, національні, гуманітарні процеси і пов'язують із ним нову релігійність і моральність, проповідують синтез життя та мистецтва. Життя, нація, культура – все стає для них естетичною можливістю і вольовою, креативною ідеєю. Коли «молодомузівці» пов'язували естетизм із духовністю і станами «зболеної душі», то «хатяни» розглядають естетизм насамперед як явище культурної творчости. Для них модернізм означає творення не нової духовности, а нової соціяльности й нових культурних форм самого життя.

Перша хвиля модернізму в Україні, яку заявила «Молода муза», розгортається як духовно-естетичний напрямок і тяжіє до символізму, меланхолійности, спіритуалізму. Розпочинається вона з боротьби із «батьками» й розриву з попередньою ґенерацією письменників. «Нове покоління творців і читачів», як декларують себе «молодомузівці», прийшло, коли в літературі правив «загально визнаний реалізм» і домінувало «старше» покоління письмеників: Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Іван Франко, Іван Карпенко-Карий. У літературі повноправно панував закон наступности: «за ними йшли другі, ішли чемно, добре втоптаним шляхом»[175].

Друга хвиля модернізму, котру озвучила «Українська хата», заявляє про себе під гаслами неоромантизму, волюнта-

---

[174] Микола Євшан. «Боротьба ґенерацій і українська література», с. 53.
[175] «Молода муза», с. 176.

ризму й націоналізму, але концептуально ця хвиля спрямована проти того ж покоління «старших» та їхніх послідовників-українофілів. Отже, молодомузівців і хатян об'єднує спротив старшому поколінню письменників, реалістів і позитивістів, а також заперечення утилітарної функції мистецтва, «тверезого розуму», принципів «копіювання дійсности», бо, як категорично стверджують «хатяни», «мистецтво не може довше сповнювати роль служанки, а станути мусить самостійною силою. Воно не може бути довше самою тільки проповіддю, ані наукою для нас, або краще драбиною, якою кожна одиниця йде до самовдосконалення»[176].

Микола Євшан досить категорично наголошує, що «боротьби ґенерацій, того дужого, стихійного руху, який хвилею проходить щояких 30 літ, у нас не було. Незамітно з'являлися нові покоління, незамітно проходили, – так що навіть про зміну поколінь в повнім того слова значінні не можна говорити»[177]. Відтак Євшан зводить усю минулу літературну історію до історії однієї родини з батьком на чолі. «Одно покоління за другим старалося достроїти як тільки можна ліпше свої погляди та ідеали до поглядів покоління батьків, бути на словах бодай раз на рік, серед урочистого свята таким самим щиро народним і демократичним та заслужити на похвалу сивоусих дідів»[178], – пише він.

Така вірність законові батьків спричинила інфантильність українських письменників: «у нас ніхто не знав, не чув в собі бодай інстинктом свого права взяти самому кермо життя з немічних, хоч досвідчених рук батька, боявся повернути струю життєву в свій бік»[179]. Говорячи загально, Євшан стверджує, що характер і зміст культурної практики в Україні позначені глибокою патріярхальністю. Фактично йдеться про те, що українська література не пережила ще Едипового розриву синів і молодих ґенерацій із традицією, котру уособлює батько, і культ батька все ще залишається непорушним.

---

[176] Микола Євшан. «Боротьба ґенерацій і українська література», с. 53.
[177] *Там само*, с. 47.
[178] *Там само*.
[179] *Там само*.

Міркування Миколи Євшана наводять на думку про його ознайомленість із засадами психоаналізу Зиґмунда Фройда, зокрема центральним для фройдівського психоаналізу Едиповим комплексом. Як відомо, Фройд вказував на аналогію між культурним процесом і розвитком лібідо в індивіда. Сублімація – зміна об'єкта сексуального прагнення, а також перенесення прагнення на інші об'єкти відіграють у культурі, на думку Фройда, значну роль. Зокрема, особливо важливими виявляються потяги й бажання індивідуальної свободи. «Бажання свободи <...> спрямоване або проти певних форм і обмежень культури, або ж проти культури взагалі»[180], – стверджував Фройд. Розрив із традиціями роду і визволення від влади батька як первісного родового тотема – передумова досягнення індивідуальної свободи. Така свобода потрібна для руйнування «певних форм і обмежень» культури. При цьому міт про вбивство батька стає центральним мітом для культури як такої, оскільки він означає процес індивідуалізації суб'єкта. Ставлення дитини до батька завжди амбівалентне: його бояться і ним захоплюються, його сприймають як суперника і водночас почувають до нього неприязнь. Первісний міт про вбивство батька, на думку Фройда, має тотемічний характер: «Брати, які об'єднуються, щоб убити батька, кожний зокрема натхнені бажанням стати рівними батькові, і виражали вони це бажання, приймаючи в їжу частини тотема, що замінював його, під час трапези»[181]. Із первісного жертвоприношення і почуття вини братів виростає ідеалізований образ батька як бога, а «з виникненням батьківського божества суспільство, яке не знало батька, поступово перетворюється на патріярхальне»[182].

Євшанова стаття датується 1911 роком, себто написана вона в той час, коли ідеї психоаналізу здобувають широку популярність. Можна припустити, що основні ідеї психоаналізу Євшанові були відомі, оскільки його статті демонструють

---

[180] Зигмунд Фрейд. «Недовольство культурой». Зигмунд Фрейд. *Психоанализ. Религия. Культура.* – Москва: Ренессанс, 1992, с. 94.

[181] Зигмунд Фрейд. «Тотем и табу». Зиґмунд Фрейд. *О сновидениях. Тотем и табу. Очерки по теории сексуальности. О сновидениях.* – Харьков: Фолио, 2006, с. 136.

[182] Зигмунд Фрейд. «Тотем и табу», с. 137.

глибоку й широку обізнаність із явищами й іменами тогочасної європейської культури, літератури, філософії, психології. У кожному разі, міт про батька він розглядає як чинник, що впливає на консервативність і незрілість української культурної самосвідомости. Євшан також протестує проти ролі вчителів-батьків і проти пози, котру така роль дає. Ідеться про владу «старунів-батьків», які «хочуть, щоб їм сліпо вірено і замкнено очі на все, що робиться, а молодь вони поведуть». У репліці під промовистою назвою «Діти батькам» (1909) Євшан виступає від імені всіх «молодих», які не бажають коритися такій владі, й особливо гостро говорить про тих молодших, які перебираються на «батьків»: «Ми не хочемо таких батьків, котрі самі ще їх потребують, яким батьківські шаровари, убрані під їх неприсутність, ще завеликі <...>»[183]. Однак саме батьки є об'єктом його нелюбові – тоді молодий студент, Євшан кидає їм виклик: «І ви, "батьки" наші, батьки українського народу, що стоїте на його сторожі і кермуєте громадською роботою, ви хочете держати нас, щоб ми не поупадали: Ви, такі немічні, поламані, побиті та повикровлювані?! І думаєте, що часи віри у вас ще не минули? Ні, батьки! Вчіться ще ви самі; не старійтеся так скоро; бо що лишиться вам, як молодість мине?»[184]

Дискусія з Євшаном щодо ролі ґенерацій в українській літературі вказує на наявність серйозної конфронтації між «старими» й «молодими». Дмитро Яворницький, Любов Яновська, Борис Грінченко, Леонід Пахаревський, Олена Пчілка, Володимир Леонтович – письменники, які гуртуються навколо видавництва «Вік», журналу «Киевская старина», газети «Рада», – сповідують культурно-національні ідеали й опонують тим, хто зізнається в симпатії до модернізму. При цьому сам модернізм ототожнюється з новою «декадентською» модою – «звуть нових поетів ще й "символістами" чи "естетами", чи якимись там "новоромантиками", – але в сьому вже трудно розплутати, а краще взяти ту назву, що покриває теє все: сказати "модерн" і годі»[185], – говорить Олена Пчілка в опові-

---

[183] Микола Євшан. «Діти батькам. Відповідь на статтю М. Лозинського "З біжучої хвилі"». Микола Євшан. *Критика. Літературознавство. Естетика.* – Київ: Основи, 1998, с. 445–446.

[184] *Там само*, с. 446.

[185] Олена Пчілка. «Поезія в стилю "модерн"». *Рідний край*, 1911, № 4–5.

данні «Поезія в стилю "модерн"». Гострі дискусії щодо утилітаризму й естетизму, ідеалізму й натуралізму, вищої культури та культури народної супроводжують становлення модерністської самосвідомости на початку XX століття.

Нові можливості для психоаналітичної інтерпретації модернізму запропонував постмодернізм. Постмодернізм у найзагальнішій перспективі розглядають нині[186], по-перше, як нову культурну парадигму, відмінну від «естетичного модернізму», і, по-друге, як опозицію щодо «модернізму» в розумінні епохи модерну[187]. Деякі дослідники вважають постмодернізм, навпаки, завершенням модернізму або навіть загостренням його ознак. Приміром, Цветан Тодоров зауважує: «Те, що в іншій філософській суперечці було назване "постмодерністичним", видається мені, краще заслуговує на ім'я "ультрамодернізму": та нова критична підстава виростає не стільки з факту розриву із таким модернізмом, скільки із загострення певних його рис...»[188].

Вище вже говорилося, що постмодернізм постає в деяких культурах, тих, де модернізм залишається актуальною парадигмою, також формою транс-модернізму. На нашу думку, всі виокремлені вище підходи поєднуються, коли ми говоримо про український постмодернізм. Тут постмодерністська ситуація є також ультра-модерністською і транс-модерністською водночас. У цьому й полягає специфіка розгортання постмодерної свідомости в Україні, що постмодернізм, по-перше, активізує певні радикально-аванґардистські критичні настанови щодо минулої культурної традиції, а по-друге, він і далі розгортає суто модерністські концепції про автономність мистецтва й естетики та незалежність їх від ідеологічних та утилітарних цілей.

Психоаналіз, як відомо, пропонує аналіз прихованих, але так чи інак фіксованих симптомів репресованої свідомости. У нашому випадку такою репресованою свідомістю ви-

---

[186] Тобто на час написання першого варіянта цієї монографії у 1997 році.
[187] В. Махлин. «Вольфганг Вельш. Наша постсовременная современность. Рольф Гюнтер Реннер. Постмодерная констелляция: теория, текст и искусство на исходе модернизма». *Диапазон*, 1991, № 4, с. 117.
[188] Tzvetan Todorov. «Czym naprawdę jest postmodernizm?» *Literatura na swiecie*. – Warszawa, 1992, № 1 (246), с. 167.

ступає мова суб'єкта культурного процесу. Існує мова влади (*la language*), якою змушений користуватися індивід у соціумі, і його первісна мова, мова його бажання (*la parole*). Те, що суб'єкт говорить нам про себе у мові (*la language*), він говорить передусім «символами симптому»[189], зауважує Жак Лакан. Французький психоаналітик зазначає, що при цьому способи об'єктивації суб'єкта в мові можуть мати різні символічні форми: казкові, фантастичні, космологічні, вимогливі, інтерпретаційні, ідеалістичні. І саме в *імені батька* треба бачити симптом, символічна функція якого пов'язує його із законом[190].

Візьмімо за відправний пункт для нашого аналізу скандальні слова Дмитрія Карамазова, героя «Вальдшнепів» Миколи Хвильового, коли він говорить про фатальну роль Шевченка для розвитку української культури. Шевченко «кастрував нашу інтеліґенцію», навчивши її «дивитись на світ і будівництво його крізь призму підсолодженого страшними фразами пасеїзму», – зауважує нащадок «нігілістів» Достоєвського[191]. Водночас із тим, як Семенко «спалив "Кобзар"», ці слова стали ключовими для розуміння іконоборства, спрямованого на боротьбу з традицією, в українській культурі. Шевченкові в цій боротьбі судилося стати головною іконою[192]. Пантелеймон Куліш, Михайло Драгоманов, Микола Сріблянський, Андрій Товкачевський, Михайль Семенко в різний час і у різний спосіб висловлювали незадоволення *культом* Шевченка в українській літературі. Свідоме уникання імені Шевченка маємо й у назві студії Миколи Зерова «Від Куліша до Винниченка: Нариси з новітнього українського письменства», а Євшан іще 1911 року писав про небезпеку «культу, який розвинувся в честь поета серед україн-

---

[189] Жак Лакан. *Функция и поле речи и языка в психоанализе.* – Москва: Гнозис, 1995, с. 63.

[190] *Там само*, с. 48.

[191] Микола Хвильовий. «Вальдшнепи». Микола Хвильовий. *Твори у двох томах.* – Київ: Дніпро, 1991, т. 2, с. 221–222.

[192] Досить широкий аналіз цього іконоборства, починаючи від Михайла Драгоманова і закінчуючи Миколою Сріблянським, Андрієм Товкачевським і особливо Михайлем Семенком, дає Олег Ільницький у ґрунтовній студії про український футуризм (Олег Ільницький. *Український футуризм 1914–1930.* – Львів: Літопис, 2003, с. 40–42).

ського громадянства, при якому найскорше виходила наверх вся плиткість та лінивство всяких промовців і почитателів генія»[193]. Культ Шевченка асоціювався з культом батька як основоположника і центру національної культурної традиції. Модерністський розрив із традицією не лише набував у цьому зв'язку критичного характеру, але й був пов'язаний із новим уявленням про всю українську літературу. «У нас нема предків, гідних пошани, а негідні нам не потрібні»[194], – зауважував Сріблянський 1913 року, а найрадикальніше це висловив Семенко 1914 року: «Ти підносиш мені засмальцьованого "Кобзаря" й кажеш: ось моє мистецтво. Ти підносиш мені заялозені мистецькі "ідеї". Мистецтво є щось таке, що тобі й не снилось. <...> Я б задушився в атмосфері вашого "щирого" українського мистецтва». Зрештою, відмінність між модерністським («Українська хата») і аванґардистським (Михайль Семенко) ставленням до традиції визначали різні культурно-естетичні програми: для «хатян» цей розрив означав ствердження спонтанности артистичної творчости, для футуристів він означав створення альтернативного культу[195]. Це особливо демонструє генеалогічне дерево панфутуризму Семенка, де внизу подано «Кобзар» у чорній траурній рамці, в той час як саме ім'я Тараса Шевченка двічі підкреслено. Вся система зв'язків та ідолів панфутуризму сягає імен Пікасо, Маринеті, Ван Ґоґа і міст Лондона, Парижа та Нью-Йорка.

Щоби розкодувати симптоми культурної критики, спрямованої на розрив поколінь, іще раз скористаємося поняттями психоаналітичної теорії Жака Лякана. Одне з її положень говорить, що процес пізнання та символічного (соціокультурного) самоідентифікування суб'єкта здійснюється метафорично, через конфлікт мови і мовлення[196]. Саме існуван-

---

[193] Микола Євшан. *Шевченко і Куліш*. Микола Євшан. *Критика. Літературознавство. Естетика*. – Київ: Основи, 1998, с. 119.

[194] Павло Богацький, Микита Шаповал і Аркадій Животко. *Українська хата. Київ, 1909–1914*. – Нью Йорк, 1955, с. 14.

[195] Олег Ільницький перший вказав на те, що Семенкова позиція була лише продовженням критики національної традиції, яку здійснювали «хатяни».

[196] Elizabeth Grosh. *Jacques Lacan. A feminist introduction*. – Sydney – Wellington – London – Boston, Allen and Unwin, 1990.

ня мови-як-закону об'єктивізує існування суб'єкта («В мові я ідентифікую себе, але лише задля того, щоб загубитися в ній як об'єкт»). Іще в «Тотемі і табу» (1912) Фройд зробив висновок про те, що релігійні та культурні феномени варто розглядати за аналогією з невротичними симптомами, зокрема травматичними. Можна, отже, ототожнити становлення дискурсу окремого суб'єкта і дискурсу всієї культури, і тоді Ляканова концепція допомагає уявити функціонування внутрішнього символічного поля національної культури, де батьківський закон мови відігравав не лише позитивну, але й травматичну роль.

Подібно до структуралістів, Лякан використовує тезу Фердинанда де Сосюра про лінґвістичного суб'єкта й розглядає його як перехрестя витвореної соціюмом мови і його власного суб'єктивного мовлення. Щоб перебороти відчуження суб'єкта, говорить Лякан, треба шукати смисл його мовлення у взаєминах власного його «я» і «я» його дискурсу. Таке уявлення особливо відповідає логіці модернізму: роздвоєння творчого суб'єкта на «приватну» і «публічну» людину, як і розщепленість національної культури, стають улюбленими темами модерністської критики від Євшана до Маланюка.

Ключову й організаційну роль у психоаналітичній систематиці Жака Лякана відіграє символіка закону мови, яка співвідноситься з верховною роллю батька, точніше функцією «імені батька», «le nom du pere». Адже «саме сила слова увічнює рух Великого Обов'язку»[197]. Головна й впорядковувальна функція, яку відведено батькові в сфері родинних, соціяльних, культурних відносин, може також ототожнюватися з постаттю Майстра, Господаря, Генія, Пророка, Бога. Суттєвим є те, що такий Ідеальний Батько (а він править за ідеальний фокус, місце і символ у процесі самопізнання) надає змісту всім взаєминам всередині роду, оберігає традицію, забезпечує вірність природному порядкові, біологічному й моральному законам, одним словом, Великому Обов'язкові.

Прикметно, що вже в період високого модернізму Ігор Костецький недвозначно запропонував розглядати українську культуру як певну патріярхальну сім'ю письменників,

---

[197] Жак Лакан. *Функция и поле речи и языка в психоанализе*, с. 48.

назвавши її культурою «недорослих людей». Очевидно, біологічне ототожнення культурного і природного організмів, аналогії зміни культур і зміни ґенерацій фігурували в розмовах провідних діячів Мистецького Українського Руху, з якого вийшов і Костецький. Інший діяч МУРу, Юрій Шерех, 1966 року також назвав свою книжку «Не для дітей». «Ця культура інфантильна, психологія її якщо не стадна, то в усякому разі родинно-патріярхальна, – стверджував Костецький. – У ній неможливо кроку ступити без сливе патологічного безнастанного клопоту про "національну своєрідність"»[198].

Фройдівський міт про батьковбивство говорить про витіснення або перенесення заздрости щодо батька, яку відчувають сини. У випадку, коли таке бажання вбити батька, тобто бажання перебороти вплив батька, витісняється у підсвідомість, з'являється над-еґо у вигляді особливого морального і символічного закону. У тому випадку, коли воно залишається несублімованим, розвивається реґресивна інфантильна свідомість. Письменники-модерністи демонструють яскраво виражене бажання розірвати із символічним над-еґо традиції, який придушує їх, і цей центр вони вбачають у культі Шевченка. Народники, навпаки, залишаються на стадії інфантильного шанування батька як центру традиції, перебуваючи в полоні тотемічних вірувань і заборон. Така культура «вимушена, примучена, а коли й органічна, то тільки у межах батьківсько-материнського комплексу, утвореного трикутником з "Кобзаря", "Каменяра" та "Дочки Прометея"»[199], – діягностував Костецький. Інфантильна свідомість і створена на цій основі культура відзначаються тим, що вони звернені передусім до минулого і нечутливі «до різниці між великим та малим, між складним та примітивним, між добрим смаком та смаком поганим»[200].

Можемо говорити, що в українській культурній самосвідомості особливо впливовою стала патріярхальна, традиціоналістська, пасеїстична орієнтація. На ній засновувалася ідея культурно-національної самобутности, передусім в умо-

---

[198] Ігор Костецький. «Стефан Ґеорґе, Особистість, доба, спадщина». *Вибраний Стефан Ґеорґе по-українському та іншими, передусім слов'янськими мовами.* – Штутґарт: На горі, 1968–1973, с. 187.
[199] *Там само*, с. 187.
[200] *Там само*, с. 187.

вах колоніяльних репресій і розірваности культурного тіла України впродовж XIX століття. Підставою національно-культурного коду ставала тяглість традиції українського письменства, його простонародність і реальність.

Такий тип ідентифікації, що його підтримувала «українофільська» ідеологія, розгортався не «фавстівським шляхом» (Освальд Шпенґлєр) – як певна цілеспрямована практика, що відбиває бажання й волю індивіда, суб'єкта пізнання й історичного ділання, а через пасеїстичне тяжіння до минулого, через традиційність національно-народного міту. На цій основі відбувалося раціональне розбудовування «загальнонародної» народницької моделі національної культури. Звідси такий значний наголос на дидактиці, актуальність національно-громадської проблематики, ідеалізування народу. Розбудова культури асоціюється не так зі свободою творення нового, як із відновленням минулого та збереженням традиційного.

Як зауважували критики-модерністи, «українофільство – витвір цілих десятиліть нашої історії, можна сказати, сума всього українського життя за минуле століття, воно виховане з традиції, мало готовий церемоніял публічного життя. Воно могло похвалитися тим, що має своїх признаних вже і освячених ідолів, свої "ідеали". І кинуло перше всього воєнний клич молодим: безбатченки! безштаньки! приблуди!»[201]. Так Микола Євшан характеризує сакралізований, ритуальний характер українофільської традиції, проти якої виступили українські модерністи.

Прикметно, що модерністи в критиці часто послуговувалися психоаналітичною символікою «кастрації». «Українофіли», зауважував Микола Євшан, «бралися сторожити народних скарбів, і сторожили їх, як *євнухи*, батогом відганяючи кожного, хто підходив заблизько. <...> Євнухам добре було сидіти перед дверима народної душі і вірити, що "там" єсть ідилія. Хто розбивав ту ідилію та псував їм "стиль", не був народним письменником, не вірив у народ»[202]. Символіка соціо-

[201] Микола Євшан. «Боротьба ґенерацій і українська література». *Українська хата*, 1911, № 1, с. 35.

[202] Микола Євшан. «"Suprema lex" (Слово про культуру українського слова)». *Українська хата*, 1914, ч. 3–4, с. 270.

культурного закону переростає в міт, у центрі якого виявляється ідеологема «батьківства», а також мовний закон, сформований «іменем батька» – Словом-Логосом.

Для української модерної самосвідомости, яка найповніше відбилася в літературі («українство – то література», – стверджував Василь Панейко), стає особливо важливою така концепція мови, у якій головною є не комунікативна, а сакральна функція слова. Дискурсія української літератури модерного періоду взагалі коливається між сакральним смислом Слова та профанним і комунікативно відкритим індивідуальним мовленням. Уже в Біблії маємо протиставлення Слова як сакрального знання, священної триєдиности «правди», «діла» й «судді» («Слово Твоє – істина» (Йо. 17, 17); «Слова, які проказую до вас, не від себе проказую. Отець, який перебуває в мені, – він творить діла» (Йо. 14, 10); «Хто мене відкидає і слів моїх не приймає, має той суддю свого: слово, яке я вирік, судитиме його дня останнього» (Йо. 12, 48) та профанного «язика». У Посланні апостола Якова в Святому Письмі говориться про «язик»: «І язик – вогонь, світ неправди! Язик, вміщений серед наших членів, бруднить усе тіло й запалює круг нашого існування, запалений і сам вогнем пекельним» (Як. 3, 6) та «язика ж ніхто з людей не може вгамувати: він – зло, що спокою не знає, наповнений смертельною отрутою. Ним ми благословляємо Господа й Отця, і ним кленемо людей, що створені на подобу Божу. З тих самих уст виходить благословення і прокляття» (Як. 3, 8–10).

Відмінність риторики сакрального Слова (мови) і профанного мовлення (язика) зумовлює значною мірою різницю між народницькою та модерністською ідеологією. Стиль, зорієнтований на утопію пророчого Слова, на «богослужебний стиль української традиційної критики», знає «лише цей канонізований ряд: “Кобзар” і шерега його “славних продовжувачів”»[203]. Інший спосіб творення культури, властиво модерний, скерований на автономність індивідуального мовлення і на підрив символічного закону мови, базованого на «імені батька». Фактично в останньому випадку йшлося про свободу індивідуального творчого самовираження.

[203] Ігор Костецький. «Стефан Ґеорґе..», с. 129.

Навпаки, українофільська критика перетворює літературу на граматичні реґули (правила), коли «центральним пунктом всього являється тепер тверезий розум, який <...> завдання мистецтва бачить в копіюванні дійсности»[204]. Головним також проголошують ідеал служіння. Євшан зауважує: «Вони ціле життя служили "культурі", сповняючи свої обовязки родинні, горожанські, патріотичні, наукові і всякі інші»[205]. Табу, на думку Євшана, стосується індивідуального самовираження задля збереження цілісности роду. Це дало Євшанові підстави стверджувати, що «у нас ніхто не знав, не чув у собі бодай інстинктом *свого* права взяти самому кермо життя з немічних, хоч з досвідних рук батька, боявся повернути струю життєву в свій бік»[206].

Подібна модель літературного розвитку тяжіє до міту, в якому ключову роль виконує певний ідеальний законодавець, духовний Батько, котрий символізує повноту національно-народної сутности. Ідею «батьківства» наголошено в «Енеїді», на місію Котляревського як «батька» в царині новочасного українського слова вказує Шевченко. Згодом під час складання народницького типу свідомости міт «батьківства» здобуває свідоме продовження і застосування. Як відомо, роль ідеального Батька в українській культурі судилося відігравати Шевченкові. За словами Пантелеймона Куліша, «Шевченко остався <...> єдиновладним батьком серед невеличкої сім'ї рідних писателів»[207]. «Батьком українського слова» називав Шевченка й Олександр Кониський[208].

Народницька критика визнала символіку «батьківства», і вона навіть була введена до курсів історії літератури, доживши до сьогодні у формулах типу «Шевченко – батько нової української літератури». Саме за Шевченком народницька ідеологічна й культурна традиція закріпила символічну роль закону та коду, використавши при цьому автентичну досто-

---

[204] Микола Євшан. «Боротьба ґенерацій в українській літературі», с. 52.
[205] *Там само*, с. 49.
[206] *Там само*, с. 32.
[207] Пантелеймон Куліш. «Переднє слово до громади». Пантелеймон Куліш. *Твори в двох томах*. – Київ: Дніпро, 1989, т. 2, с. 505.
[208] Олександр Кониський. *Тарас Шевченко-Грушівський: хроніка його життя*. – Київ: Дніпро, 1991, с. 600.

вірність, духовну закоріненість і загальнонародну значущість поетичного голосу як «слова правди».

Символіка «імені батька» має і суто прагматичні, і сакральні виміри. Вона вбирає в себе особливий езотеричний смисл Слова як духовно-морального і сакрального знання, як посередника між світом людським і божественним. «Нема нам закону над його слово, тілько одна народна поезія для нього і для всіх нас стоїть за віковічний взір, да й народної поезії ніхто не зачерпнув так зглибока, як Шевченко»[209], – стверджував Куліш романтичний культ батька-слова Шевченка. Сама природа, підкреслював Кониський, призначила Шевченкові «бути великим пастирем України і її слова»[210].

Справді, можливо, жоден з українських митців не переживав таких мук у пошуках «нового слова», як Шевченко. «Нове слово», «не ветхеє, не древлє слово / Розтлєнноє», слово не риторичне, а «без золота, без каменю, / Без хитрої мови», він бачить близьким до нової утопії, яка розгорне «святеє слово, Святої правди голос новий». Шевченків поетичний «прорив» у просторі української мови подібний до екзистенційно-творчого «розкидання» «посеред сущого відкритого місця», адже «в цій відкритості все виявляється цілком іншим, незвичайним»[211].

Шевченко розгортає новий словесний етос через співвіднесення різних риторичних модусів слова, зокрема сакрального знання («божого кадила, / Кадила істини», що вчить «Путями добрими ходить, Святого Господа любить / І брата миловать») та буденного людського мовлення («розмови»). «Розмова» – той модус, який фіксує людську екзистенцію й переводить сакральний зміст у наративні структури (на зразок «Москалевої криниці»). Загалом етико-естетична повнота словесного вираження, характерна для давньої української літератури, зберігалася і в Шевченка завдяки синкретичності його поетичного вислову, в якому з'єднуються предметне значення, моральний смисл та ейдос (ідея) сло-

---

[209] Пантелеймон Куліш. «Переднє слово до громади». Пантелеймон Куліш. *Твори в двох томах*, т. 2, с. 505.

[210] О. Кониський. *Тарас Шевченко-Грушівський..*, с. 51.

[211] Мартин Хайдеггер. «Исток художественного творения». *Зарубежная эстетика и теория литературы.* – Москва, 1987, с. 305.

ва. Завдяки цьому Шевченків романтичний дискурс утримує рівновагу й повноцінність ідеального словесного Логосу та екзистенційности «первинної мови», зміст якої полягає в запитуванні себе самого й очікуванні відповіді іншого щодо власного буття.

«Тайна глибина слова», «тайна сили і власти», що її бачимо у Шевченковому дискурсі, може бути ототожнена зі специфічним історіософським змістом української культури. Зрештою, послідовна романтична сакралізація Слова-слави в поезії Шевченка, вірність законові предків, екзистенційне сприйняття життя в історії та життя в мові, мотиви батьківського суду-погрози за те, щоб не ламався людський закон, власне профіль Батька (за яким видніється, однак, і профіль-відбиток Сина, якщо скористатися «монадологією» Богдана Рубчака[212]) сприяли такому мітологізуванню Шевченка як батька української літератури.

Отже, особливо значущий для української культурної свідомости національно-народницький міт «батьківства» був закодований на Шевченкові. І в структурі такої ідеологізованої свідомости (а вона підставляла дискурс Шевченка на місце мови-як-закону) кожен антитрадиціоналістський акт не лише пов'язували з боротьбою проти батька, але й розцінювали як замах на саму мову. Ототожнення нації з мовою таке сильне, що навіть українські модерністи, приміром Микола Сріблянський, спираються на нього, критикуючи футуристів, які ламають закони мови. «Та мова не чарнецьке чаклування "чарне в чарі черговій", не ідіотична гикавка вн вн, <...> а декламація екстатичного духу, зрозуміла вищій породі людей, що вмітимуть говорити українською мовою»[213], – стверджуватиме ідеальну іпостась мови Сріблянський. Щоправда, він замінює *закон* мови на *утопію* мови, однак лінґвістичний вимір нації залишається незмінним.

Відхилення «імені батька» для українських модерністів споріднене з Едиповим комплексом: вони обстоюють право

---

[212] Богдан Рубчак. «Іронічні ролі "я" в поезії "Кобзаря": профілі й маски». *Слово і час*, 1993, № 3, с. 21.

[213] Микола Сріблянський. «Етюд про футуризм». *Українська хата*, 1914, № 6, с. 464.

власноруч представляти культуру, бути суб'єктом культурного процесу, тобто бути просто митцем, а не виразником «розумної» й «загальної» правди. Вони також відвойовують право на власну мову. Цілком невипадкова критика, до якої вдаються «хатяни», культу Шевченка, як невипадкове й те, що «хатяни» виступили проти «українофільської» критики з лозунґами «реалізації вільної людини, вільної індивідуальности» (Микола Євшан). Боротьба проти «батьків» супроводжує становлення модерністської свідомости: досить нагадати памфлети «Без маски» Остапа Луцького, спрямовані, зокрема, й проти авторитету Івана Франка.

Міт «батьківства» Микола Євшан трактував як кастраційний акт, зауважуючи: «Во ім'я здорового, хлопського розуму провадиться систематична компанія проти всяких химер фантазії, проти всього, що не дасться змірити мірою або зважити вагою. Во ім'я практики кастровано життя з усього, що може воно людині дати поза роботою примусовою, поза "годинами урядовими". Тим знаряддям, яке виконує кастрацію, стає "практичний, тверезий розум", котрий витісняє з життя принцип естетичний, винищуючи від нього, як від зарази, усю громадську атмосферу»[214].

Докір Шевченкові за «кастрацію» української інтеліґенції та прищеплення їй пасеїстичного комплексу, який знаходимо й у «Вальдшнепах» Хвильового, продовжує вже традиційне для модерністів переборення залежности молодих українських письменників від батьків. У такий спосіб вони відхиляли народницьку ідеологію і стверджували естетичну формотворчість, відкидали нормативність мови й підносили індивідуальну творчість. Гнат Хоткевич визначив цю дилему так: «Невже кожна тема, що не дотикається народу, є вже темою антинаціональною?» Думати так – значить, хотіти, на його думку, щоб «наша література ніколи не виходила в широкий світ і завжди залишалася літературою "для домашнего употребления"»[215].

---

[214] Микола Євшан. «Боротьба ґенерацій в українській літературі», с. 51.
[215] Див.: Н. М. Шумило. «Гнат Хоткевич проти Сергія Єфремова (До історії відомої полеміки)». *Радянське літературознавство*, 1988, № 10, с. 47.

Отже, міт про «батька» стає водорозділом народницького утилітаризму й модерністського естетизму. В культурну свідомість входить ідея розщепленої культурної практики (в ляканівській термінології, «кросованого» суб'єкта). Культуру вже не сприймають як монолітну цілісність. Вона стає сукупністю різних культурних та індивідуальних практик і дискурсів. Виникають дискусії щодо культури високої, примітивної, народної, естетичної. Сріблянський говорить навіть про глибоко вкорінене роздвоєння, яке насправді характеризує українофільську свідомість. «В тім-то й річ, що українець, – стверджує він, – пропаґує для національної культури те, що його самого *не вдоволяє*»; «якесь заворожене коло оточує українця-народника, примітивіста. Він хоче задоволить свої вимоги в народній творчості і не може. Силкується, кричить, водиться з кобзарями, купує селянські горшки і вишивки – і не може творити!»[216]. Лякан говорить про різні форми взаємин мови і мовлення: мовчання, марення, символізацію бажання через симптоми. Фетишизація «народних святощів» також постає симптомом витіснених суб'єктивних бажань українофільської інтеліґенції.

Ситуацію, однозначну з психоаналітичною символікою кастрації, а саме – мовчання у випадку втрати закону-мови, а відтак і втрату права на мовлення передбачив уже Куліш. У «Слові над гробом Шевченка» він визнав абсолютне право Шевченка-«батька» покарати українську інтеліґенцію, залишивши її «безсловесною». «Коли ж не стане в нас снаги твоїм слідом простувати, коли не можна буде нам, так як ти, безтрепетно святую правду глаголати: то лучче ми мовчатимем, – і нехай одні твої великі речі говорять людям вовіки і віки чисту, немішану правду»[217], – говорив Куліш. Через п'ятдесят років ці слова слідом за своїм духовним батьком дослівно повторить Любов Яновська, назвавши їх «пророчими», а також «заповітом» українофільства. «Слова ці стали дійсно пророчими, – говоритиме Яновська 1911 року на Шевченків-

[216] Микола Сріблянський. «Апотеоза примітивній культурі». *Українська хата*, 1912, № 6, с. 358, 360.

[217] Пантелеймон Куліш. «Слово над гробом Шевченка». Пантелеймон Куліш. *Твори в двох томах*, т. 2, с. 522.

ських святах у Москві, – і обіцянка, що дала одна одним людина в хвилину глибокого почуття туги над могилою народного генія, стала немов присягою цілої многоміліонної нації, стала заповітом, провідною зіркою для всіх українських громадських діячів останніх 50-ти років»[218]. Німоту після втрати «генія українського слова» зафіксує у своїй хроніці життя Шевченка й Кониський.

Романтичне ототожнення мови із законом-сакрумом у період позитивізму поступово заступають ідеалізовані наративні схеми. Зокрема, реалістичну модель слова, у якому «поетичний образ жизні» дорівнює самій «жизні», найповніше сформулював на прикладі творчости Квітки-Основ'яненка Пантелеймон Куліш. «І коли представить писатель жизнь повним словом своїм, як вона єсть, – стверджував він, – не даючи їй ніякого толковання, не задавши собі ніякої філософічної теми, то в його писанні сама собою буде філософія і мораль, і стілько розумний вбачає в жизні самій, стілько вбачатиме і в поетичному образі жизні»[219].

Микола Сріблянський, зрештою, завважив, що в літературі народницького плану первинними є етичні, а не естетичні принципи. Це веде до естетичної нечутливости й незрілости літератури народницького типу. «І щоб знайти притулок своїм стремлінням, зародженим в *етиці*, український інтеліґент в сфері українськости такий же елементарний в естетиці, як селянин, – підкреслив Сріблянський. – В пункті естетики селянин і український народник однакові»[220]. Для народницької критики ставало законом взоруватися на моральний зміст, на просторозмовний стиль, а культурній інтеліґенції — говорити з «чужого» (себто народного) голосу.

На ґрунті індивідуальної творчости, що її репресовувала українофільська ідеологія, як компенсація її нерозвиненої естетичної культури розробляється «в ім'я загадкової, глибокої блакиті *вищости*» модерністський естетичний комплекс в українській літературі. Як уже говорилося, модерн загострює

---

[218] «Промова Л. Яновської на Шевченківських святах 1911 р. у Москві». Любов Яновська. *Твори в двох томах.* – Київ: Дніпро, 1991, т. 2, с. 670.

[219] Пантелеймон Куліш. «Григорій Квітка (Основ'яненко) і його повісті». Пантелеймон Куліш. *Твори в двох томах*, т. 2, с. 500.

[220] Микола Сріблянський. «Апотеоза примітивній культурі», с. 360.

внутрішню опозиційність різних типів і моделей культурної свідомости. При цьому українофільська літературна традиція спрощується до рівня масової літератури. Модернізм в українській літературі, зі свого боку, асоціює себе з лозунгами «вищої» культури. Конструктивним явищем при цьому постає зближення з европейським модернізмом, котрий дає змогу виявити й заартикулювати підсвідоме бажання власноруч «опанувати» національну культуру, створивши нову, «вищу» її іпостась.

Тому запитання, звідки прийшов український модернізм – *via* Европа чи *via* Росія[221], дістає інший вимір: із України. Саме розвиток українофільської культурної практики породжував спротив молодих письменників і допомагав самовизначитися українським модерністам. Український модернізм відтак артикулював ті свідомі й несвідомі потреби та бажання, що були репресовані під впливом одного верховного Батька – законодавця традиції. Зайве говорити, як широко й різноманітно виявила себе модерністична культуротворча інтенція в усіх галузях українського життя, включно з політикою, в перші десятиліття XX століття.

На початку XX століття народницький дискурс мав передусім позитивістський характер і узгоджувався з позицією універсального та раціонального суб'єкта – ідеальною проєкцією просвітницької людини. У модернізмі ж актуалізується підсвідоме бажання й артикулюється внутрішня мова індивіда-суб'єкта. Зрозуміло, отже, чому весь модернізм повернений до питань мовотворчости й словотворчости: модерністський дискурс стає конституюванням внутрішнього мовлення – *тіла* суб'єкта.

Як бачимо, критика культури в період модернізму набуває виразно психоаналітичного характеру. Ключовими стають ідеї індивідуалізму, високої естетичної культури, увага зміщується насамперед у площину мовних репресій, символізації та нової дискурсії. Ідеться про таке дискурсивне поле, яке виростає завдяки вивільненню внутрішнього мовлення суб'єкта, що залежить від його бажання. Тому модерніст-

---

[221] Микола Євшан. «Леся Українка». *Українська хата*, 1910, № 6, с. 375.

ський дискурс є дискурсом розщепленим: у мові виявляється не лише те, що виговорює суб'єкт, але й щось, що він проговорює несвідомо і що виявляється символічно, через симптоми. Тому поруч із новою мовною практикою, що її свідомо культивували модерністи, – засвоєнням урбаністичної лексики, арґо, футуристичними, конструктивістськими, символістськими новотворами, – важливу роль відіграє також внутрішнє мовлення, потік свідомости, невласне пряма мова. На цій значною мірою інтравертній основі складається і модерністська дискурсія в українській літературі: у творах Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Володимира Винниченка, Михайла Яцкова, Миколи Вороного, Петра Карманського мова розгортається як *текст*, де існують поля напруження між сказаним і несказаним, між «старим» і «новим», а також виникають сплетіння символічних означень, заміщень і цитацій.

Кризу позитивістського розуміння мови засвідчила саме модерна література. Леся Українка, приміром, показала у символістській драмі «Касандра» трагедію індивіда в ситуації, коли відбувається розрив пророчого слова, традиційно співвіднесеного з *Правдою* (Касандра), і комунікативної словесної риторики, за допомогою якої досягається *ілюзія Правди* (Гелен). Касандра володіє індивідуальним символічним мовленням, якого не розуміють ті, хто довкола. Отож комунікативний розрив виявився наслідком вклинювання несвідомого в її пророчий дискурс. Він фіксував властиву свідомості fin de siècle розщепленість аполонівського пророчого імпульсу та діонісійського творчого екстазу, проявляв розриви християнсько-гностичного континууму «слова» та «діла».

Касандра «не вірить» у те, що «бачить», але не може «*діяти*» (тут додається також ґендерна проблематика: жінка загалом не має в українській літературі пророчого слова). Зауважимо, що нові індивідуалізовані структури письма утверджували в українському модернізмі поза сферою «мови-як-закону» і мітом «батьківства» передусім письменниці-жінки (Ольга Кобилянська, Леся Українка). Можна погодитися з Миколою Євшаном, що їхня роль визначається «признанням і потвердженням ролі *елементу несвідомого і містич-*

ного, який буде вічно протестом проти всякої життєвої мудрости, признанням того, що непокоїть наші серця і домагається голосу»[222].

Отож складовою частиною модерністської дискурсії стає фемінізм: як позиція дочок, котрі не лише не перебувають під владою батька, але й не потребують убивати його, як сини. Як зауважує Жак Дерида, фемінізм і деконструктивізм зближені своїми метами, стратегією й формами, оскільки вони звернені до того, «як писати, як сприймати текст»[223]. Деконструктивізм розвинувся як розвінчування системи, ідентифікованої з фалогоцентризмом – свідомістю, заснованою на владі раціо, на чоловічому типі мислення, на традиціоналізмі культури загалом. Прикметно, що високе мистецтво, і зокрема його модерністську фазу, найвиразніше представлену авангардизмом, досі описували як чоловічу культуру[224], а їхніми атрибутами були раціоналізм, утопізм, стильовий аскетизм.

Модерністська критика культури, якщо розглядати її з погляду дискурсивного, виразно проявляє «синівські» претензії українських митців початку XX століття. Ідеться про автономізацію мовлення та кризу мови. Брак слів, аби передати суб'єктивні враження, мовчання є одним із топосів ранніх модерністів. Враження, таке «яскраве, свіже, повне і сильне, що я тремчу від зворушення», – говорив Михайло Коцюбинський. Натомість те, що написане, – безбарвне й бліде, тому, – зізнавався письменник, – «коли б можна було обмежити свою творчість уявою, я був би щасливий»[225]. Такі часті в новелах Коцюбинського «виділені» слова-об'єкти змикають ірреальне, несвідоме, минуще із реальним, свідомим, персональним світом суб'єкта оповіді. Символізуючи кінечність людського буття, такий дискурс водночас закріп-

---

[222] *Там само.*

[223] "Women in the belhive: A seminar with Jacques Derrida». *Discourses: conversations in postmodern art and culture.* Ed. by Russell Ferguson. – New York, 1990, v. 3, c. 121.

[224] Див.: Yosefa Loshitzky. «More than Style: Bertolucci's Postmodernism versus Godard's Modernism». *Criticism*, 1992, v. 34, № 1, c. 121.

[225] Михайло Коцюбинський. «Листи». Михайло Коцюбинський. *Твори в семи томах.* – Київ: Наукова думка, 1975, т. 6, с. 43.

лює і маркує присутність «я» на тлі небуття й деперсоналізації: «*те вікно* (свідок сорому) *його боліло*» («Поєдинок»), «*я не можу не слухати його* (передсмертні хрипи маленької доньки)» («Цвіт яблуні»). В окремих творах «виділені слова» стають матеріялізованим знаком суб'єктивности героя: «він буде *мій*» (жертва «невідомого»), «ну, з *тою* мені вже нічого робити» (дружина в психологічному образку «Цвіт яблуні»), «він хотів би побачить людей, од яких *він* навіть кращий» (Лазар із оповідання «Persona grata»).

Слова-об'єкти і фрази-об'єкти засвідчують існування іншої смислової реальности, яку митець творить поруч із описуваними подіями. Саме вони проявляють часову тяглість і світовідчуття звичайно диференційованого в Коцюбинського індивіда, світовідчуття, яке асоціюється з одночасністю, тотожністю його «тут-і-тепер» буття. Такий дискурс позначає ситуацію буття на межі «ніщо», коли «я» розполовинюється між «бездушним предметом, який нічого не почуває», і оргіястичною, ще деінде – еротично-віталістичною повнотою «я»-переживання. Смерть *заїдається* (як це властиво ритуалу) і смерть *виговорюється* (як у міті). Радість і свято «живого тіла», тепло голосів, «масна їжа» – все це атрибутика життєвого плану, що опонує смерті, «ніщо» («Що записано в книгу життя»). «Їжа» в плані екзистенціяльної дискурсії однорідна з «пристрастю»[226]. Вони *позначають* життя (на противагу смерті) й формують суб'єктивний дискурс. Зокрема, так «невідомий» стверджує своє буття, виговорюючись і в цей спосіб втікаючи від смерти: «буду низати, немов намисто, разки моїх думок, без слів, без чорнила і без паперу» («Невідомий»).

У «Fata morgana» через об'єктивізацію слова розгорнуто навіть соціяльний дискурс: «Одібрать землю! Ці два слова досі лежали на споді кожного серця, як захований скарб, а тепер, вийняті звідти, стали немов живим чимсь і говорили: ходім за нами, ми поведем». Зрештою стає словесно прояв-

[226] Екзистенціяльний художній дискурс Михайла Коцюбинського значною мірою руйнує ту опозиційність «їжі» й «пристрасти», яку Соломія Павличко аналізує на прикладі епістолярію письменника. Див.: Соломія Павличко. «Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського». *Сучасність*, 1994, № 12, с. 142–155.

деною в «Сні» й естетична потреба: написання книги самого життя. «Антін бачив перед очима те, про що говорив. Красою слова, блиском уяви – він оглушив Марту, скорив, водив за собою». Естетико-словесний дискурс Коцюбинського не відтворює, а проєктує і *творить* новий світ. Недаремно такі часті в нього метаморфози космогонічного характеру: «як боги», Антін і незнайомка, записують текст свого щастя, немов бог, ватаг викрешує вогонь і творить «сирове тіло» бринзи («Тіні забутих предків»).

Еґоцентризм художнього дискурсу Коцюбинського, який можна співвіднести з «чоловічим» типом дискурсії, символізує також мітологема «сонця». Сонце як центр творить життя з тьми небуття і «тіні», із «золотого засіву» пам'яті. В такий спосіб модерністська мовна революція, яку здійснював Коцюбинський, проявляла психологічну, суб'єктивну, естетичну й ґендерну вписаність індивіда в мову.

Теоретичні підстави мовної кризи, проявленої модернізмом, намагався визначити Гнат Хоткевич. Задаючи символічну інтерпретацію мистецтва, він прагнув подолати вже очевидну і для українських митців обмеженість реалістичного дискурсу. Хоткевич засвідчує художні потенції для варіятивности слова, його символізації. «Всі символісти й хочуть в міру можливого заповнити проміжок між словом і вкладуваною в нього формою; вони хочуть віднестись до слова з більшою повагою, аніж це було до них», – зауважує він, спрямовуючи свою критику проти народницького дискурсу[227].

Отже, модернізм (у його символістському, імпресіоністському, неоромантичному стильових різновидах) формував такий дискурс, що був сам по собі проявленим, суґестивним, чуттєво-тілесним. В обігруванні семантичного поля мови і символізації різних структур, рівнів і типів мовленнєвих актів, їх змішуванні, іронічному пастишувані полягатиме, очевидно, мета українського постмодернізму. В усякому випадку, це вже видно з досвіду іронічного барока «Бу-Ба-Бу», яке в неоаванґардистській формі актуалізує нові післямодерні інтенції.

---

[227] Н. М. Шумило. «Гнат Хоткевич проти Сергія Єфремова..», с. 44.

Літературний постмодернізм в Україні вже достатньо виразно виявив свою специфіку[228]. Вкажемо лише на декілька можливостей, які він відкрив у сфері мови. Одна з них пов'язана з тенденцією оновлення словесного ряду поза сферою впливу символічного Батька, що закріплює національний культурно-мовний контекст. Згідно із семіотичною теорією Юлії Кристевої[229], така можливість криється, наприклад, у використанні мови на її перед- чи безсловесному рівні, в опануванні психосоматичної сфери знакового поля (емоції, звуки, вигуки, жести). Такими своєрідними словесними жестами, як здається, є рокові інструментування з використанням звукових повторів, що вказують на активність підсвідомого й навіть антисоціяльного (як реакція на стерильну простоту народницької та соцреалістичної образности).

Постмодерністське руйнування погляду суб'єкта, визначального для модернізму, пов'язане з примірянням різних масок, з інкрустацією розмовної мови писаною, внаслідок чого виникає певний ефект «суб'єктивної несуб'єктивности». Скажімо, у Юрія Андруховича чи Євгена Пашковського потік мовлення його героїв існує на межі самоповторення, коли мова постає певною автоматизованою, позасуб'єктною реальністю, що сама артикулює себе. Так окреслюється рівень трансцендентного суб'єкта, що дає змогу переглянути традиційне уявлення про адресата в українській літературі.

Цікаве також розгортання в постмодернізмі образних структур на межових полях знаковости, наприклад, через імітування мовлення в «мертвій» мові або в тих зонах, що втратили будь-яку смислову артикуляцію, загалом не розвинулися в українській мові або є табуйованими (жарґон, діялект, арґо). Озвучення їх за допомогою смислового перекладу (як в оповіданнях Володимира Діброви) знімає аґресивність не лише забороненого, але й узагалі «чужого» дис-

---

[228] Див., зокрема: Марко Павлишин. «Що перетворюється в "Рекреаціях" Юрія Андруховича?». *Сучасність*, 1993, № 12, с. 115–144, а також: Тамара Гундорова. *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн.* – Київ: Критика, 2005.

[229] Julia Kristeva. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* – Oxford, 1989, с. 44.

курсу, створюючи можливість для опанування культурної та стильової гетерогенности. Художнє провокування, оживлення «нульових» зон письма становить особливий інтерес у літературі постмодерну.

Постмодерністська інтерпретація літератури зближується з романтичною утопією мистецтва, з пошуками певної ідеальної комунікативної форми мистецтва, яке було би тотожним різнорідному життєвому світу людини і нації. Щоправда, у випадку транс-модерности така інтерпретація може звучати і суто аванґардистськи. Загалом же нові інтерпретаційні моделі постмодернізму дають змогу зрозуміти і пасеїстичний характер, питомий для класичної української літератури, і психоаналітичну критику культури, спрямовану проти такого пасеїзму та проти «імені батька» в українському модернізмі.

Фридрих Ніцше та український модернізм

Іншим аспектом модерністського Едипового комплексу та боротьби проти Батька є пошуки *нового* батька. Ним для ранніх українських модерністів став Фридрих Ніцше. Можна говорити про різнорідність інтерпретаційних іпостасей Ніцше в окремих національних культурах[230]. Поруч із французьким, італійським, німецьким, російським Ніцше можемо з повним правом говорити і про Ніцше по-українському.

Модерністський перелом fin de siècle, безперечно, відбувається в українській літературі під знаком Ніцше. «Хто не пише в дусі Ніцше, не йде за слідами Бодлєра, Верлєна, Метерлінка, Ібсена та Ґарборґа, той не писатель, той не варт доброго слова»[231]. Так сформулював модерний український канон із Ніцше на чолі Іван Франко.

Маніфест «Молодої музи», львівського модерністського угруповання початку XX століття, розпочинається посиланням на Ніцше й Заратустру, який означив епоху переоцінення

---

[230] Див., зокрема: Jacques Derrida. *Eperons. Les styles de Nietzsche.* – Flammarion, 1978; Gianni Vattimo. «Italie: aspects de la renaissance nietzscheenne». *Magazine litteraire*, 1992, № 298, с. 41–43; Edith Clowes. *Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914. The Revolution of Moral Consciousness.* – Dekalb: Northern Illinois University Press, 1988.

[231] Іван Франко. «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1981, т. 31, с. 35.

цінностей і зірвання «старих мостів»[232]. Ідеологія модернізму і зміст модерного, сучасного буття в українській літературі накреслюються відтак у тих межах, які виявив Ніцше. Його філософія відкрила українським митцям неґативістські, антитрадиціоналістські інтенції культурного самовизначення. Зокрема, вона стала моделлю переоцінення ідеалів романтизованого минулого, звернувши увагу на ритми «сучасного, може, надміру вразливого серця», від «розумної, об'єктивної, загалові потрібної правди» повернувши увагу до «сучасних сумнівів».

Ідеї Ніцше спричинилися загалом до теоретичного, культурософського, етичного й естетичного розгортання українського модернізму. Тією чи іншою мірою, в тому чи іншому вияві вони наявні в критиці та в художній практиці Миколи Вороного, Олексія Плюща, Леся Гринюка (перекладача «Так мовив Заратустра»), Артима Хомика, Василя Панейка, Михайла Яцкова, Дениса Лукіяновича, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Миколи Євшана, Володимира Винниченка.

Заклик «Молодої музи» до «витворення конечної артистичної культури», якою мислиться нове модерне мистецтво, розгорнули критики «Української хати» (1909–1914). Культурософська концепція «хатян» формується загалом у контексті філософії Ніцше. Для Миколи Євшана ідея нового мистецтва конституюється як *естетична* культура, і розгортається вона в тому пункті, де Ніцше вказує на брак артистичної творчости в сучасному житті й мистецтві та – як противагу їм і перспективу творення нової культури – підносить гордий заклик до «надлюдини». «В тому Ніцше і бачить вагу поета як показчика будучности, – наголошує Євшан, – 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»[233].

Нова естетична культура як нова цінність постає для Євшана, подібно до того, як це бачимо в Ніцше, *метафізикою*

---

[232] Остап Луцький. «Молода муза». *Діло*, 1907, ч. 249.

[233] Микола Євшан. «Проблеми творчости». *Українська хата*, 1910, № 1, с. 26.

культури, що її український критик мислить близькою до релігії та розгортає в аспекті проблематики сенсу буття, котру відкрив Ніцше, а отже, в аспекті нової – артистичної – онтології, коли життя стає «естетичною можливістю». Ось так артистизм, екстатизм нової поезії стають для Євшана шляхом, що покликаний «вирівнювати ті прірви поміж життям та думкою, які потворилися в нові часи, мусить задовольняти – що так скажу, *метафізичну* потребу сучасного <...> чоловіка, виповнити його тугу за богом, який би став його силою та гармонією»[234].

Євшанова метафізика артистизму розгортається слідами Ніцше, оскільки передбачає переборення властиво людського («Людина мусить умерти, щоб народився *артист*»[235]) і властиво природного («природних законів»). Вона народжується з відкриття «краси гріха» і самотности як екзистенціяльної ситуації, виростає з «вищого пізнання» – творчої самосвідомости поза межею добра і зла, на грані смерти, ніщо. Перспектива і повнота творчости, зрештою, осягається на тій стадії, коли артист доходить до межі ніщо і стає *глядачем*, а місце людського заступають естетична цікавість і творчий ентузіязм.

«Вічне повернення» Ніцше отримує в такій інтерпретації передусім естетичне витлумачення. Такий поет – «вищий чоловік, якого виховав у собі творець», стверджує Євшан, – повертає до життя, до природи, «як той, що поборов її»[236]. Філософія життя Ніцше відтак править для Євшана за модель синтезування нової, модерністської теорії творчости.

Інший критик «Української хати», Микола Сріблянський, спирається на теорію цінностей Ніцше, сприймаючи її як протест проти масової культури, котра народжується, культури натовпу, одностайної, шаблонної й антигромадської. На контрасті масовізму та естетичного індивідуалізму Ніцше «хатяни» вибудовують теорію про індивідуалістичну природу культурного українства. «Український народ зарисо-

---

[234] *Там само*, с. 30.
[235] Микола Євшан. «Грицько Чупринка». *Літературно-науковий вісник*, 1911, т. 54, кн. 6, с. 450.
[236] *Там само*, с. 453–454.

вується перед моїми очима, як з'явище *культуральне*»[237], – стверджує Сріблянський, обмежуючи водночас нігілістичні й індивідуалістські тенденції Ніцше.

Нового смислу під впливом Ніцше в «хатян» набуває і національна ідея. Особливий статус української культури епохи складання модерної нації – передчуття майбутнього і порожнеча сучасного – знаходить у філософії Ніцше важливий чинник самоусвідомлення. Микола Сріблянський сформулював цей статус міжчасовости, потенційного для національної екзистенції з погляду перспекціоналістського мислення Ніцше. Raison d'etre української ідеї – «шукання в новій сфері буття, що звемо Український народ. Так, це *нова* сфера, а тому і *нова культура*, що кладеться новим шаром на всі попередні пласти життя»[238], – стверджував критик «Української хати».

Трагедію сучасної національної культури Сріблянський визначає, так само послуговуючись тезою німецького філософа про імператив майбутнього: «Всі ми з усякого погляду <...> *будучі*. Нам ще й розуму, грамоти, мови треба, всього ми не маємо, ми всі <...> будучі, бо в сучасному ми тільки – -ізми. З цього погляду ми всі футуристи, будучі генії, *будучі люди*, а в сучасному ми порожнє місце, дірка з бублика, претензія на будучину»[239].

Цивілізація як культура «останньої» людини, людини «маленької» служить поштовхом для формулювання концепції «етичної культури» іншого критика «Української хати» Андрія Товкачевського. «*Жадоба творчости суспільних форм життя* – ось істота нової індивідуальности»[240], – стверджує він. Відліком нової суспільної творчости стає поставлене Ніцше питання смислу людської свободи й ідея вищого синтезу в «надлюдині» індивідуальности й цілого роду.

---

[237] Микола Сріблянський. «На сучасні теми». *Українська хата*, 1911, № 3, с. 185.

[238] Микола Сріблянський. «На великім шляху. (Про письменство наше в 1909 році)». *Українська хата*, 1910, № 1, с. 52.

[239] Микола Сріблянський. «Етюди про футуризм». *Українська хата*, 1914, № 6, с. 21–22.

[240] Андрій Товкачевський. «Наука й життя». *Українська хата*, 1910, № 4, с. 263.

Ніцше, стверджує Товкачевський, показав, що «мало бути свобідним. Треба ще знати, для чого ти є свобідним. Починається стремління до синтезу індивідуальности – людини – з великою індивідуальністю – людством»[241].

Умовою нової культури для Товкачевського стає її антицивілізаційна, суб'єктивна цінність. «Визнаючи етичність культури, – стверджує він, – ми тим самим визнаємо її *суб'єктивною цінністю*, а не об'єктивною. Культура як об'єктивна цінність – абстракція; дійсної культури не можна мислити окремо від людини. Культура – це сама людина як особа, як індивідуальність»[242]. Так у межах інтерпретаційної логіки, яку породжувала філософія Ніцше, в українському модернізмі формується проблематика критики «масової» культури.

Парадоксальне, апофетичне мислення Ніцше загалом відкривало українським критикам і митцям безодню психології сучасної людини, людини «масової» та «диференційованої». Артим Хомик визначив цю небезпеку як синусоїду неминучого «знівелювання індивідуалізмів» («Raison d'etat»), а Олексій Плющ окреслював інший бік індивідуалізму – феномен людини-«помилки». Смерть Бога означили як межову ситуацію людської духовности Агатангел Кримський, Гнат Хоткевич, Михайло Яцків, Володимир Винниченко.

З іменем Ніцше в українську культурну самосвідомість проникає ідеологія «високої» та «низької» культур, питання, яке спровокує тривалі дискусії модерністів і народників, «олімпійців» і «просвітян». Христя Алчевська, зокрема, наголосить властиву модерній епосі аберацію культури, що засвідчило насамперед вчення Ніцше: «дехто приняв Ніцше за возвістителя нової правди, за свого пророка, дехто назвав його "міщанином"»[243].

Реалістичну традицію деідеалізації та деестетизації ціннісної проєкції «надлюдини» Ніцше й трактування її як певного життєвого типу окреслювала в статті «Ніцшеанські моти-

---

[241] *Там само*, с. 262.

[242] Андрій Товкачевський. «Проблема культури». *Українська хата*, 1912, № 1, с. 51.

[243] Христя Алчевська. «Два вороги міщанства». *Українська хата*, 1909, № 5, с. 240.

ви» Наталя Кобринська[244]. Натомість неоромантик і символіст Микола Вороний усіляко підкреслював, перегукуючись у цих міркуваннях із пізнішим трактуванням Карла Ясперса[245], моральну сутність «надлюдини» Ніцше. Так у психологію модерного індивіда входить мрія про Ніцшевого «Übermensch»'а – «горду надлюдину, що відкидає *рабську* науку християнства, в той же час залишаючись в *моральній* істоті своїй все ж таки християнином і скрайнім гуманістом»[246], – свідчитиме Микола Вороний, який естетично і творчо сповідуватиме екстатично-діонісійську теорію мистецтва Ніцше.

Хоча Леся Українка, зі свого боку, наголошувала, що Ніцше «ніколи не імпонував мені *яко філософ*: його ідеал Übermensch'а, тієї "Blonde Bestie", якось не чарує мене»[247], однак сліди впливу Ніцшевого естетико-індивідуалістичного поривання відчутні в теорії Лесиного «новоромантизму», в її антихристиянській критиці («Одержима», «У катакомбах»), розгорнутій, імовірно, не без впливу «близького друга ніцшеанця» (Сергія Мержинського), про якого вона згадувала в листі до Ольги Кобилянської. Культурний синтетизм «вічного повернення» і діонісійська концепція Ніцше відлунюють в її «Лісовій пісні» й «Оргії».

Соціологічна концепція потрактування «надлюдини» Ніцше експлікується в критиці суспільно-громадського і народницького напряму. Ніцше – «філософ-індивідуаліст», «поет-аферист» – стає для певної частини української суспільности символом «духовного і суспільного нігілізму» (Франко)[248], для іншої ж частини – свідченням індивідуалістичної природи модерної культури. Українофільська крити-

---

[244] Наталя Кобринська. «Ніцшеанські мотиви». *Діло*, 1907, ч. 128, с. 1.

[245] Пор.: «Ніцше свідомо вважає Ісуса виразником його власної, ніцшевської позиції – "по той бік добра і зла", своїм союзником у боротьбі проти моралі» (Карл Ясперс. *Ницше и христианство*. – Москва: Московский философский фонд «Медиум», 1994, с. 77).

[246] Микола Вороний. *До статті Ол. Ів. Білецького про мене*. – Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 110, № 29, с. 23.

[247] Ольга Косач-Кривинюк. *Леся Українка. Хронологія життя і творчости*. – Нью Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1970, с. 483.

[248] Іван Франко. «З нової чеської літератури». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1981, т. 29, с. 476.

ка в особі Сергія Єфремова долучається до конструювання утилітарно-моралізаторської концепції ніцшеанського *поетичного* комплексу ідей. «<...> на фоне этой темной массы, на этом, говоря уже терминами самого Ницше, навозе пышным цветом процветает и красуется несколько сверхчеловеков, высших существ <...>»[249], – анатомує Єфремов прозу Кобилянської.

Іще один Ніцше – цитатний – також складається в українському модернізмі. Обігрування цитат Ніцше («Людина є щось таке, що його треба побороти»; «Як ідеш межи жінки, то не забудь батога») в оповіданні Кобилянської «Він і вона», що має характеристичний підзаголовок «гумореска», обрамляє афоризми німецького філософа певним іронічним підтекстом. Прикметна підкреслено свідома жанрова характеристика цього оповідання, яке, зізнавалася Кобилянська, багато хто вважав за автопортрет[250].

В історії української літератури Кобилянська чи не найвиразніше пов'язана з Ніцше. Ще Леся Українка зауважила: «Кобылянская, пережившая сильное влияние философии Ницше, обнаруживает часто стремление к идеалу "сверхчеловека", что приводит ее иногда к расплывчатым и отвлеченным мечтам, но зато парадоксальный дух Ницше развил у молодой буковинской писательницы гораздо большую смелость мысли и воображения, чем мы привыкли видеть у большинства писателей-русинов»[251]. Сама Кобилянська зазначала, що Ніцше займав її «своєю глибиною й деякими думками на будуче», хоча вона і не так «*дуже* віддавалася впливу цього модного філософа»[252].

---

[249] Сергей Ефремов. «В поисках новой красоты». *Киевская старина*, 1902, ч. 10–12, с. 245.

[250] Ольга Кобилянська. «Лист до Осипа Маковея від 14 серпня 1895 р.». Ольга Кобилянська. *Твори в п'яти томах*. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963, т. 5, с. 278.

[251] Леся Українка. «Малорусские писатели на Буковине». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1977, т. 8, с. 70.

[252] Ольга Кобилянська. «Про себе саму». Ольга Кобилянська. *Твори в п'яти томах*. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963, т. 5, с. 240.

Однак вплив Ніцше відчутний у її творах, листуванні, щоденниках. Ідеал «високої» індивідуальности – Царівни, що прагне свого полудня, характеризує основну ідеологему психологічного роману Кобилянської «Царівна». Теза про «полудне», про «вищий» тип людини-жінки звучить майже виклично й обернено до Ніцшевого антифемінізму.

Сліди читання і полемізування з Ніцше зберігаються в ідеалізмі сприйняття всього естетичного і народу як «інстинкту на будуче», в поцінуванні природного й антиміщанського, того, що не йде за «натовпом», у культивуванні Кобилянської всього, що заповідає гармонію майбутнього. У повістях «Через кладку», «Апостол черні» відлунюють виховавчі культурницькі та вольові ноти Ніцшевих пророцтв. У новелі «Під голим небом», навпаки, письменниця окреслює ситуацію смерти Бога: безсенсовність життя людей-напівідіотів.

Найпослідовніше з Ніцше як мислитель і митець пов'язаний Володимир Винниченко. Способом «переоцінки всіх цінностей» стає в нього, подібно як гасло «надлюдини» у Ніцше, метафора «чесности з собою». Як уособлення волі до життя вона є елементом суспільної утопії Винниченка, новим онтологічним принципом буття, в якому повинні синтезуватися думки і чуття, дух і тіло, інстинкти і мораль. Ідея «чесности з собою», подібно як ідея «волі до влади» у Ніцше, окреслює *смислову* парадигму індивідуального, кінечного і природного буття, звільненого від ідолів «мушу», «повинен», «треба».

Нігілізм Винниченка відтак виявляє не стільки анархізм сучасного мислення, як глибину й парадоксальність вдумливого переживання людиною власного життя і контрастів життя суспільного. Подібно до Ніцше Винниченко фіксує у своїх скандальних романах і драмах дисгармонійність модерної психології, парадоксальність, іронічність модерного мислення, інтеґральний характер модерного індивіда, який розв'язує питання про можливості й межі власного Я, руйнує моральний і раціональний догматизм, задумується над реалізацією себе в майбутньому, через власних дітей, утверджує цінності не абстрактного індивіда, а людини «хочу».

Винниченка як мислителя з Ніцше зближує також переоцінка моральних цінностей із погляду «тіла», що його

репресовує християнство, а також ідея імморалізму, що, як стверджує персонаж роману Винниченка «По-свій!»[253], принципово можливе не «по той бік добра і зла», а лише в перспективі повної атрофії чуття, себто смерти не лише Бога, але й самої Людини.

Питання про роль мови і граматики, що його сформулював Ніцше, в смисловому впорядкуванні світу знаходить розвиток у конституюванні трансреальности й складанні іронічного статусу мови в творчості Винниченка. Вольова перспектива (хто говорить, за Мішелем Фуко) окреслює не лише ціннісну парадигму, але й сфери іншого, ймовірного буття, сферу життя як гри і людини як володаря. Саме таку іпостась життя символізує Кирпатий Мефістофель – надполовинений новочасний сатана народжуваного бездуховного XX століття. В цьому аспекті «вищі» люди Винниченка – лише «протези», які попереджають про народження діонісійського світу, суть якого – «здатність до перетворень і метаморфоз»[254].

Загалом Фридрих Ніцше стає не лише привидом, супутником, тінню, але й безпосереднім творцем модерних метаморфоз в українській літературі початку XX століття.

---

[253] Володимир Винниченко. «По-свій!». *Дзвін*, 1913, № 3, с. 161.
[254] Жиль Делез. «Тайна Ариадны». *Вопросы философии*, 1993, № 4, с. 52.

Естетичний дискурс

11 - 9-779

Символізм: спіритуалізм

Модернізм початку XX століття можна розглядати не лише історично – як сукупність фактів, текстів, авторів, але й екзистенційно, в категоріях «*духовної ситуації сучасности*». Вона не зводиться до замкнутого, сталого образу минулого, а передає незавершеність пізнання і проявляє різні можливості епохи: можливості зреалізовані й незреалізовані. Духовна ситуація, як засвідчує Карл Ясперс, «зведе їх [можливості. – *Т. Г.*] до окремих перспектив, кожна з яких у своїй відмежованості значуща, але значуща не абсолютно»[1].

Естетична самосвідомість початку XX століття складалася як духовна й екзистенційна ситуація і засвідчувала різні, іноді різко опозиційні перспективи розвитку. Серед них особливо важливими стали тенденції до модернізації культурної практики, бодай на основі естетики, з одного боку, і до консервування культурної традиції, зокрема просвітницької, з другого боку. Модернізм як культурний рух передбачав:

– формування нової образности й нової чуттєвости на основі розмежування з реалістичною стилістикою;

– обґрунтування групових смаків та декларування нових естетичних позицій у формі маніфестів, програмних альманахів, дискусій;

---

[1] Карл Ясперс. «Духовная ситуация времени». Карл Ясперс. *Смысл и назначение истории.* – Москва: Политиздат, 1991, с. 305.

– становлення модерністської дискурсії як культурної практики і як нової семантики та онтології;

– естетизацію літератури, нації, політики, а також розгортання естетики як *нового гнозису*.

Усі ці тенденції співіснували водночас, але відігравали різну роль на різних етапах і в різних контекстах у процесі формування нової модерністської свідомости.

Модернізм як культурний рух розпочинається в европейських літературах десь у 70-х роках XIX століття з появою декадентства і символізму. Обидва ці поняття – символізм і декадентизм – довгий час ототожнювалися і перехрещувалися, хоча існувала й суттєва відмінність їхніх естетик. Основою декадансу стала передусім опозиція щодо культурних цінностей і загальноприйнятої моралі буржуазного суспільства. Вона виявлялася в поцінуванні соціяльно маргінальних сфер, а також культивуванні інтересу до екзотичних об'єктів: східних країв, викривлених моральних позицій, сексуальних відхилень. Відповідно, декаденти виявляють зацікавлення окультизмом, естетизмом, алкогольні теми й наркоманія також стають вельми поширеними. Центральною ідеєю стає штучність, а не природність, як це було властиво для романтиків. «Штучну природність» зумисне культивують, вона перетворюється на жест і предмет для поклоніння.

Натомість символізм більше є естетичною школою, зорієнтованою на творення спеціяльної художньої форми та пошуки відповідностей між звуками, словами, кольорами. У цих відповідностях митець шукає вищого ідеального сенсу. Символізм надає особливої ролі митцеві-артисту, який веде поза межі чуттєвого світу. Якщо декаденти більшою мірою виявляються іронічними, то символісти є замкнутими на самих собі. Декаденти особливо залюблені в минулому, символісти шукають світу аналогій до сучасности. Декаденти прагнуть естетизувати, витончити життя, перетворивши його на мистецький акт. Символісти, навпаки, спрямовані на трансформацію реальности і її предметности й трактують життя як естетичну можливість. Символізм став цілою епохою, яка простяглася з кінця XIX століття майже до Першої світової війни, коли символізм змінюється близьким до нього, але онтологічно значно драматичнішим експресіонізмом. Саме в

межах цієї епохи викристалізовується модернізм, який поволі втрачає свою ідентифікацію з символізмом і стає полістильовим, обіймаючи й імпресіонізм, і неонатуралізм, і неоромантизм, і неокласицизм.

Загальновідомо, що першу ширшу розмову про новітній напрям в українській літературі розпочав Василь Щурат. Українську суспільність відлякала назва «декадентство» – так Щурат назвав нові художні явища. Неприйняття цього терміна великою мірою ґрунтувалося на тому, що це слово було новим і прийшло із Заходу. Тому, хоча Щурат і застерігав проти цього, слово «декадентство» сприйняли ідеологічно й навіть «клінічно» – як симптом психічного виродження. Саме так пропонував розглядати його Макс Нордау, автор широко відомої праці «Entartung» (1892), переклад якої з'явився російською мовою 1893 року в Києві та Петербурзі. У «Вестнике иностранной литературы», зокрема, говорилося у зв'язку з цим виданням: «Нордау – позитивіст і реаліст, і все те, що не підпадає під вузькі рамки цих двох учень, він уважає "виродженням"»[2]. Справді, праця Нордау – класичний зразок позитивістського трактування новітніх художніх явищ. Щуратова спроба перевести розмову в план естетичний, а також пояснити суть символізму та його переломлення в різних літературах не увінчалися успіхом.

На той час символізм і декадентство часто ототожнювали, хоча вже було очевидним, що у випадку із символізмом ідеться про нову поетику, тоді як декадентство асоціюється з типом світовідчування. Зрештою, ці поняття довго співіснували, і навіть їх прихильники плутались у своїх самоозначеннях. Жан Мореас, автор «Маніфесту символізму» (1886), спробував відкинути слово «декаданс», назвавши нове мистецтво символістським і вказавши на його характерну рису: пошуки в особливий спосіб відчутої форми. Мореас називає символістів ворогами навчання, декламації, фальшивої сентиментальности й об'єктивности. Символісти-поети шукають, як прикрити Ідею і подати її через такі чуттєві форми, які не були би самодостатніми, а проявляли ідею, вели до неї.

---

[2] «Литература и вырождение». *Вестник иностранной литературы*, 1894, кн. 2, с. 253.

Ідея ж, зі свого боку, не підпорядковується зовнішнім аналогіям, тому суть символістської поезії полягає в тому, що вона ніколи не може осягнути цю ідею. Отже, всі реальні феномени не просто виявляють себе, але виражають якісь надреальні сутності й езотеричні зв'язки з первісними ідеями. Оскільки такою провідною ідеєю часто є краса, символізм можна також називати естетичним ідеалізмом.

Символізм і декаданс виникають на основі розпаду і трансформації пізнього романтизму (Шарль Бодлєр) і натуралізму (Еміль Золя). Як зауважує сучасний критик, саме на основі розпаду натуралізму в німецькій літературі епохи декадансу виникають три відносно самостійні стильові напрями: неоромантизм, імпресіонізм і естетизм[3]. Однак стосовно української літератури естетизм досі теоретично не виділяли як окремий літературний напрямок. Частіше він отримував назву символізму, хоча фактично естетизмом пройняті і декаданс, і символізм.

Отож на кінець XIX століття і пізніше можемо спостерігати ототожнення декадентів і символістів. Особливий вплив на поширення цих найменувань справила французька література і, зокрема, Париж, який став Меккою для символістів і декадентів різних народів і рас. Верлєна, Малярме, Бодлєра й удома, і за кордоном називають то поетами-символістами, то декадентами[4]. Поширюючись із Франції, ці назви в різнонаціональних літературних контекстах видозмінюються під впливом актуальних завдань, пріоритетів і навіть смаків, які впливають на долю нового напрямку в різних національних літературах. 1893 року англійський критик Артур Саймонс, відвідавши перед тим Париж, віддає пріоритет назві «декадент» перед назвою «символіст». Близький приятель Саймонса, відомий ірландський поет Вільям Батлер Єйтс переконує його, що новий напрямок є символізмом, і сам прагне надати ірландському літературному рухові символістського

---

[3] Симеон Хаджикосев. «Към типологията на импресионизма в лирика-та (С оглед творчеството на Хофманстал и Лилиев)». *Език и литература*, 1985, № 5, с. 25.

[4] Див. про це ширше: *Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка.* Составитель Жан Кассу. – Москва: Республика, 1998, с. 183.

характеру. А познайомившись ближче з французькими поетами, до кола символістів він долучає Верлєна, Малярме, Вільє і Метерлінка, а в англійській літературі попередників цього напрямку вбачає в прерафаелітах. Сама ж книжка Артура Саймонса «Символістський рух в літературі» (1899) опонувала Єйтсовій назві «символічний рух в літературі» і була анонсована в Англії як книжка «Декадентський рух в літературі». Отже, навіть побіжний погляд на долю терміна «символізм» дає підстави говорити про його випадковість і навіть про різний зміст, який закріплювали цим поняттям.

Проте символізм об'єднувала спільна настанова. У висновках до студії Саймонс зауважує насамперед ескапістську тенденцію нового мистецького напрямку: втечу від смерти, яка становить сенс життя. Мрії, релігія, пристрасть, мистецтво – все служить такій ескапістській меті, оскільки кожне з них є символом творення: релігія творить новий рай, пристрасть творить нову землю, а мистецтво творить рай поза межами земними. Кожен у свій спосіб наділений вищою самодостатністю: святий, коханець і артист. Символізм як ескапізм у цьому аспекті відкриває в житті містерію, дає можливість із меншою безнадією стукати в зачинені двері, допомагає ближче підійти до жахної вічности речей, які оточують нас[5].

На відміну від містичного трактування нового напрямку, яке бачимо в Саймонса, українські автори наголошують передусім формальні основи символістської поезії. Отже, 1896 року в огляді творчости Івана Франка у «Зорі» Василь Щурат вказав, що, попри в основному риторичну лірику поетової збірки «З вершин і низин» (1887, 1893), зустрічаємо в ній і зразки справжньої поезії. «Зачислити до неї належить передовсім, – зазначає критик, – "Веснянки" і цикл любовних поезій п. з. "Зів'яле листя", котрий можна вважати об'явом декадентизму в українсько-руській літературі, розуміється тоді, коли під декадентизмом будемо розуміти не ті оригінальні поетичні замахи, в котрих Макс Нордау бачить признаки умислових хоріб, але розумне і артистичним змислом

[5] Arthur Symons. *The symbolist movement in literature.* – New York: A.p.Dutton and Co, Inc, 1958, c. 94, 95.

ведене змагання до витвору свіжих оригінальних помислів, образів, зворотів мови і форм»[6]. У такий спосіб Щурат, зокрема, підкреслює, що декадентство – це не психічне, а передусім артистичне явище, що стосується нової образности («свіжих оригінальних помислів, образів, зворотів мови і форм»).

Того ж 1896 року, але в числі дев'ятому, у «Зорі» Щурат іще раз вдався до пояснення, намагаючись ознайомити галицьку публіку з новою символістською творчістю у статті «Французький декадентизм в польській і великоруській літературі». Загалом автор прагнув прояснити природу новітнього творчого напрямку. Розмежовуючи поезію «правдивих декадентів» і їхніх епігонів, критик дослівно повторив своє означення декадентської поезії із попередньої статті про Франка: це «засіб свіжих, оригінальних помислів, нових образів, зворотів мови і форм»[7]. Щурат наголосив визначальні ознаки нової образности: релятивність, імпресіоністичність («поезія дрібних, хвилевих настроїв»), а також точність у змалюванні поодиноких настроїв, для передання яких служить особлива символістська мова. Декадентизм характеризується, як підкреслює Щурат, відтворенням хворобливих і навіть агресивних настроїв і відчувань, звертанням до фізіології й еротики, відзначається поетичною декоративністю, еґотизмом, штучністю і екзотизмом, а також творенням особливої, втаємниченої мови. Символізм, який є «конечним наслідком» декадентизму, як стверджує критик, є популярним у французькій, польській, російській літературах.

Зауважимо, що на 90-ті роки припадає перше ознайомлення і російських авторів із символізмом. На той час широкого розголосу набуває стаття Дмітрія Мєрєжковського «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892). На неї покликається і українська критика, зокрема Микола Євшан. Мєрєжковський визначає три елементи нового мистецтва: містичний зміст, символіку

---

[6] Василь Щурат. «Д-р Іван Франко». *Зоря*, 1896, р. 17, ч. 2, с. 36.

[7] Василь Щурат. «Французький декадентизм в польській і великоруській літературі». *Зоря*, 1896, р. 17, ч. 9, с. 179.

і розширення художньої вразливости. Усі ці чинники сприймаються як вияв загальної ідеальної тенденції новітньої літератури, спрямованої на злиття з релігією. Від цього, «ще мало зрозумілого, але могутнього і подиву гідного за різноманітністю явища» не можна відмахнутися, як говорить Мережковський, маловартісним терміном на кшталт «виродження», «декадентство». Майбутнє европейського мистецтва залежить від цього «ще темного, загадкового, іноді навіть зловісного, подібного до грізної психічної епідемії, але, безсумнівно, могутнього напрямку»[8]. Своєю чергою, Сємьон Вєнґеров в історії російської літератури називає неоромантизмом новий напрямок, який, на його думку, характеризує «єдність літературної психології 1880–1910 років». Назва «неоромантизм» дає йому змогу уникнути і зневажливого тону, властивого означенню «декадентство», і позитивної оцінки, що її закріплював термін «символізм». Спільною в нових літературних течіях і школах, за Вєнґеровим, є психологія, яка зближує їх із романтичною добою, а також естетична реакція проти буденности й поривання до надзвичайного, осягнення безкінечного в кінечному, містицизм, богошукання, хвороблива чуттєвість.

Говорячи про декадентизм Франка, Щурат має на увазі саме артистичний стиль, що асоціювався із символізмом. При цьому його критика «зманерованого» декадентства була, по суті, запереченням декадентської моди, що набувала форм масової культури. 1897 року, аналізуючи щойно видану ліричну драму Івана Франка «Зів'яле листя» та відгукуючись на вірш «Декадент», Щурат спробує ще раз пояснити свою позицію і зауважить, що Франко помилився, «взявши похвалу формі поезій за догану їх змісту»[9]. У цій же статті, співвідносячи суспільну та естетичну функції поезії, критик бачить завдання мистецтва не у прищепленні віспи песимізму, а в тому, щоб «показувати народові образи його власного життя: побільшені, облагороджені», і фактично згоджуєть-

---

[8] Д. С. Мережковский. «Неоромантизм в драме. Критический очерк». *Вестник иностранной литературы*, 1894, кн. 11, с. 122.

[9] Василь Щурат. «Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (прочитавши ліричну драму І. Франка «Зів'яле листя»)». *Зоря*, 1897, ч. 5, с. 97.

ся з міркуваннями Макса Нордау про облагороднювальну місію творчости. Щурат говорить про це так: «Хоч мені все трудно було годитися на пересадні наукові виводи Нордау (маю на мислі головно "Entartung"), то з його поглядом на суспільні задачі штуки я з дрібними різницями годжуся»[10]. Отож український критик і поет демонструє, що навіть для тих митців, які схвально сприймають нові художні напрямки, домінантним все-таки залишається *позитивістське* розуміння мистецтва, згідно з яким метою творчости є «підносити, скріпляти і облагороднювати чоловіка».

Постійне коливання між позитивізмом і декадентством відчуватиметься в українській літературі досить довго. 1903 року Леся Українка іронічно писала, що в Україні під декадентством розуміють усіх, хто тільки носив «декадентську» зачіску або «модні барви», а заодно вже і тих, хто на них дивився[11]. Навіть 1912 року один із критиків, які друкуються в газеті «Рада», говоритиме, що в поезії Вороного «европейський декаданс знайшов яскравий вираз, і коли не підставляти під це слово звичайного значення, а взяти його в розумінню душевного упадку, то М. Вороний – дійсно талановитий і, здається, єдиний щирий у нас декадент»[12].

Із часом поняття символізм і декаданс в українській критиці розходяться: символізм (і модернізм) асоціюватиметься з реформуванням «реалізму за поміччю символіки», а декаданс співвідноситимуть зі зневірою в політично-суспільних ідеалах і проповідуванням чуттєвої насолоди. Декаданс, як пише Михайло Бутенко в «Будучності», «віддався в обійми чуття, поклавши собі в основу аморалізм і аполітизм»[13].

Саме поняття «модернізм» з'являється в Україні на початку XX століття. У статті «Епілог Генрика Ібсена» (1900) неназваний автор (стаття належить Юрієві Кміту, але її, оче-

---

[10] Василь Щурат. «Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (прочитавши ліричну драму І. Франка «Зів'яле листя»)». *Зоря*, 1897, ч. 7, с. 137.

[11] Леся Українка. «Листи». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 29.

[12] *Рада*, 1912, № 38, с. 2.

[13] Михайло Бутенко. «Листи з Києва. Похід Матушевського на "модерністів"». *Будучність*, 1909, ч. 3, с. 44.

видно, доопрацьовував Франко) називає модерністів у ряду «парнасистів, декадентів, гідропатів, вібристів, символістів, дияболіків, імпресіоністів, інструменталістів». Усіх їх автор об'єднує і всіх заперечує. Такий риторичний прийом тотального заперечення стане характерною рисою в ставленні критиків до новітніх літературних напрямів початку XX століття. Саме ці митці, «модерністи» й «дияволісти», будуть і надалі, говориться в статті Кміта, «пописуватися буйною вдачею божевілля, огнистою пристрастю, дикими, бурхливими захватами, пустими мріями, туманністю, еротоманією, цинізмом, наругою»; будуть «нищити, руйнувати все, розуміється, чудернацькими фразами»; будуть «божевільно кидатися туди й сюди», а опісля шукати «спасення в склянці пончу і алкоголю та в культі змисловости»[14].

На думку критика, їм не властива сміливість Ібсена, який в останній своїй драмі «Коли ми, мертві, пробуджуємось» зумів піднести голос на захист людяности й виступив проти артистизму. Зважаючи на ґрунтовність, широту й важливість заявлених питань, а також на обіцянку продовжити розпочату розмову, статтю можна вважати програмною для «Літературно-наукового вісника» на цьому етапі. Сам Франко, зокрема, ставив знак рівности між неоромантизмом і декадентством, пов'язуючи творчість молодих українських письменників зі стимулами, почерпнутими «прямо із західноевропейських напрямків імпресіонізму та неоромантизму, прозваного per nefas декадентством»[15].

Отже, розмова про модернізм в українській літературі розпочинається з його ідеологічної та філософської критики. Модернізм розглядають як новий літературний напрям і пов'язують його із символізмом. Новий напрям усе виразніше стверджував себе, і в статті того ж Юрія Кміта за 1901 рік вже йшлося про появу «слабких проблисків модернізму»[16]. А Леся Українка 1903 року від імені українських модер-

---

[14] «Епілог Генрика Ібсена». *Літературно-науковий вісник*, 1900, т. 11, кн. 9, с. 184.

[15] Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. – Київ: Наукова думка, т. 41, с. 87.

[16] Юрій Кміт. «Фридрих Ніцше». *Літературно-науковий вісник*, 1901, т. 15, кн. 8, с. 87.

містів збиралася «дати відсіч» Єфремову та всім «взагалі антимодерністам»[17] і виступити «за прапор модернізму (так, як *хтось* розуміє модернізм)»[18]. Тут знову зринає ім'я Нордау: Леся Українка зазначає, що у поглядах на модернізм в українських критиків панує «смешение языков» – Ніколая Міхайловського, Зінаіди Вєнґерової, Макса Нордау, Алєксєя Ґілярова. При цьому вона сама має намір пояснити джерела нового напрямку в европейських літературах, що його вона називає символізмом. Декаданс також не є одностайно неґативною категорією для Лесі Українки. Скажімо, пишучи про поезію д'Анунціо, в якій, на її думку, особливо виявилися психологічні мотиви французької décadence, вона водночас помічає у ній поруч зі «злобною апатією глибоко розпусної людини» «зворушливий сум за світлим ідеалом»[19].

Водночас іще 1901 року в статті про новітню польську літературу вона ототожнювала і натуралізм, і символізм, і декадентство й зауважувала: «Проти цього метафізичного натуралізму, або декадентства, або модернізму, передовим бійцем якого є Пшибишевський, розпочалась уже реакція»[20]. Пізніше, 1903 року, вона намагатиметься розрізнити символізм і декадентство як явища, що «де в чому *случайно* зійшлись», наголошуючи, що декадентство «пішло з Бодлєра, з його "Fleurs du mal" і "Petits poèmes en prose"», коли «одні кинулись в rosserie», «другі в філософію реґресу», «треті у мрії»[21], натомість «форма символістична» прийшла «з півночі, з Норвеґії». Очевидно, певний антидекадентський патос і недовіра до поняття «модернізм» у самої Лесі Українки спричинилися, серед іншого, до формулювання її оригінальної теорії «но-

---

[17] Леся Українка. «Листи». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 39.
[18] *Там само*, с. 28.
[19] Леся Українка. «Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и д'Аннунцио)». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1977, т. 8, с. 37.
[20] Леся Українка. «Заметки о новейшей польской литературе». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1977, т. 8, с. 121.
[21] Леся Українка. «Листи». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 31–32.

воромантизму». Ключовими при цьому стали ідеї індивідуалізму, «нової соціяльности» й екзистенційної «одинокости».

Отже, естетичний дискурс українського модернізму складається під впливом декількох чинників: теоретичної нерозчленованости між модернізмом, символізмом і декадансом; ідеологічної опозиції «старих» і «нових»; значного впливу позитивістського уявлення про утилітарність мистецтва, зокрема його ідеальної тенденції на противагу естетичній функції.

Назвати себе в цих умовах «модерністом» означало викликати гнів усієї «громадянської» критики. Що, зрештою, й сталося, коли з'явилися перші, ще слабкі спроби признатися до новітніх течій і напрямів. 1901 року в «Літературно-науковому віснику» було надруковано відозву Миколи Вороного до всіх українських письменників, зокрема молодих, взяти участь у виданні альманаху, «який би змістом і виглядом бодай почасти міг наблизитися до новіших течій та напрямків в сучасних літературах европейських»[22]. В спеціяльній Увазі до відозви було досить умовно накреслено програму планованого альманаху.

Хоч би як скептично ми оцінювали саму відозву (навіть Вороний значно пізніше іронізував, не без гордости, що українська критика оцінила її мало не як перший маніфест українського модернізму), однак ця програмність, підтверджена згодом виданням альманаху «З-над хмар і з долин» (1903), означала перелом у розвитку модерністської самосвідомости в Україні. Зауважимо, що Вороний пізніше наголошував свідомість власної акції («я був *піонером*, цілком свідомим і певним своєї мети»[23]). Підтвердженням може бути той факт, що Вороний готував вступну статтю до альманаху, де намагався пояснити суть новітніх напрямків, однак статтю зняла цензура. Врешті, як інтродукцію до збірника він помістив у ньому свою поетичну дискусію у формі дружнього послання та відповіді Франка.

У чому виявляється програмність відозви Вороного? Хоча й досить непевно, вона передбачала, по-перше, нетрадицій-

---

[22] «Український альманах». *Літературно-науковий вісник*, 1901, т. 16, кн. 11, с. 14.

[23] Микола Вороний. «До статті Олекс. Ів. Білецького про мене». *Рукоп. відділ Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН України*, ф. 110, № 29, с. 54.

ність і розрив молодих письменників із попередньою дидактичною літературою («усуваючи на бік різні заспівані тенденції та вимушені моралі, що раз-у-раз зводили наших *молодих* письменників на стежку шаблону і вузької обмежености»); по-друге, антинатуралізм («уникаючи творів *грубо* натуралістичних, брутальних»); по-третє, новизну й оригінальність змісту художніх творів («бажалося б творів хоч з маленькою ціхою оригінальности, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом»); по-четверте, допустимість філософії, ідеалізму і навіть містицизму («бажалося б творів, де було б хоч трошки філософії, де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглубною таємничістю»). Найважливіший висновок відозви: «на *естетичний* бік творів має бути звернена найбільша увага». *Отож український літературний модернізм від самого початку заявив про себе як про естетичний* рух.

Так леґалізував себе *естетичний* період літературного розвитку в українській культурі. Микола Вороний не вживає у «відозві» слова «модернізм», однак акцентування на «новітніх» течіях виразно вказувало на европейський літературно-критичний контекст початку XX століття. Пізніше в листах до Сергія Єфремова, Данила Мордовцева, Івана Нечуя-Левицького Вороний намагатиметься пристосувати свою концепцію до смаків та ідеалів «патріярхів» українського народництва. При цьому він уточнює і дещо звужує естетичну модерністську тенденцію, відмежовуючи її від декадентства і скеровуючи в напрямі «напівсимволістському». Уникає він говорити і про духовну «блакить» – своєрідну неоплатонічну концепцію, що звучала в його відозві. Ще пізніше, років через десять, він називатиме цю новітню течію *індивідуалістичною*. «На початку другого десятиліття в українській поезії більш-менш виразно і координовано почала пробиватись нова, *індивідуалістична* течія, – писатиме Вороний. – Властиво, прояви її у поодиноких поетів можна було спостерігати і раніш, але з принципіяльним (до певної міри) обґрунтуванням, з тривкими художніми спробами вона характерно позначилась доперва в р. 1903 в одеському альманахові "З-над хмар і з долин", що стягнув на себе громи і блискавки "гражданської" критики на Україні російській, а відтак і здобув прихильників, що

дали полемічну одсіч тій критиці на сторінках "Літературно-наукового вісника", здається, вже в році 1904. Відтоді, незважаючи на загрозу смерти, що їй пророкував російсько-український критик, ця індивідуалістична течія в українській поезії жила, розвивалась і диференціювалась»[24].

Поняття «індивідуалістична течія», «індивідуалізм», «індивідуалістичний модерн» (Микола Вороний), можливо, найвиразніше характеризують основну естетико-філософську й етичну спрямованість ранньомодерністського руху в українській літературі. Це поняття набуло значного поширення в українській критиці (Іван Лизанівський, Микола Сріблянський) і навіть було потрактовано як культурний напрям. Природу нового індивідуалізму «хатянин» Андрій Товкачевський убачав не лише в історії відокремлення індивіда від загалу та в його самовизначенні, але й у синтезі людини цілого та всього людського роду[25]. «Індивідуалістичний модерн» наголошував гуманітарний патос раннього модернізму.

У цьому плані модерний індивідуалізм початку XX століття мав виразну нову основу, відмінну від романтичної парадигми. Він спирався на ніцшівську ідею «надлюдини», шопенгаверівський песимізм, кіркеґорівський екзистенціялізм, фройдівський психоаналіз. Леся Українка намагалася пояснити цю відмінність на прикладі еволюції «"одинокого" прежней романтики»[26]. Новий індивідуалізм фіксує передусім відчуження (за Лесею Українкою, «вавилонське прокляття одинокости») в духовній ситуації сучасности. Смисл відчуження коливається між абсолютною одинокістю людини мопасанівського типу (у якого «все людство – зібрання одвічних незнайомих») і метерлінківським повним нерозумінням, яке, однак, переривається «в рідкі хвилини якогось містичного подняття духу, що дозволяє нам вгадувати чужу душу "по ін-

---

[24] Микола Вороний. «Грицько Чупринка. Лицар-Сам». Микола Вороний. *Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика.* – Київ: Наукова думка, 1996, с. 506–507.

[25] Див.: Андрій Товкачевський. «Наука й життя». *Українська хата*, 1910, № 4.

[26] Леся Українка. «"Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1977, т. 8, с. 135.

туїції"». Конфлікт пролягає між одинокістю ібсенівського героя «щодо суспільства» й інтимною близькістю його «щодо рідних», однак він може також прориватися гавптманівськими «поворотними пунктами від одинокости до єднання з довколишніми». Згідно з цими запитами, що їх новітні митці ставили в духовній ситуації сучасности fin de siècle, відчуження ставало центральною темою та набувало екзистенційного характеру в плані філософії життя.

Логіка закінчености, минущости людського буття, що гостро відчувається в ситуації сучасности, надає нового онтологічного смислу модерному індивідуалізмові. Розірваний, диференційований модерний суб'єкт шукає союзу з іншим. Перебороти одинокість він може за допомогою естетики, а також через містичні одкровення. Ще один спосіб самоствердження модерного індивіда – через пошуки нової соціяльної рівности. Ось так відбувається формулювання ідей символістської «нової духовности» і неоромантичної «нової соціяльности». Для символістів таке сприйняття світу піднімає завісу надреального і прокладає мости між Я і всесвітом, між Я і космосом, між Я і не-Я. В «новоромантизмі» Лесі Українки воно формулюється на основі нового соціяльного чуття: відчуття рівности в модерному секуляризованому суспільстві. Зауважимо, що Леся Українка відтворила не лише утопію рівности модерного суспільства, але й перетворення його на казарму, з одного боку, і на ринок, із другого боку. «Новоромантизм прагне визволити особистість в самому натовпі, – зауважує Леся Українка, – розширити її права, дати їй можливість знаходити собі подібних, коли вона виняткова і до того ж активна, дати їй нагоду піднімати до свого рівня інших, а не опускатися до їх рівня, не бути в альтернативі одвічної моральної одинокости чи моральної казарми»[27]. Досить симптоматично, що Леся Українка врешті говорить про таку нову соціяльність передусім як про естетичну можливість.

І духовно-онтологічні, й соціяльні виміри модерністської дискурсії виявляються не лише через глибинні опозиції інди-

---

[27] Леся Українка. «Новейшая общественная драма (Доклад Л. Косач)». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1977, т. 8, с. 236–237.

віда й соціюму, але й через колізії природи і культури, реального та ірреального, дійсного та уявного. Усі ці колізії неоромантизм і символізм прагнуть узгодити й гармонізувати на основі естетики. Модерністський індивідуалізм, фіксуючи занурення індивіда в найглибші таємниці індивідуального і соціяльного буття, співвідносячи суб'єктивну і родову цінність людини, має, отже, естетичний та екзистенціяльний вимір. Очевидно, враховуючи цей момент, болгарський дослідник Светозар Іґов називає модерністський рух початку XX століття в болгарській літературі «художньо-поетичним екзистенціялізмом»[28].

Естетичний модерн, з одного боку, пов'язує новий онтологізм, індивідуалізм та екзистенціялізм в одне ціле, а з другого боку, естетизм сам несе в собі свою колізію: він може ототожнюватися з естетичною сублімацією, але може опредмечуватися і перетворюватися на штучний фетиш. Погоня за естетичними враженнями в усій їх різноманітності леґалізує право на «неморальні» сюжети й ситуації. Доріян Ґрей із роману Оскара Вайлда стає культовим образом нового героя-артиста. Артист Доріян у Михайла Яцкова («Архітвір») мусить убити людське в собі, скинувши в провалля дівчину, яка прив'язує його до буденности, щоб у ньому зміг народитися артист. Символістські новели й оповідання Яцкова стали «психограмою» втомленого від життя чоловіка, який не хоче ходити «людськими дорогами», не може ні любити, ні ненавидіти, який залюблений у смерть і робить ідолом власну творчість, себто – типового героя декадентської епохи.

Символістська новелістика Яцкова звернена до «вічної правди» і «невидного життя», протилежного земному. Саме в цю декадентську епоху артистизм стає шляхом до іншого світу, незрозумілого для натовпу, вільного від суєти людей. Це світ поза межами людського чуття, ґротескний, некрофілічний, ілюзорний, як, наприклад, місто вимерлих людей, вимерле місто Едґара По, де труп виглядає із-за портьєри, а з порожньої вулиці долинає тупіт кінських копит.

У цьому світі неодмінно мусить бути провідник до «невидимого» світу. Це – бліда дівчина, Муза, смерть. Любов до

---

[28] Игов Светозар. «Модерно и традиция в началото на XX век». *Език и литература*, 1990, № 3, с. 7.

смерти пронизує символістський світогляд Яцкова. Смерть прибрана, як це типово для сецесіоністів, у декорації, шати – білі лілії, іриси, ангельські шепотіння. Як символіст Яцків полюбляє розтинати життя, здійснювати його вівісекцію, доходити до крайнощів, щоб добутися до таємної реальности, захованої під оболонкою буденного. Для митця такий першосвіт існує в творчості, де відкриваються вічна правда, невидимий світ, пекельні муки та райські радощі. Однак щоби зайти до того першосвіту, він мусить умерти як людина, позбутися людських почуттів, жалю, любові. Все це мусить бути перетворено в екстатичному моменті творення. Померла коханка забирає собі серце, щоб вивести митця поза бідне земне життя, і стає його Музою. Такий символізм був би цілковито підкресленим, якби не іронія, що пронизує критику міщанської сучасности, до якої вдавався Яцків. Обмежує він і сферу трансцендентного, куди поривається його митець. Загалом символістські оповідання і новели Яцкова фіксують вимирання людського і деґрадацію світу: це останній світ, де на смітнику сидить кретин і обгризає людські кості й «заходиться здушеним реготом».

Сатанізм, ґотика, символізм, глибока іронія – все це складники образного світу Яцкова, котрий зізнавався, що пише, немов уві сні, й сам не може дати логічну розгадку своїм ієрогліфам. Їх можна, однак, зрозуміти як зображення можливости «іншого» життя, поза межами реальности, яка не задовольняє митця-модерніста.

У такий спосіб переосмислюється позитивістська тотожність «моральности», «ідеальности» й «правдивости», з якою співвідносили реалістичну літературну традицію. Але переосмислюється і романтичний суб'єктивізм, що робив джерелом натхнення індивідуальні переживання і страждання митця. «Творець мусить зрезиґнувати з тих почувань, які в'яжуть людей поміж собою, мусить вийти з кола тих всіх чеснот, в ім'я яких він мав би право жити *разом* з людьми»[29], – наполягає Євшан. Тільки поза межами суб'єктивности він може досягнути «*контемпляції естетичної*», де гине людина й народжується митець-спостерігач – тепер «у всьому, у своїх пере-

[29] Микола Євшан. «Грицько Чупринка», с. 227.

живаннях, у своїх трагедіях і болях він бачить тільки ряд естетичних емоцій для себе»[30]. Отже, естетизм був ідеєю всієї епохи, він поєднував і символізм, і декаданс, але міг також ставати самодостатнім і набувати неоромантичного характеру.

Накреслена в «Блакитній троянді» Лесі Українки дилема між свободою «повного» життя і моральними обов'язками перед «прийдешнім», дилема, яка спонукає персонажів до естетичної втечі в платонічну середньовічну любов, поштовхує Гната Хоткевича обстоювати право митця морально експериментувати з «людським, занадто людським» матеріялом. «Во ім'я будучих партійних благ ви також переполовинюєте людей в страйках, тюрмах та на барикадах, – кидає він виклик революціонерам-соціялістам. – Так хіба би вже не варто було ціною не смерти – тільки деяких прав утворити здорову суспільність?»[31].

Цілком закономірно, що українські модерністи, обстоюючи естетичне право самовираження, згадують при цьому Фридриха Ніцше. Справді, за Ніцше, модерне мислення розпочинається з *переоцінки моралі* й здійснюється передусім *в естетичний спосіб*. Як стверджував Степан Балей, модерна свідомість, і зокрема етика, індивідуалістична за суттю, відштовхується не лише від позитивізму, але й від християнства, зокрема трансцендентної свідомости, згідно з якою «приписи моралі довгий час вважались ниткою, що в'язала чоловіка з трансцендентним світом». Нитка ця, однак, «на порозі нової доби порвалася». Знайти нову – «людську, природну і мимо того тривку основу – отсе велика ціль, перед якою стає модерна етика»[32], – підсумовував Степан Балей кризу християнства. Відтак у модернізм входить критика християнства, а також руйнуються трансцендентні виміри етичного поступування. Естетичний екстатизм і радість життя кидають виклик аскетизмові та громадському служінню.

Принципово нового, модерністського змісту набували естетизм, індивідуалізм і критика християнства під впли-

---

[30] *Там само*, с. 231.

[31] Гнат Хоткевич. «Літературні враження». *Літературно-науковий вісник*, 1909, т. 45, кн. 2, с. 405.

[32] Ст. Балей. «Поняття етичного добра і зла в сучасній філософії». *Літературно-науковий вісник*, 1912, т. 60, кн. 10, с. 167.

вом філософії «артистизму» Фридриха Ніцше. Під впливом Ніцше, зокрема «Народження трагедії з духу музики» і «Так казав Заратустра», в українській естетичній самосвідомості угрунтовуються діонісійський екстатизм і оргійність творчости, «висока творчість», «високе мистецтво» – різні форми культурного синкретизму, побудовані на неоромантичній концепції, на противагу замкнутій автокомунікації символізму. Підноситься творчий аспект культури, культура, пронизана екстатизмом, стає способом злиття людини й соціюму, історії та сучасности. Мета мистецтва полягає в тому, на думку Миколи Вороного, щоб, «перетворивши все разом огнем натхненної творчости в суцільно закінченім образі, запалити солодкою мукою *оргіязму* душу глядачів. Це буде високе мистецтво, висока творчість»[33].

Ширшу критичну дискусію в межах модернізму щодо естетизму спровокував альманах Вороного «З-над хмар і з долин», який уже назвою дискутував із відомою збіркою Франка «З вершин і низин». До речі, можливо, саме в полемічній відповіді на Франкові позитивістські ідеали Вороний якнайсерйозніше намагався сформулювати творче кредо новітнього мистецтва, обстоюючи право митця на гедонізм та ідеалізм, на експериментаторство і самотворення «я» як «цілого чоловіка». Він проголошував:

Душа бажає скинуть пута,
Що в їх здавен вона закута,
Бажає ширшого простору –
Схопитись і злетіти вгору,
Життя брудне, життя нікчемне
Забути і пізнать надземне.
Все неосяжне – охопити,
Незрозуміле – зрозуміти![34].

Франко, навпаки, застерігав:

Не думай, як поет покине
Загальних питань море синє

[33] Микола Вороний. «Театральне мистецтво і український театр». Микола Вороний. *Твори*. – Київ: Дніпро, 1989, с. 341.
[34] Микола Вороний. *Поезії. Переклади*.., с. 155.

І в тихий залив свого серця
Порине, мов нурець заб'ється, –
Що там він перли і алмази
Знайде блискучії, без скази,
Знайде тепло, і розкіш раю,
І світло, й пахощі без краю.
А як знайде гидкії черви
І гіркість сліз, розбиті нерви,
Докори хорого сумління,
Прокляття свого покоління,
Зневіру чорну, скрип розстрою,
То що почать з такою грою?[35]

Перспективу цієї дискусії підсумував Микола Хвильовий: оновлення української культури на початку XX століття було можливим саме через суб'єктивізм, що його приносив модернізм. «У цьому сенсі, – писав Хвильовий, – воронізм – об'єктивно – не тільки був здоровою громадською реакцією, *але й попереджав Франка*»[36].

Стаття Сергія Єфремова «В поисках новой красоты (Заметки читателя)» (1902), що загострила дискусію довкола українського модернізму, звертала увагу передусім на *явище символізму* в українській літературі, хоча спрямована вона була насамперед проти декадентства. Критик називає низку імен і видань, у яких, на його думку, виявляється новий літературний напрям. Це Ольга Кобилянська, почасти Наталя Кобринська, Стефаник, Яцків, Крушельницький, Авдикович, книжка Гната Хоткевича «Поезія в прозі», альманах Миколи Вороного «З-над хмар і з долин», а також видання «Живі струни» та «Літературно-науковий вісник», що публікує, за словами Єфремова, твори явно декадентського характеру.

На цей час новий літературний напрям виразно ідентифікується із символістським естетичним рухом, серед прикметних рис якого Єфремов виділяє *формалізм* («прийоми мистецтва поглинули саме мистецтво»), *містичний зміст* (серед-

[35] Іван Франко. «Лісова ідилія». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 13, с. 108.
[36] Микола Хвильовий. «Листи до Миколи Зерова». Микола Хвильовий. *Твори в двох томах.* – Київ: Дніпро, 1990, т. 2, с. 868.

ньовіччя, магічність), захований зміст, алюзійність («в поезії повинна бути загадка», цитує він Малярме), розширення «*художньої вразливости*», поєднане з прагненням витворити «якесь всеоб'ємне, універсальне мистецтво, яке має на меті одночасний вплив на всі чуття людини»[37].

Характерно, що, як і Василь Щурат, Єфремов іще більше наголошує на декадентстві як на явищі масової культури. За Єфремовим, декадентство «стало в останній час наймоднішим напрямком, ревниво й відкрито проповідується, <...> проникає в дрібниці повсякденного життя і висуває себе скрізь і всюди – в поезії, критиці, малярстві і в усіх суміжних видах мистецтва». Ба більше, «різні підприємливі, з практичним чуттям люди прагнули, окрім цього, в своїх цілях практично використати напрям, – з'явились декадентські тканини, декадентські зачіски, декадентські кольори, цигарки, – словом, все, що шукає реклами, прагнуло вдатись до модного напрямку»[38].

Одночасне співіснування високої літератури символізму й масової культури декадентства, опертої на моду, дослідники модернізму найчастіше іґнорують. Проте це явища, тісно пов'язані. Декадентизм і символізм породжують численних епігонів, і «літературщина» стає чинником розгортання нової художньої образности й нової чуттєвости.

Визначальним елементом символістської художньої манери стає нова мова. Сергій Єфремов фіксує в українському символізмі передусім особливу функцію слова. В такий спосіб він пов'язує естетизм зі *словесним фетишизмом* («схиляння на колінах здійснюється саме перед словами, перед абстраґованою, а не реальною красою», «перед словом, як перед фетишем»), *еротизмом* («"статеве кохання", очевидно, в якості одного з проявів Вічної Краси, служить також фетишем») та *індивідуалізмом* («тенденція поклоніння перед "вищими людьми" і презирство до звичайних смертних»).

Словесний фетишизм – одна з прикмет символістської творчости, коли слову надавали іншого, додаткового, часто

---

[37] Сергій Єфремов. «В поисках новой красоты». Сергій Єфремов. *Літературно-критичні статті.* – Київ: Дніпро, 1993, с. 52–53.
[38] *Там само*, с. 50.

містичного змісту. За словами Андрєя Бєлого, теоретика російського символізму, «слово пов'язує безсловесний, незримий світ, який роїться в підсвідомій глибині моєї особистої свідомости, з безсловесним, беззмістовним світом, який роїться поза моєю особистістю. Слово створює новий, третій світ – світ звукових символів, за посередництвом якого висвітлюються таємниці поза мною розташованого світу, як і таємниці світу, заховані всередині мене»[39].

Іншою прикметою нової творчости, за Єфремовим, є те, що семантична основа слова в структурах символістського плану розмивається. «Хаос неясних образів, уривків думок і безкінечний потік слів», «яскрава пляма, без контурів і меж» замість картинности слова-імені, «суб'єктивні, довільні комбінації образів і думок» – ці закиди Єфремова молодим авторам-символістам засвідчували зростання ролі ритмічних, інтонаційних, живописних, музико-силабічних структур образотворення в суґестивному дискурсі символізму.

Варто сказати, що повторюваність символістських тем і образів, яку Єфремов виділяє в Кобилянської, надає йому право звинувачувати її в декадентстві. Називаючи письменницю «дійсно талановитою представницею цього напрямку», критик вказує на такі стильові ознаки її письма, як постійна повторюваність окремих мотивів і образів, серед яких насамперед наголошується поривання до краси й гармонії. «Краса образів, форм, барв, тонів, звідси любов до музики й поезії, з одного боку, і страх перед дизгармонією, ненависть до всього, "що грубе, без чувства і що – немузикальне", з другого, – це нерв її письменницької діяльности»[40], – відзначав критик. Ідеалізоване поривання до краси, яке спостерігаємо в творах Кобилянської, засвідчувало присутність у символізмі рис елітарности й езотерики, які критик так само ставить на карб декадентству.

Врешті, Єфремов пов'язує декадентський символізм із окремим, майже шизофренічним типом образности: «образи, які наповнювали його [митця. – *Т. Г.*] душу, мимовіль-

---

[39] Андрей Белый. «Магия слов». *Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма.* – Москва: Искусство, 1994, т. 1, с. 227.
[40] Сергій Єфремов. «В поисках новой красоты», с. 94.

ні враження, неясні уявлення зринатимуть без очевидного зв'язку між собою, змішуючись, немов у калейдоскопі; настрої, не стримувані дисциплінівною силою розуму, безперервно змінюватимуться, стрибкоподібно переходитимуть до найрізноманітніших видозмін; образи групуватимуться в надзвичайно неочікуваних поєднаннях, і, внаслідок цього, твори такого письменника будуть позначені найбільшою мірою суб'єктивности, недоступної для розуміння стороннього спостерігача, який позбавлений можливости визначити і перевірити той шлях, яким складалися ці комбінації образів і думок»[41].

Через розрив асоціятивного зв'язку автора і непідготованого читача руйнувалася форма раціональної, загальнодоступної літератури. Суб'єктивно забарвлений дискурс далеко відходив від реалістичної логіки «безособового» авторського письма. Такий майже «шизофренічний» тип дискурсу засвідчував ірраціональну основу того модернізму, що виростав на основі символізму. Його сюрреалістичні параметри засвідчив Сальвадор Далі. «Я маю на увазі галюцинаторні можливості, – писав він, – зокрема й дар спонтанної галюцинації, присмеркові стани, всілякі осяяння і прозріння, дрімотні видіння та марення наяву (це загалом природний стан людини), а також душевні розлади різного роду»[42].

Стаття Єфремова «В поисках новой красоты», зрозуміло, була еклектична й досить категорична. Вона не могла не викликати протидії, а отже – згуртування прибічників нового напряму. До дискусії долучилися Катря Гриневичева, Гнат Хоткевич, Іван Копач, Іван Франко, Володимир Дорошенко. Підготувала спростування і Леся Українка, однак їх, на жаль, не було опубліковано, і нині їх втрачено. Спектр думок і позицій дискутантів коливався від найрадикальнішого обстоювання з боку Катрі Гриневичевої нового мистецтва як мистецтва «обраних», «втаємничених» («Вільно *розуміючим* читачам ставити нам вимоги щодо форми, язика, щирости наших вражень і думок, але не більше. Нехай нас читають і цінять ті,

---

[41] *Там само*, с. 81.

[42] Сальвадор Дали. «Мораль сюрреализма». *Дружба народов*, 1994, № 1, с. 226.

чия воля»[43]) до лояльно-поміркованої оцінки Копача («Хоча я, з одного боку, признаю повну вартість словам Ґете "Alles Kunstlerische ist Symbol" і Ст. Малярме "В поезії все повинна бути загадка", уважаю абсолютно доконечною прикметою здорового артизму, аби то символ стояв у відповідній гармонійній реляції до чуття чи ідеї, які має представляти...»)[44]. Франко підніс питання утилітаризму як основний «сук, із-за якого йде розладдя між старою й новою літературою»[45]. Леся Українка натомість збиралася говорити про елементарне розрізнення декадентства і символізму.

Прикметно, що в цій дискусії чи не вперше публічно ставиться питання про розмежування «загальнонародної» читацької спільноти (всього народу) та «публіки» – рецептивної, множинної спільноти. «Як тільки народ перестає жити повним життям, черпаючи сили у своїй спільноті, виникає множина, що складає публіку, необ'ємна, подібно до маси, але така, що втілює в собі суспільні погляди про духовні цінності в їх вільній конкуренції»[46], – стверджує Карл Ясперс. «Я докинула б, – писала Катря Гриневичева з приводу дискусії, яку викликала стаття Єфремова, – що є стілько публік, скілько читачів. <...> Годі ж вдоволити всіх разом і кожного зокрема»[47].

Пізніше Іван Стешенко, який розвиватиме ідеї українофільської критики, говоритиме про те, що література взагалі має ієрархічну структуру, і для різного виду читачів існує відповідна література – вищого і нижчого типу. «Одне слово, скільки тут не говори, – писав він у статті "Українське письменство і читач", – а істиною, цілком математичної точности, буде таке: мистецтво про інтеліґента є інтелектуально вище від мистецтва про неосвічений люд, коли в останньому дається-

---

[43] Катря Гриневичева. «Непорозуміння яко доказ». *Літературно-науковий вісник*, 1903, т. 22, кн. 6, с. 214.

[44] Іван Копач. «До питання про єство і ціну штуки». *Літературно-науковий вісник*, 1903, т. 22, кн. 5.

[45] Іван Франко. «Принципи і безпринципність». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1982, т. 34, с. 364.

[46] Карл Ясперс. «Истоки истории и ее цель». Карл Ясперс. *Смысл и назначение истории*, с. 143.

[47] Катря Гриневичева. «Непорозуміння яко доказ», с. 213–214.

ся навіть не одна етнографія. В мистецтві першого типу малюються переживання життя, висловлені в самих складних формах, в мистецтві другого типу – вони даються в формах менш складних, більш елементарних. Перше мистецтво так же вище від другого, як розвинена людина вище нерозвиненої, як вища освіта вище нижчої, як спеціяльна наука вище популярної»[48].

Поки що на початку XX століття дискусія обертається переважно довкола питання декадентства-символізму, причому сама теорія символізму на цьому етапі залишається нерозгорнутою. Спробу виявити й арґументувати теорію символізму в цій дискусії засвідчив хіба що Гнат Хоткевич, але його міркування, на жаль, не були опубліковані. В найзагальнішому сенсі він зафіксував антипозитивістський лінґвістичний перелом, оскільки основною темою його виступу є розрив мови і думки, слова та його значення. Саме за допомогою символізму він прагнув подолати вже явну і для українських митців обмеженість панівного досі раціонального типу дискурсу, що базувався на однозначності й міметизмі художнього зображення, а також на ефекті присутности.

Хоткевич висуває три важливі ознаки символістського перелому початку XX століття. По-перше, це явний розрив слова та думки («Мова ніколи не була повним виразом думки людини; вона не встигає слідкувати за течією ідей, вона схоплює лише те, що лишилось позаду швидкотекучої думки»). По-друге, це присутність невисловленого, несвідомого, неартикульованого в художньому дискурсі («Яке багатство найпрекрасніших, найніжніших відчуттів загинуло для нас безповоротно в силу незначних причин! Яке-небудь вузьке, безглузде слово раптом зупиняло на собі потік думки поета, несвідомо він намагався протестувати проти такого насилля форми, зупинявся на хвилю, а думка вже відлетіла, лишилось лише тонке, мимовільне відчуття її...»). І по-третє, це своєрідна боротьба митця зі словом-іменем у пошуках відповідности смислу й форми («І така невідповідність сутности з формою, в яку вона *повинна* бути вкладена, цей розлад дум-

[48] Ів. Стешенко. «Українське письменство і читач». *Літературно-науковий вісник*, 1913, т. LXII, кн. 5, с. 333–334.

ки зі словом залишаться одвічними для нас, бо запас слів росте не в тій пропорції, в якій збільшується сума чуття людини: ми знаємо з невеликою хіба-що домішкою ті ж слова, що й 50 років тому, а між тим скільки нових почуттів, думок, образів, ідей хвилює нас тепер, і на все це треба реаґувати все тим же словом»)[49].

Хоткевич у власній творчості засвідчив не лише кризу мови в символізмі, але й кризу позитивістського світогляду. Позитивізм залишив у спадок моральних «кумирів» й «ідолів», що вбивали і вбивають людську індивідуальність. «Ідол однаково приймає людську жертву чи тоді, коли на ньому написано: "вино і дівчатка" чи тоді, як пишно б'є він у вічі табличкою "liberte, egalite, fraternite"; однаково він висилює чоловічу душу, не даючи їй гармонійного розвитку»[50], – пише Хоткевич в одній рецензії. Отож надмірна свобода й надмірний обов'язок виявляються крайнощами одного ланцюжка, який неволить людський дух. Однак він вказував на настання нового світогляду: «Щось робиться вже, щось незнайоме, чуже всім позитивістам, реалі[стам]. І в штуці, і в малярстві, і в музиці, і в літературі, і в усіх – усіх дрібницях життя. Наближається новий якийсь момент існування і нам, нам треба піймати його; на нас стоїть се велике історичне завдання, бо почім знати – чи набли[зи]ться знов до нас коли-небудь душа, як бачимо ми се тепер»[51].

Нове світовідчуття викликало кризу мови. Для Михайла Яцкова символізм є іманентним процесом творення, де слова проявляють «розколини» і «тріщини», якщо вони не можуть передати відповідного змісту. «Синтеза природи, її життє в красках і звуках, – зауважував він, – се не забавка. Сло-

---

[49] Н. М. Шумило. «Гнат Хоткевич проти Сергія Єфремова (До історії відомої полеміки)». *Радянське літературознавство*, 1988, № 10, с. 43–44.

[50] Гнат Хоткевич. «"Нова хатина". Зб. творів А. Я. Шабленка». *Літературно-науковий вісник*, 1901, т. 15, кн. 7, с. 70.

[51] Архівні матеріяли. ЦДІАУЛ, ф. 688, оп. 1, спр. 146. «Літературні начерки, замітки та чернетки статтей, праць Гната Хоткевича», арк. 101. Цитовано за: Маргарита Семенюк. «Світоглядно-естетичні засади музичної творчости Гната Хоткевича». *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтво*, 2003, Вип. 3, с. 214–224.

но до опису природи заслабий апарат. При описах життя природи треба персоніфікації руху, великого почуття малярства і музики; писане слово тут рветься, тріскає – треба просто творити його, схоплювати комплекси красок, компонувати акорди і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має представити якусь хвилю»[52]. Синестезія, поєднання слова, музики і малярства – важлива прикмета символістського образотворення, що виникає внаслідок кризи мови, і до неї закликає Хоткевич. Малярме розрізняє подвійний стан слова, коли говорить про кризу літератури: слово необроблене, з одного боку, і сутнісне, з другого боку. «Вибрати сутнісне слово – значить вибрати поезію, і символісти встановили її спорідненість із музикою»[53].

Власне, з поетизації «душі», «хвилі», з естетичного спіритуалізму й ототожнення поезії з музикою народжувався европейський символізм. Важливо, однак, мати на увазі, що символістський напрям не дістав глибшого теоретичного розвитку в українській літературі початку XX століття. Він розгорнувся більше як літературна практика, а не теорія, і хоча вже в перше десятиліття XX століття у французькій літературі говорять про постсимволізм, в українській літературі навіть у другому десятилітті XX століття із символізмом асоціюються і окремі автори (Павло Тичина, Яків Савченко, Дмитро Загул, Володимир Ярошенко), і цілі видання («Літературно-критичний альманах», 1918, «Музагет», 1919).

Можна говорити, що символізм з'являється в літературі в різних модифікаціях: наприкінці XIX століття він тісно переплітається з декадентством, на ранньому початку XX століття він зводиться до особливого його, неоромантичного різновиду, а в другому десятилітті виразно перехрещується з експресіонізмом. Лише поодинокі автори, як-от Михайло Яцків, Катря Гриневичева в прозі, Петро Карманський у поезії, послідовно розвивають символістський тайнопис, однак і в них символізм поєднується то з натуралізмом, то з імпресіонізмом і декадентством.

---

[52] Михайло Яцків. *Смерть бога. Нариси і новели.* – Львів: Новітня бібліотека [б. р.], ч. 13–14, с. 57.
[53] *Энциклопедия символизма..*, с. 189.

Закономірно, що Микола Вороний, пояснюючи суть своєї «відозви» 1901 року, пристосовує його до української публіки і говорить, що йому йдеться про твори «напівсимволістські». «Треба тільки, щоб нова течія була здоровою, – пише він у листі до Єфремова. – Треба брати від *символізму найкраще* – от цього мені й хотілось». Далі він визначає власне неоромантичне розуміння такого «напівсимволізму». Ідеї, до яких поривається символізм, у нього набувають конкретики: «Любов (в широкім значенні), *краса і шукання правди* (світла, знання, початка чи "бога") – сфера символістичної поезії, вона найкраще про це може оповісти». Саме таку поезію він протиставляє «горожанським мотивам, почуттю обов'язків, закликам до боротьби проти "темних сил" – цій сфері реалістичної поезії»[54].

Оскільки оригінальна теорія символу (на зразок герметичної у Малярме, візіонерської в Рембо, імпресіоністичної у Верлєна, метафізичної в Андрєя Бєлого) не виникла на українському ґрунті, символізм часто виростав на ґрунті «релігійного світовідчування», що, на думку Вороного, «є нічим іншим, як *рудиментом* зруйнованого ідеалістичного світовідчування»[55]. Саме ідеалізм в поєднанні з естетизмом переводили символізм у неоромантизм.

Неоромантизм як одну з течій модернізму в українській літературі Вороний трактує так: «В основу свого художнього світогляду неоромантизм кладе озброєний психічним досвідом індивідуалізм і барвистий та бадьорий пантеїзм. Як і його давній прототип, він або усувається від безпосередньої дійсности, блукаючи в часах давньоминулих і в сфері фантастики, або переплітає невеселу дійсність з чарівною фантастикою. В своїй художній манері він уникає деталізації, реальних подробиць в малюнку, натомість промовляє виразно закресленим символом, ефектно освітленим образом; в свій будівничий апарат він закладає динаміку, інтенсивно розвинений рух дії, а з психології моменту бере тільки найбільш характеристичне; тут він ніби наслідує манеру малярів-імпресіоністів»[56].

---

[54] Олександр Дорошкевич. «До історії модернізму на Україні». *Життя і революція*, 1925, № 10, с. 75.

[55] Микола Вороний. *Поезії. Переклади..*, с. 601.

[56] Микола Вороний. «С. Черкасенко. "Казка старого млина"». Микола Вороний. *Твори*, с. 652.

Метерлінк пояснював, що символізм творить перевернутий класичний символ: «замість того, щоб іти від абстрактного до конкретного (Венера, втілена в статуї, символізує любов), він рухається від конкретного до абстрактного, від речі видимої, чутної, відчуваної, осягненої, такої, що куштується на смак, до того, щоб передати враження про ідею»[57]. Чуттєва форма, що передає відсвіт ідеї, стає емблемою символістської поезії. Із часом сама теорія символу у французьких символістів зводиться то до платонізму (Еміль Вергарн, Андре Жид), то до берґсоніянства (Танкред де Візан), щоби врешті стати образом поетичної містерії як такої (Поль Валєрі). Символізм у найзагальнішому плані передбачав перехід за допомогою особливої мови зі світу чуттєвого у світ надреального, цей стрибок служив для осягнень «ідеї». Жан Мореас говорив у маніфесті символізму, що ця «ідея» не повинна втрачати чуттєвости й «розкішних покровів зовнішньої аналогії», не повинна ставати абстракцією. Тому мета символізму полягає в тому, щоб ніколи не доходити до «ідеї» в самій собі. Отже, ідеалізм був способом опанувати таїну того, що лежить поза межами часовими і поза межами суб'єктивного. Ніщо у світі реальному не може принести задоволення і не може доступитися до «ідеї», навіть звичайна мова, і тому мова стає перервною, вона може перерости в мовчання, вона хоче уподібнитися до танцю, музики, малярства.

Своєрідне поєднання неоромантизму та символізму спостерігаємо в літературах німецькій (Штефан Ґеорґе і його послідовники Макс Давтендей, Ернст Гардт), австрійській (Герман Бар, Гуґо фон Гофмансталь), польській (Станіслав Пшибишевський, Станіслав Виспяньський), українській (Ольга Кобилянська, Микола Вороний, Олександр Олесь, Василь Пачовський). Отже, неоромантичний символізм в українських авторів виростав на основі злиття естетичного ідеалізму й «ультрарелігійного світовідчування», що з'явилося внаслідок кризи традиційного християнства. Все це стимулювало розвиток езотеричного, містичного знання, пантеїзму, сатанізму. Віра в боголюдину зливається з модерною чуттєвістю, яка обіймає еротизм, естетство, візіонерство, песимізм.

---

[57] *Энциклопедия символизма*, с. 193–194.

Зрештою, спіритуалізм і містицизм також властиві символізмові. Деякі символісти приходять до католицизму, як, наприклад, Жориса-Карл Гюїсманс, з'являється плеяда католицьких поетів: Поль Кльодель, Шарль Пеґі, католицький культ Мадонни відчувається в поезії Райнера Марії Рильке й Мориса Метерлінка, в українській літературі католицький містицизм відчутний в поезії Петра Карманського. Символісти витворюють також свою візію історії — леґендарної, таємної та містичної історії минулого, схопити і передати котру можна лише через міти й символи. Міт, за словами Анрі де Реньє, – це мушля, через яку звучить «ідея». Окремі мітологічні фігури, як, наприклад, Саломея у Малярме, Сапфо у В'єлє-Ґріфена, Леда у Єйтса, блоківська Прекрасна Дама, стають утіленням самої ідеї.

Неоромантичне трактування історії також виростає на мітології, однак воно часто уподібнюється до «дійства, що твориться» романтичного плану, посилюючи, зокрема, пантеїстичний складник естетичного враження. Такий пантеїзм виражає «*потенціяльну творчість людського духа*, котрий не зникає, а вертається до свого праджерела, звідки вийшов, щоб, удосконалений земним досвідом, міг далі розвивати свою вічну творчість»[58].

Першим, хто заговорив про мітологізм в українській модерністській літературі, був Євшан. Євшан вбачає основу творчости Лесі Українки в «устремлінні до повноти, пластики та архітектоніки» зображуваного світу, що спонукає її звертатися до класичних культурних тем, образів та ситуацій. «Тими колосальними образами вона думає <...>. За ними відшаходить митець *міт,* якого не може дати сучасна література і життя»[59].

Підсумовуючи, можна сказати, що символізм в українській літературі, як і в інших европейських літературах, був цілою епохою, точніше – цілим естетичним рухом. Він мав синкретичний характер і розгортався в декілька етапів. Перша його хвиля, яку започаткувала «Молода муза», мала пе-

---

[58] Микола Вороний. *Поезії. Переклади..*, с. 602.

[59] Микола Євшан. *Критика. Літературознавство. Естетика.* Упорядник Наталя Шумило. – Київ: Основи, 1998, с. 563.

реважно *спіритуалістський* характер і була перейнята декадентським естетизмом. Символізм цього різновиду фіксував перехід від видимого до невидимого, від кінцевого до безкінечного, від омовленого до неомовленого. При цьому пошуки чуттєвих відповідностей, одкровення таємничої «душі» стають осердям ідеального світу. Відчутні в ньому і власне неромантичні тенденції в прозі Ольги Кобилянської, віршах Миколи Вороного, Олександра Олеся, Василя Пачовського.

Друга хвиля символізму приходить дещо згодом. Це *культуральний* різновид символізму, який сформувався трохи пізніше, в колі критиків і авторів, згуртованих навколо журналу «Українська хата». При цьому символізм набуває виразнішого неоромантичного характеру, а також поєднується з імпресіоністською формою. Його уособлює естетика та критика «хатян», а також творчість Грицька Чупринки, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка. Естетизм є при цьому не шляхом до нової духовности, а способом творення нової культури. Символ відкидається, скомпрометований перетворенням його на словесний фетиш, порожню форму. Сам символістський артистизм тепер ототожнюється з декадентською штучністю, і його оголошують фальшивим поняттям. Натомість проголошується відродження артистизму під впливом філософії життя, коли культурні міти й артистична творчість як така повинні не вести у світ штучної краси, а давати «мрію про об'єднання дійсности з образами своєї уяви»[60].

Особливо гостро проти естетичної пози, моди на штучну декоративність, виступають «хатяни», і зокрема Євшан, котрий прагне відновити мистецький творчий елемент не як протилежність життя, а як складову частину самого життя, що й саме є естетичною можливістю. На естетичні ідеї цих «молодших» символістів справили вплив, окрім Ніцше, і так званий позитивізм Ернста Маха, і філософія життя Гайнриха Рикерта, й інтуїтивізм Анрі Берґсона. Про ідеальну, а не реальну предметність – як щось серединне між реальним та ідеаль-

[60] Микола Євшан. «Українська література в 1910 році». Микола Євшан. *Критика. Літературознавство. Естетика.* Упорядник Наталя Шумило. – Київ: Основи, 1998, с. 242.

ним, як психологічну і духовну реальність – говорить, зокрема, філософія махізму, що справила значний вплив на естетико-художню теорію сецесії в літературах центральноевропейського реґіону. З погляду загальнофілософського, «ідеальне» існує в самих «речах» як опредмечена, суб'єктивно цілеспрямована, формотворча життєдіяльність людини. Цю діяльність концентрує і передає сфера ідеального, що зводиться до культури. Імовірно, під впливом особливого інтересу до французького символізму та німецької філософії складається поетичний світ Вороного, пронизаний «культом прекрасного, бунтом проти збуденнілих душ і грубого життєвого матеріялізму і вірою, що всі ті пориви душі не пройдуть марно»[61]. Загалом у цей період відбувається творення культури як метатексту, тобто сфера культури (й естетики) перекриває і політику, й етику, і філософію, і ремесло та побут. Досить згадати при цьому такі імена, як Джон Рескін, Оскар Вайлд, Ґабріелє д'Анунціо, які перенесли естетику на побут, ремесло, спосіб життя.

Загалом «естетичний ідеалізм»[62], а точніше *ідеалізований естетизм*, організовує обидва типи символістського дискурсу: і спіритуальний, і культуральний. Естетичний ідеалізм у добу культурального циклу особливо залежав від артистичної метафізики Ніцше. Естетика в його філософії діонісійства видозмінює і моральний релятивізм, і натуралізм, і символізм. Як стверджує сучасний французький філософ Жиль Дельоз: «Діоніс-Бик – чисте і багатолике ствердження, істинне твердження, стверджувальна воля» у Ніцше. Естетика-Діоніс «нічого не тягне, нічим не навантажений, але сам полегшує все, що живе. Він уміє те, чого не вміє вища людина: сміятися, грати, танцювати, тобто стверджувати. Він – сама Легкість, яка не знаходить себе в людині, а в вищій людині або у піднесеному герої й поготів, упізнаючи себе лише в надлюдині, в над-герої, в тому, хто вже не є людиною»[63]. Естетика дає легкість, тоді як етика дає важкість і тягар. Саме тому «вищі люди», обтяжені певною етичною роллю, є аскетични-

[61] І. Лизанівський. «Грицько Чупринка. Лицар-Сам». *Літературно-науковий вісник*, 1914, т. 65, кн. 3, с. 599.

[62] Див.: Р. М. Габитова. *Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер*. – Москва: Наука, 1989, с. 161.

[63] Жиль Делез. «Тайна Ариадны». *Вопросы философии*, 1993, № 4, с. 50.

ми і претензійними. Натомість ніцшівська «надлюдина» є естетичною формою: «вона спрагліша, щиріша, голодніша, жахливіша, потаємніша за будь-яку скорботу, вона прагне *себе*, скручується, хапає *себе* за хвіст – у ній замикається перстень жадання»[64], як проповідував Заратустра. Цю модерністську форму естетизму, що стає самоствердженням, Микола Вороний назвав «циклопічною будівлею» і «гордою мрією про "надлюдину"»[65].

Зрештою, не треба забувати, що естетизм, обіцяючи прихід ери «надлюдини», виконував і ескапістські цілі: допомагав забути про боротьбу за існування. А вона, за словами Хоткевича, «ця гідра, що росте не по часах навіть, а по моментах, <...> готується вже проковтнути скоро всю людність з її чистійшими змаганнями, обернувши планету-землю в їжака з фабричними трубами замість шпичок і людьми замість нашкірних і підшкірних паразитів»[66]. Автономність і цінність сфери естетичного – одне з відкриттів модерністської дискурсії. Як зазначав той же Хоткевич, цінність естетичного світу полягає насамперед у тому, що він не підлягає законам соціяльної общини, в якій так погано почувається людина, а також і в тому, що естетика відкриває людині смисл і природи, і самої людської душі, оскільки служить «тут, на землі, пізнанню Слова Істини, представника совершенних форм, втілених тепер генієм у форми індивідуальні, чуттєві»[67]. Важливо також те, що причину «убогости нашої сучасної літератури і артизму» Хоткевич вбачав саме у «*браку естетичних вражень*»[68].

Український модернізм не був організаційно оформленим культурним і літературним рухом, не мав він і розробленої теорії або міту на зразок «Леґенди "Молодої Польщі"» Ста-

---

[64] Фридрих Ніцше. *Так казав Заратустра. Жадання влади.* – Київ: Основи, 1993, с. 322.

[65] Микола Вороний. «Театральне мистецтво і український театр». Микола Вороний. *Твори*, с. 341.

[66] Гнат Хоткевич. «"Нова хатина". Зб. творів А. Я. Шабленка», с. 71.

[67] Гнат Хоткевич. «Новини нашої штуки». *Літературно-науковий вісник*, 1900, т. 11, кн. 7, с. 106.

[68] Гнат Хоткевич. «Літературні враження». *Літературно-науковий вісник*, 1908, т. 43, кн. 7, с. 124.

ніслава Бжозовського. Спробами підсумувати й узагальнити український модерн як літературний рух були студія польського дослідника Т. Михальського «Młoda Ukraina. Myśli i wrażenia» (1909), антологія української новітньої поезії «Молодая Украина» (1909), яку впорядкував і витлумачив російською Іван Рукавішніков, але підготував Олександр Олесь, за його власним визнанням, та антологія молодої української прози «Молода Україна», котру підготував Владислав Оркан. Ідея «Молодої України» жила й у середовищі безпосередніх учасників модерністського руху. «Була "Молода Скандинавія", була "Молода Польща», чому не мала бути "Молода Україна" чи там "Молода Муза"»[69], – пригадував Богдан Лепкий. Уже значно пізніше з'явиться книга спогадів Петра Карманського «Українська богема» (1936), у якій постфактум творилася своєрідна «молодомузівська» леґенда.

Микола Євшан не без симпатії згадував про «Леґенду» Бжозовського та його гострі атаки, звернені «спочатку проти *естетизму* творців *a la* Міріам (Зенон Пшесмицький)», а потім «принципіяльну незгоду з ходом польської літератури, <...> обвинуваченні її в *розриві* з життям, в крайній творчій дезорієнтації»[70]. Сам Євшан також гостро виступає проти масової культури й епігонства. Маскарадність сучасної літератури, на його думку, полягає в моді та наслідуванні, коли «всякі оцінки стали безвартними, бо кожний кладе самого себе як міру оцінки» і кожен пересічний автор «пише *a la* Жеромський чи Виспяньський». Небезпека літературщини в українській літературі й погоня за европейською модою виявляються, на думку Євшана, в імпортуванні «відпадів багатого стола». Українська література була для таких критиків «панною в короткій суконці», тому, «хотячи зробити її дозрілою, надягнути їй довгу суконку, вони робили її тільки рафінованою, учили її всяких штучок з літературного "півсвітка" Европи»[71].

---

[69] Богдан Лепкий. *Три портрети (Франко – Стефаник – Оркан)*. – Львів, 1937, с. 56.

[70] Микола Євшан. «Сучасна польська література і її вплив на нашу». Микола Євшан. *Критика. Літературознавство. Естетика*. – Київ: Основи, 1998, с. 308.

[71] Микола Євшан. «Сучасна польська література і її вплив на нашу», с. 310, 311.

Узагалі, літературна форма сама по собі ніколи не була предметом особливого поцінування для Євшана. Його концепція творчости спиралася передусім на уявлення про те, що мистецтво є окремою сферою, зі своїми законами, воно, однак, пов'язане з життям, є його перебудовою та естетичною можливістю. Ідеї ці були властиві німецькій культурній філософії, особливо тій, що розвивалася в руслі філософії життя і феноменології та була пов'язана з традиціями німецького романтизму. Саме таку традицію розвиває і Євшан, який у молоді роки певний час вивчав германістику у Львівському університеті, а потім часто засвідчував своє зацікавлення німецькою філософією та літературою. Тому навряд чи варто перебільшувати вплив Станіслава Бжозовського на Євшанові погляди й, зокрема, стверджувати, що «усі звинувачення, які Бжозовський висунув на адресу "романтичної" основи сучасної йому польської літератури, Євшан проєктує в інших своїх статтях на літературу українську. Зводяться вони в основному до діягностування браку "конструкційної сили" і "розриву з життям"»[72].

І Бжозовський, і Євшан розбудовували свої концепції під значним впливом Ніцше. Від самого початку діяльности Євшан розвивав ніцшівські погляди на особливу естетичну і навіть релігійну природу артистизму, яка має стати смислом дійсної культури і бути основою нового мистецтва. «Творчість чоловіка – се в ґрунті речі ніщо інше, як в першій мірі скарга на недостаток, плач над поневоленням та рабством укритих у ньому потенціяльних сил; а потім реакція, бажання іншого життя, будова ідеалу»[73], – говорив Євшан. Саме такі значною мірою неоромантичні погляди на літературну творчість спонукали його до гострої критики літературщини, яка широко впроваджується в українській літературі під впливом польської модерни й творчости молодомузівців. Причому з літературщиною особливо пов'язується перша хвиля, а саме спіритуальний різновид символізму.

---

[72] Сергій Яковенко. *Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму.* – Київ: Критика, 2006, с. 33.

[73] Микола Євшан. «Суспільний і артистичний елемент у творчості», с. 20.

Еволюцію символізму в напрямі диференціяції неоромантичного синкретизму «Молодої Польщі» засвідчував К. Залевський і в польській літературі. «Вона ще не прийняла цілком певної форми, не утворила нової певної течії, – коментував критик, – але вилилася в цілий ряд струмочків, які прийняли різнорідні відтінки – натуралізму, класицизму, реформованого неоромантизму»[74]. Можна говорити про те, що тенденція до розпаду одного загального стилю символізму та витворення поліфункціональної та поліструктурної моделі нової літературної творчости відповідала самій логіці складання модернізму. Адже модернізм за природою не є явищем одностильовим. Кожна нова концепція і школа модернізму пропонує свій стиль: імпресіоністичний, неокласичний, експресіоністичний, неоромантичний, футуристичний.

Універсалізм і символізм як стиль мислення, письма чи самоусвідомлення відходив у минулу епоху. Народжувався і утверджувався стильовий релятивізм, теорія відносности в письмі й мисленні, в фізиці та мистецтві. У чому полягав цей дух Европи напередодні Першої світової війни? В чому сенс народжуваної цінности власне модерного світу? Можна згодитися з Полем Валєрі, що ця цінність – «у довільному співіснуванні в усіх освічених умах найнеподібніших ідей, найсуперечливіших принципів життя і пізнання. Така відмінна риса *модерну*»[75].

---

[74] К. Залевський. «До характеристики польського красного письменства». *Дзвін*, 1914, кн. 5, с. 436.

[75] Поль Валери. «Кризис духа». Поль Валери. *Об искусстве*. – Москва: Искусство, 1993, с. 86.

Неоромантизм: артистизм

Неоромантичну основу символістського руху стверджує вихід альманаху «За красою» (1905), присвяченого Ользі Кобилянській. У ньому було розгорнено цілий спектр символістсько-неоромантичної образности (від декадентського до романтичного і навіть неореалістичного її переломлення). У передмові упорядник Остап Луцький прагнув показати, що світ людської краси й гармонії, котрий відкрила письменниця, – це передусім світ символічний, той, що існує поза межами буденної реальности. «Ви вказували, – наголошує він, – на забутий шлях, що провадить далеко поза тоті буденні межі; в прекрасних симфоніях слова, повних таємного чару, лучили те, що дасться поняти змислом, з тим, що можна тільки відчути»[76]. Причому визначальною ознакою такого символізму є для Луцького спіритуалізм: «відхиляється звільна широка заслона, з незнаних далей долітає якась дивна пісня – в задуманих душах людських родиться віра, що там далеко, "за дев'ятою горою, за дев'ятим морем синім" – кінчиться не життя і світ, лиш межа; за нею інший, кращий світ...»[77].

Цей збірник, а за ним і маніфест «Молодої музи» можна розглядати як хвилю символізму, що піднімається фактично вже в постсимволістський період в европейських літера-

---

[76] *За красою: Альманах в честь Ольги Кобилянської.* – Чернівці, 1905, с. 3.

[77] *Там само.*

турах. Дисонанси й антиномії духовного порядку, прозріння нового світу, який не зводиться до баченого, буденного, духовне поривання у світ потаємного – все це стає прикметами естетичного дискурсу «молодомузівського» типу. Духовний аристократизм, еротизм і стилізаторство сполучаються в ньому з критикою міщанської культури, вивільненням художнього дискурсу з-під влади реалістичної правдоподібности, зростанням суґестивного звучання слова, але також меланхолійною тугою за несправдженою будучністю.

Все це вносила в українську літературу ще Кобилянська, тож недаремно саме її сприймають як піонера нового модерністського напрямку. Її творчість синтезувала основні джерела ранньомодерністської естетики: романтичний індивідуалізм, культуротворення, антидекадентизм типу Ніцше, з одного боку, та метерлінківський символізм і містицизм – із другого. Остап Луцький засиґналізовував саме ці протилежні, здавалося б, ознаки й у тому культурно-психологічному образі, що його стверджувала Кобилянська: «У Вас бачу відблиск гордости і самоповажання ренесансової, удільної княгині [з "гордим, сильним потомком ренесансу" асоціював Луцький тип Ніцшевого Übermensch. – *Т. Г.*] і незвичайну черту покори і доброти і ніжности, містичного лотосу, що раз лише на сотку літ виростає на хвилях Гангесу, щоб дати людям праобраз якоїсь далекої, таємної, небесної країни [цей образ у Луцького ототожнюється з метерлінківським "святим". – *Т. Г.*]!»[78].

«Молода муза» відбивала в межах символістського руху найсильніше його західний, сецесійний варіянт. «Одні з нас задивлялися на ближчий схід, на "молоду Польщу", інші сягали поглядом куди далі»[79], – згадував Петро Карманський. «Якби не був невігласом в польській і німецькій літературах, – відгукувалась Леся Українка на статтю Єфремова, – то знав би, що молоді галичани *цілком з головою* від них

---

[78] *Остап Луцький і сучасники: Листи до О. Кобилянської й І. Франка та інші забуті сторінки.* – Нью Йорк–Торонто: Українська Вільна Академія Наук, 1994, с. 45.

[79] Петро Карманський. «Українська богема». *Молода Муза. Антологія західноукраїнської поезії початку XX століття.* – Київ, Молодь, 1989, с. 271.

належать»[80]. Духовний і чуттєвий світ краси й любові, поетизація суму, туги, своєрідна декоративність, меланхолія, екзотизм, естетично прикрашене страждання, еротизм разом із мотивами національної романтики, спіритуалістичною любовною релігією, зверненням до символістської образности й поганської мітології – все це надавало особливого, сецесійного забарвлення «молодомузівській» естетичній манері.

Своєрідний західний, сецесійний колорит забезпечували майже свідомо. Скажімо, Сильвестр Яричевський у листі до Осипа Маковея зізнавався про свій побут у Відні: «читаємо і учимося, і гімнастикуємо мозок, як можемо». Як відомо, віденська сецесійність спиралась на розкованість плоті, чуття, на еротизм, стилізацію, імпресіоністичний психологізм, на спонтанність творчости. Саме необхідністю розвинути чуттєву сферу художньої творчости пояснював Яричевський звертання окремих українських письменників до сецесії, оскільки, як зізнавався він у листі до Маковея, «в мене, як і в вас, і в Лепкого, і в інших нерозвинена сфера чуття»[81].

Особливо виразно сецесія відбилася на творах письменників, які не входили до «Молодої музи», але водночас тяжіли до новітньої стилістики символістсько-імпресіоністичного плану. Орест Авдикович, Євген Мандичевський, Лесь Гринюк значною мірою популяризували й стилізували сецесійний Jugendstil. Рослинна декоративність, замилування в психології тонких, імпресіоністичних вражень і душевних переживань, у яких часто виявляється неусвідомлене бажання, нагнітання означень, де настрій переростає в естетичний жест, надмірна чуттєвість, метафізичне страждання і одинокість, психологія смерти, стилізація (як у неофольклорних орнаментальних інкрустаціях Марка Черемшини, котрий виховувався на віденській сецесії) – все це широкою хвилею вливалося в літературу, закріплюючи стилістику декоративности типу Ореста Авдиковича: «Зелений віночок плаче срібними слізьми, що кануть до долу і заливають світло

[80] Леся Українка. «Листи». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 33.
[81] Сильвестр Яричевський. *Твори.* – Бухарест, 1977, т. 2, с. 491.

огнів. Барвінок росте, опускається додолу, як довгий поній кіночого волосся, і вростає в нутро розритої могили»[82].

Всередині «Молодої музи» викристалізовується також власне символістський дискурс у творчості Петра Карманського та Михайла Яцкова. В тому, що Яцків – символіст, сходилася і тогочасна, і пізніша критика. «Художній метод, яким користується М. Яцків, є так трудним не лише тому, що на українському ґрунті він є чи не першим піонером сього методу, а і тому, що тут наслідування є майже виключним. М. Яцків належить до символістської школи Едґара По, Андреєва, Пшибишевського і т. ін.»[83], – стверджував Микола Данько в «Неділі» за 1912 рік. «Од збірної душі сучасної молодіжі поведе нас у найтайніші закутки такої душі, що виявляє свої тайни тільки перед богом; од гармидеру людського комашника до затишної келії; з брудного міста цивілізованої Европи – у край Греції; од поганства юрби – до святого храму душі...»[84], – так прочитував символістський шлях Яцкова Микола Євшан, наголошуючи, що цей шлях лежить *поза життям*, і в цій мандрівці життя людей здаватиметься лише *привидом*. Привид як іпостась духовно-психічного життя сучасного індивідуума – одна з ідеологем Станіслава Пшибишевського, під впливом якого перебували молодомузівці.

«Яцків скуштував овочів з дерева европейського символізму. Яцків зазнав отрути цієї витонченої ясновидности, тремтячих передчувань, містичних поривань і захоплень, страшної містики звичайного і буденного»[85], – підсумовував Борис Якубський. Трохи згодом Дмитро Рудик, підсилюючи символізм «молодомузівців», поставить Яцкова навіть іще далі, поза символізмом: «“Молодомузівці”, що зразу були під впливом “просвітянства” і дотримувалися реалістичної манери письма, перейшли до символізму, а часом (Яцків) і до “літературних гієрогліфів”»[86].

---

[82] Орест Авдикович. *Метелики*. – Львів, 1900, с. 120.
[83] М. Данько. «Життя духа». *Неділя*, 1912, ч. 23, с. 2.
[84] Микола Євшан. «Михайло Яцків». *Українська хата*, 1909, № 3, с. 161.
[85] Борис Якубський.«Яцків і його критик». *Книгар*, 1919, ч. 28, с. 1903.
[86] Дмитро Рудик. «Молодомузівці». *Життя й Революція*, 1925, № 12, с. 43.

Справді, художній світ Яцкова, за словами його товаришів, найповніше виявляв «европейськість» «молодомузівців», а саме: «крізь нього добиралася до нашої первісної душі західноевропейська психоза» в таких її прикметах, як сатаністська гра з життям, маніякальність, візіонерство, екстатизм художньої творчости, індивідуалізм і анархізм. У цьому Яцків був схожий на Пшибишевського, який об'єднав і вніс у літературу особливий польсько-німецький симбіоз модерної чуттєвости, яка по-своєму доповнювала бодлєрівський тип декадентської образности, що стверджувався у французькій літературі на основі над-натуралізму.

Є рація прислухатися відтак до Петра Карманського, котрий зазначав: «якщо "молода Муза" придбала фірму модерністичної школи, так це слід записати головно на рахунок Яцкова. Інші молодомузівці були тільки романтиками, кожний на свій лад»[87]. Отже, символізм як особливу форму образотворення (аж до її «ієрогліфічної» закодованости й містичности) в «Молодій музі» представляв саме Яцків, хоча всі «молодомузівці» так чи так відбивали символістську чуттєвість, сплетену з неоромантичним спіритуалізмом.

Заклик «Молодої музи» до «витворення конечної артистичної культури», якою мислиться нове, модерне мистецтво, був розгорнутий у межах другого його культурального різновиду. Найповніше такий *культуральний* напрямок індивідуалістичної течії виявила культурософія «Української хати». В ній, до речі, стверджувалося: «Течія індивідуалістична, що визначилась в нашій літературі в багатьох окремих струмках в середині ще 90-х років», «тепер домінує поруч з традиційним реалізмом в літературі. "Молода Україна" і є отой новий індивідуалістичний напрямок»[88].

Коли символізм і неоромантизм спіритуалістського плану розгорталися за допомогою ідеалізації й естетизації дійсности, спиралися на містичну, демонічну чуттєвість і тяжіли до літературности, богемности, то друга хвиля модернізму мала характер передусім культуротворчий. Ішлося про *тво-*

---

[87] Петро Карманський. «Українська богема», с. 289.

[88] Микола Сріблянський. «Молода Україна. Думки і враження». *Українська хата*, 1909, № 6, с. 332.

рення нової реальности – естетичної, етичної, культурної, національної, про синтезування нової свідомости, іншими словами – про «позитивний бік» нігілізму й індивідуалізму, які накреслюють «нове життя», творять «вищу культуру», виховують «повну вільну людину».

Цілком закономірно, що новий імпульс до переоцінювання «нового» у «хатян» виникає внаслідок критики попереднього етапу модерністського руху. За аналог такої критики править передусім оцінка, яку Ніцше дає декадентству. Відповідно, першу хвилю раннього українського модернізму «хатяни» сприймають як декадентську. Естетичну критику попереднього модерністського етапу здійснює Микола Євшан, виокремлюючи декілька прикметних його ознак. По-перше, він зазначає властиву «молодомузівцям» «манію *літературности*, при одночаснім ослабленню та упадку енергії *творчої*»[89]. На його думку, це внесло в літературу лише «масу всяких поз, театральних жестів, всяких маній, претенціональности».

Другою ознакою естетичного банкрутства Євшан вважає ілюзію, що справжнє життя лежить поза межами реальности, у сфері потойбічній. Не прагнути до іншого, а бути тим іншим «тут» і «тепер» – така основа модерної метафізики «хатян», близьких до філософії життя. «Ідеальні змагання через любов не можуть і не повинні затрачуватися, – стверджує Євшан. – Вона сама стає джерелом і метою ідеальности»[90].

Третьою ознакою, що, на його думку, свідчить про неможливість створити нове мистецтво на основі естетизму й символізму, є самодостатність стилю, його декоративність і загалом прагнення до формальної новизни. «А власне поза тою декоративністю, поза змаганням до формальної досконалости та віртуозности <...> сам чоловік, сама індивідуальність зникає»[91]. Звідси висновок: «творчість дійшла до ізоляції від життя, до відокремлення, оголосила свою окремішність як доказ вищости».

---

[89] Микола Євшан. «Сучасна польська література і її вплив на нашу». *Літературно-науковий вісник*, 1912, т. 60, кн. 12, с. 532.

[90] Микола Євшан. «Василь Пачовський». *Українська хата*, 1909, № 6, с. 309.

[91] Микола Євшан. «На літературні теми». *Українська хата*, 1910, № 2, с. 120.

Микола Євшан розглядає ранній символістський етап як гонитву за новими враженнями, культ чуттєвого, нового: «Намагаючись виявити якнайбільше *наївности*, свіжости, гонять за чимсь все новим, незвичайним, екзотичним, шукають по всіх віках, епохах і народах, щоб освіжити свої притуплені почуття, уряджають якийсь дикий карнавал всяких богів, масок, мітів, людей»; «твори мистецтва дістають якесь дивне, іронічне освітлення»; «творець не відноситься серйозно до свого предмету, неначе готовий щохвилини сам заперечити всьому тому, що пише»; «лишається ще тільки охота до того холодного, немилосердного експерименту, гостра, рафінована аналіза всього, що може видатись якоюсь відрадною оазою»[92]. Спираючись на Германа Бара, Євшан оголошує таке мистецтво декадентським. Відтак 1910 року в українській літературі знову постає питання про декадентство.

За всіма ознаками, однак, проступає *зміна культурно-естетичних парадигм всередині самого модерністського руху*. Спіритуалістська естетика, що відбивала «містичну потребу модерної творчости» (Євшан), змінюється естетикою «культуральною»: мистецтво не лише намагається задовольнити «*метафізичну потребу*» модерного суб'єкта, «сучасного розбитого, зневіреного в свої сили чоловіка, виповнити його тугу за богом, який би став його силою та гармонією»[93], а й саме стає життєтворчістю. Метафізичний смисл культури виявляється і в Євшановій естетизації культури, і в етизації культури Сріблянського й Товкачевського. Але мистецтво також стає будівничим нової моралі, воно замінює релігію і втілює ідеал «нової людини» та творить «нові цінності». Воно не переносить реальність у площину ірреального, естетизованого духу, а є волюнтаристським і стверджує «найпрекрасніший» з усіх світів. «В тому впливі її [штуки. – *Т. Г.*] на одиницю, в вироблюванні великих індивідуальностей, – стверджують «хатяни», – виявляється найкраще, чим вона єсть, як елемент, скажім – чисто *культуральний*»[94].

---

[92] *Там само*, с. 121–122.

[93] Микола Євшан. «Проблеми творчости». *Українська хата*, 1910, № 1, с. 30.

[94] *Там само*, с. 27.

Культурософського смислу набуває й соціяльна концепція «*Жадоба творчости суспільних форм життя* – от істота нової індивідуальности; вільна громада – це її мета, її мистя»[95], – конкретизує естетичний ідеал Євшана в сфері суспільній Андрій Товкачевський. У сфері етичній, як стверджує Микола Сріблянський, культурально-індивідуалістична течія передбачає відхід від «громадсько-морального розуміння людини», від якого повністю не звільнилася «навіть крайньо індивідуалістична течія нашого письменства, група "Молода Муза"»[96]. Переборення індивідуалізму й розроблення громадянської та національної етики стають прикметними рисами культурології «хатян».

Культурософська концепція «хатян» формується значною мірою в контексті артистичної метафізики Ніцше. Для Миколи Євшана ідея нового мистецтва конституюється як *естетична* культура, і розгортається вона в тому пункті, де Ніцше вказує на брак артистичної творчости в сучасному житті й мистецтві та – як противагу їм і перспективу творення нової культури – підносить гордий заклик до «надлюдини». «В тому Ніцше і бачить вагу поета як показчика будучности, – наголошує Євшан, – 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»[97].

Така естетична культура як нова цінність постає для Євшана метафізичною сутністю, близькою до релігії, і розгортається вона в аспекті проблематики смислу буття. З погляду «артистичної метафізики» життя зближується з мистецтвом, стає «естетичною можливістю», і в такий спосіб може зреалізувати свою будучність «велика» і «гарна» людина. Отже, артистизм покликаний «вирівнювати ті прірви поміж життям та думкою, які потворилися в нові часи»[98].

Микола Сріблянський, своєю чергою, розглядає метафізику культури як протест і проти народжуваної масової куль-

---

[95] Андрій Товкачевський. «Наука й життя». *Українська хата*, 1910, № 4, с. 263.

[96] Микола Сріблянський. «На великім шляху (Про письменство наше в 1909 році)». *Українська хата*, 1910, № 1, с. 58.

[97] Микола Євшан. «Проблеми творчости», с. 26.

[98] *Там само*, с. 30.

тури, і проти крайнього волюнтаристського індивідуалізму. «Український індивідуалізм в житті і літературі, як він зарисовується перед моїми очима, з'явище *культуральне*»[99], – стверджує він.

Нового, естетичного змісту набуває в «хатян» національна ідея. Вона формулюється в аспекті життєтворчости й культуротворчости. Raison d'être української ідеї – «шукання в новій сфері буття, що звемо Український народ. Так, це *нова* сфера, а тому і *нова культура*, що кладеться новим шаром на всі попередні пласти життя»[100], – стверджував критик «Української хати». Український дух – «це великий, складний у своїй ґрандіозності організм, з безліччю внутрішніх процесів руху і чарівних нюансів настрою. І коли вся ця внутрішня, потенціяльна художність оживає, то з'являються дивовижні, наче несподівані квітки творчости», – проголошує Сріблянський.

Цивілізація – як культура «останньої» людини, людини «маленької» – править за поштовх для формулювання концепції «етичної культури» іншого критика «Української хати», Андрія Товкачевського. Умовою нової культури стає для Товкачевського її антицивілізаційна, суб'єктивна й етична цінність («в поняття культури мусить бути внесений етичний момент»). «Визнаючи етичність культури, – стверджує він, – ми тим самим визнаємо її *суб'єктивною цінністю*, а не об'єктивною. Культура як об'єктивна цінність – абстракція; дійсної культури не можна мислити окремо від людини. Культура – це сама людина як особа, як індивідуальність»[101].

Так у межах естетичного дискурсу формується в українському модернізмі проблематика критики «громадського функціоналізму», «масовізму», «індивідуалізму». Художня форма меншою мірою цікавила «хатян». Ознаками «нової» літератури Микола Сріблянський проголошує індивідуалізм як «соціяльний зміст» й імпресіонізм «як манеру твор-

---

[99] Микола Сріблянський. «На сучасні теми». *Українська хата*, 1911, № 3, с. 185.

[100] Микола Сріблянський. «На великім шляху (Про письменство наше в 1909 році)», с. 52.

[101] Андрій Товкачевський. «Проблема культури». *Українська хата*, 1912, № 1, с. 51.

чости і спосіб світовідчування». Прикметним є відвернення від символізму і звернення до імпресіонізму в культуральній теорії «хатян». Загалом Євшанова антисимволістська естетична критика вже готувала до заперечення цінності стилю і форми художнього твору. Поезія, творчість у категоріях естетичної метафізики є передусім «проповідницею нового життя, нових життєвих ідеалів, що надає характеру необмеженої елементарної течії, яка становить власне душу творчости, – зауважує Євшан, – а не дається сформулювати в ніяку програму»[102].

Формальні ознаки нового мистецтва загалом не дуже цікавлять «хатян». Тому в своєму журналі вони друкують твори різних напрямків; художній еклектизм його закономірний. Неповний збіг теорії зі сферою художньої практики запрограмовано самою природою культурального мислення «хатян». Цікавлячись імпресіонізмом як способом світовідчування, вони меншою мірою цікавляться імпресіонізмом як особливою естетикою й поетикою.

Критики-«хатяни» звертали основну увагу на психоестетичну й етико-культурну, виховну природу індивідуальної творчости. При цьому культуральний тип творчости «хатяни», так само як «молодомузівці», ведуть від Кобилянської. Причому «молодомузівці» наголошували містичність, духовність індивідуалістичного пориву в творчості Кобилянської, «хатяни» ж сприймають індивідуалізм Кобилянської як такий, у якому естетичне й етичне поєднуються, лише з більшим наголосом на етичній, культуропороджувальній природі духовного пориву.

Перехід до трактування естетики й творчости як індивідуальної культурної практики і увагу до культуротворчого чинника в теорії «хатян» зіперто на ідеях німецької й англійської філософії та критики, зокрема на психоестетичні теорії Гайнриха Рикерта, Джона Рескіна, Ганса Фолькельта, Ґеорґа Зимеля. Взагалі варто наголосити особливу роль німецької думки в становленні естетико-психологічних концепцій «хатян». Приміром, саме німецька критика (Карл Лямпрехт, Рихард Гаман, Гайнрих Вельфлін) спричинилася на початку XX

[102] Микола Євшан. «Проблеми творчости», с. 29.

століття до актуалізації уявлення про імпресіонізм як стиль, хоча тоді ж в «Українській хаті» було вміщено статтю Каміля Моклера про імпресіонізм у французькому малярстві. З німецького теоретичного контексту походить і теза про боротьбу ґенерацій і її роль у культурі (Фридрих Кумер).

Варто прислухатися до слів Віктора Жирмунського про інтереси літературної молоді початку XX століття в Німеччині. Німецька літературна молодь, за словами Жирмунського, «шукала натхнення у філософів, які займалися питаннями, пограничними між філософією та поезією, зокрема питаннями естетики, як Фолькельт, Зимель, особливо Дильтей; вона цікавилась разом з істориками культури, як Лямпрехт (або в новіший час Шпенґлєр), проблемами морфології культури, для якої художні стилі звичайно залучали як особливо показовий матеріял; вона вчилася в істориків образотворчих мистецтв, які висували вивчення типології художніх стилів, як Вельфлін, Воринґер та ін.»[103].

Власне естетичну сутність неоромантичного культурального міту розкривають статті Миколи Євшана. Скажімо, аналізуючи творчість Грицька Чупринки як поета, що найповніше відповідає естетичній програмі «Української хати», Євшан підкреслює, що суть її не в зовнішніх прикметах: «Не можна говорити ані про якийсь окремий поетичний світогляд, ані про саму тільки музику його вірша, ані про пантеїзм, ані про соціяльні мотиви. Ті категорії не тільки не вичерпують, а навпаки ограничують тільки весь зміст поезії Чупринки»[104]. Всі ці риси зумовлені естетичною природою творчости, яка в єдиному екстатичному акті проходить шлях від індивідуалістичного протиставлення і пов'язаного з ним трагізму митця до екзистенційної самодостатности.

У цьому акті «знімається» аристократизм, антигуманітаризм, переоцінюються етичні вартості. Врешті – переборюється сама природа (поет, «доперва поборовши природу, позбувшись її, вернув до неї як повний її пан»), поборюється

---

[103] Виктор Жирмунский. «Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии». Виктор Жирмунский. *Из истории западноевропейских литератур.* – Ленінград: Наука, 1981, с. 106.

[104] Микола Євшан. «Грицько Чупринка». *Літературно-науковий вісник*, 1911, т. 54, кн. 6, с. 446.

людина і людське («людина мусить умерти, щоб народився *артист*»), відхиляється етичне начало («се постійне творення гріха й дало змогу опертися йому [митцеві. – *Т. Г.*] на самому собі, полюбити свій гріх»), навіть смерть («В ньому [митцеві. – *Т. Г.*] й єсть та воля до вищого пізнання, яке мають тільки ті, що заглядали смерті в очі, тільки ті, що померли»).

Таким є шлях творчої самосвідомости, народження з людини митця, оскільки «весь він скупчився в *контемпляції естетичній*»[105]. Таке народження митця споріднене з вихованням надлюдини. В межах цього естетичного переломлення філософії життя й проявляється культуральна течія українського модернізму. Саме через «артистичний чин» в акті творчости досягається, на думку Євшана, «синтез життя і мистецтва» («Тут вноситься життя в мистецтво <...>. Життя стає естетичною можливістю»[106].

Культуральна естетика тяжіє до неоромантичної. Загалом своєрідне відродження неоромантизму спостерігаємо в цей час і в художній творчості («Лісова пісня» Лесі Українки, «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського, «Щороку» Олександра Олеся) та критиці (Василь Панейко. «Берґсон і романтизм в думанню», 1911). Андрій Ніковський підсумовував: «Отже, люди XX століття менше виховані на реалістичнім письменстві, але інтереси їхні переміщаються в бік романтизму, який треба так або інакше погодити з сучасною культурою. <...> чомусь нас, ситих і втомлених од успіхів цивілізації, вабить і той не розгаданий ще шлях до світової гармонії, шлях почуть, передчуть, інтуїції, так званої сфери підсвідомого»[107].

Можна з певними застереженнями говорити навіть про те, що культуральна концепція «хатян», у якій досить потужно виявилися етичні ідеали й громадські інтенції, проявляється як один із різновидів модерного неонародництва, зокрема в його естетичному варіянті. Звідси своєрідний культурний міт «хатян»: «вища культура» і «вища людина» мають стати мостом між народом і культурою, творчим синтезом, із

---

[105] *Там само*, с. 453.

[106] *Там само*, с. 456.

[107] Андрій Ніковський. «Поезія будучности». *Літературно-науковий вісник*, 1913, т. 54, кн. 12, с. 541.

якого народиться новий культурний світ: модерне культурне українство.

Поруч із культурософською концепцією «хатян» у межах індивідуалістичної течії розгортається соціяльна концепція, яку представив журнал «Дзвін» (1913–1914). Попри загальну, властиву модернізмові другої хвилі, критику песимізму й утечі від життя, основною в журналі «Дзвін» стає проблема «пролетарської творчости». В межах «пролетарської творчости» розглядається питання нового змісту мистецтва і навіть культури, дається аналіз формальних і стильових пошуків, складається концепція національного розвитку.

Радянська критика певною мірою перебільшувала роль «Дзвону» в історії українського модернізму. Справа в тому, що журнал не міг уповні розгорнути свою програму, оскільки у зв'язку з початком Першої світової війни його закрили. Найбільше значення його, думається, полягає в тому, що журнал прояснює, хоча й неповно, класову, соціяльно-естетичну теорію Володимира Винниченка. Крім того, у ньому по-своєму відбулося, як і в журналі «Українська хата», переосмислення модерного індивідуалістичного руху і проявилась диференційованість модерністського руху на переломі до нових радикально-аванґардистських течій.

На цьому переломі ідеологія й естетика «Дзвону» засвідчували кризу символістського містичного, спіритуалістичного індивідуалізму: натомість спостерігається піднесення неоромантичного ваґнерівсько-ніцшівського індивідуалізму. Для прикладу, в передрукованій статті про Ваґнера поціновується його теорія мистецтва під кутом зору ідеї «гарного і сильного чоловіка»[108].

Ідеться про переакцентування і самої теорії індивідуалізму: силою, співмірною волі індивіда, є клас, а класова сила є проявом віталістичної сили самої природи. Загальноантропологічний момент у соціяльно-естетичній концепції «Дзвону» має біосоціяльний і панкосмічний смисл. Виступаючи проти романтичного індивідуалізму, критики «Дзвону» водночас мислили клас, пролетаріят у рамках індивідуалізму. Дещо

---

[108] Вільгельм Елленбоген. «Рихард Ваґнер і пролетаріят». *Дзвін*, 1913, кн. 5, с. 328.

пізніше, продовжуючи розробляти свою теорію нового, пролетарського романтизму, Анатолій Луначарський, який часто друкувався у «Дзвоні», говоритиме, що Ніцшевий «ультраіндивідуалізм справді великих особистостей стикається з колективізмом справді великих класів»[109]. Таким класом є для нього пролетаріят.

Критики «Дзвону» аналізують европейські напрями новітнього мистецтва з погляду партійного, через вираження активної та вольової соціяльної самосвідомости, зокрема пролетарської, пропаґують той тип новітнього мистецтва, що його Луначарський зараховував до «пролетарського», «революційного» неоромантизму. Саме Луначарський друкує в «Дзвоні» статті «Поети Заходу. Еміль Вергарн», «Мистецтво для мистецтва і мистецтво для життя», де ставить питання нової «пролетарської» культури.

Усе це дає підстави говорити про культурологічну концепцію журналу «Дзвін» і розглядати її в межах українського культурального типу модернізму. Для «Дзвону», подібно як і для «Української хати», нехарактерний модерністський формалізм. Як зауважував один із критиків, «формою пролетарський митець не буде себе зв'язувати вже через те, що форма для пролетарської психіки завсігди була другорядною вартістю. Єдине, що пролетарська думка може вимагати від форми, се те, щоб вона була завсігди еластичною, живою, щоб не стояла на перешкоді до еволюції змісту творів мистецтва»[110].

Еклектизм замість символізму, ультраромантизм замість неоромантизму, «реалістичні символи» замість містичних символів, психологізм замість спіритуалізму – така програма «Дзвону». В межах цього мистецького синтезу навіть футуризм сприймався доволі спокійно, на противагу тій критиці, з якою він зіткнувся в «Українській хаті».

У літературній дискусії 1925–1928 років переосмислюється і по-новому розігрується нова модерністська ситуація. Однак у цьому русі проглядали «потенціяльне західництво»

---

[109] А. В. Луначарский. *Мещанство и индивидуализм: Сборник статей.* – Москва: Московско-Петербургское государственное издательство, 1923, с. 37.

[110] Микола Троцький. «Українське красне письменство». *Дзвін*, 1913, кн. 4, с. 273.

«хатян», «молодомузівська гігантомахія», занурена в естетизм, антиміщанську критику й індивідуалізм, соціяльно-культурний «конструктивізм» «пролетарського мистецтва» «Дзвону». Модернізм ставав культурним текстом, який у 1920-х роках по-новому переписувався. Щоправда, цей текст ще не раз переписуватиметься в українській літературі впродовж усього XX століття.

Отож у процесі розгортання і взаємовідштовхування різних тенденцій всередині символізму – символізму, декадентства, неоромантизму – складалася сама концепція модернізму. Безсумнівно, це самоусвідомлення великою мірою було неґацією іншої, «українофільської» традиції. Проте не можна погодитися з Миколою Сріблянським, що «у нас модерністами називаються всі, що критикують "Раду", не читають віршів Грінченка, не хвалять бандуристів, не розмовляють у своїй родині по-російському, але читають "модерні" вірші, хвалять Красу, пишуть усе "в критичному успособленню" і на зборах виступають проти "признаних" авторитетів»[111]. У своїх глибинних імпульсах, пошуках і реалізаціях український ранній модернізм розробляв нову естетичну практику, що була принципово інакшою, ніж у попередню реалістичну добу.

---

[111] Микола Сріблянський. «Етюди про футуризм». *Українська хата*, 1914, № 6, с. 450.

Декаданс: фізіологізм

Франко співвідніс декаданс із літературною модою. «Панування моди і її часті зміни в сучасній европейській літературі є фактом»[112], – визнавав він. Моду на літературні течії він пояснював не зміною естетичних принципів, а зміною ідеології. Це, стверджував Франко, «рефлекси тих духових настроїв, які викликає розвій сучасної емансипаційної боротьби – з одного боку, соціяльної, боротьби покривджених і упосліджених робочих мас за ідеал соціяльної рівности і справедливости, а з другого боку – боротьби в сфері релігії і моралі між старою клерикальною традицією і новими критичними та гуманістичними напрямами»[113].

Коли говорити в найзагальнішому плані, декадентство й справді було проявом емансипаційного руху, властивого модернові, а саме – наслідком вивільнення особистости з-під влади традиції, соціяльних правил і раціональних моделей поведінки. Декаданс також висловив кризу релігійного почуття і поширення нігілістичної свідомости. Він, крім того, фіксував розпад суспільної ієрархії й перенесення центру ваги на явища, досі марґінальні, як-от артистичну богему, денді, інтелектуальних пролетарів, туди, де панують сплін, меланхо-

---

[112] Іван Франко. «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1981, т. 31, с. 35.
[113] *Там само.*

лія, де «нетрі символів» (Шарль Бодлєр) спокушають індивіда сумішшю ґротескного і трагічного.

Декадентський дискурс характеризує поєднання, здавалося б, непоєднуваних речей, наприклад, крайнього натуралізму, естетизму й іронії. Всякі спроби дати точне означення декадентизму є досить однобокими й не враховують його амбівалентного синкретизму. Для символістів і декадентів, зауважував Франко, «нема вищого студіюм над власне "я", нема законів понад власний темперамент, нема естетики понад власну хвилеву вподобу, нема моралі понад власні, нічим не зв'язані пориви»[114]. За словами Івана Нечуя-Левицького, модерністи – «люди нової поведенції, кокетного пишання»[115]. Сергій Єфремов, своєю чергою, констатував, що «декадентство в мистецтві, в літературі – це питання настільки важливе, і передусім практично важливе, що сучасник не має морального права відноситись до нього байдуже <...>»[116]. Прикметно, що розмова про «об'яв декадентизму» в українській літературі, яку розпочав Василь Щурат, мала своє продовження. Щурат написав відповідь Франкові на його вірш «Декадент», спровокований статтею про декадентство його «Зів'ялого листя». У відповіді Щурат захищав образ поета-декадента, його суб'єктивність і безмежність його зацікавлень новим. Він писав:

Бо декадент-поет – не фарисей,
його пісні – душі його
фермент! Він епілог пролога!
Він, ідей збагнувши світ,
нових жде – декадент![117].

У сенсі літературному декаданс сприймається як передсимволістський і постромантичний рух (насамперед із ним пов'язано ім'я Шарля Бодлєра), що розгортався разом із

---

[114] *Там само*, с. 36.

[115] Іван Нечуй-Левицький. «Українська декадентщина». Іван Нечуй-Левицький. *Зібрання творів у десяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1968, т. 10, с. 214.

[116] Сергій Єфремов. «В поисках новой красоты». Сергій Єфремов. *Літературно-критичні статті*, с. 50.

[117] Василь Щурат. «Се не декадент!». *Зоря*, 1897, ч. 5, с. 95.

символізмом, зокрема у французькій літературі (Жан Мореас, Жуль Ляфорґ, Льоран Таяд, Поль Верлєн), а також існував у руслі так званої «психологічної» постнатуралістичної течії, представленої творами Поля Бурже, Жориса-Карла Гюїсманса.

Позитивізм в особі Макса Нордау ототожнив декаданс із естетизмом і «виродженням». Соціялізм назвав декаданс занепадницьким явищем буржуазної культури. З погляду філософії національної ідеї декаданс протиставляють «націотворчості», «націєконструюванню»[118]. Постмодернізм розглядає декаданс, подібно до маньєризму, як явище метаісторичне: «Можна сказати, – говорить Умберто Еко, – у кожної епохи повинен бути свій маньєризм як метаісторична категорія»[119]. З погляду загальнопросвітницького декаданс стає символом перейнятого «гедоністичним індивідуалізмом» мистецтва «бездушної епохи, охопленої нудьгою і втомою»[120].

Декадентська свідомість відбивала сутнісну кризу культурної свідомости й історичного мислення і була формою корекції романтизму та натуралізму, зокрема в уявленні про те, що таке прекрасне. Прекрасне і краса втрачали риси класичної правильности, ідеалізацію, статичність. «Неправильне, тобто неочікуване, незвичайне, дивне – є важливою частиною і найхарактернішою властивістю краси»[121], – проголошував, зокрема, один із основоположників декадентської чуттєвости Шарль Бодлєр. Декаданс відкривав еклектичну чуттєвість, де «високе» й «низьке», прекрасне і потворне сусідували, містика перепліталась із розчаруванням, сплін і нудьга – з тугою за ідеалом. Декадентську дискурсію значною мірою породила марґінальна свідомість «проклятих» поетів, виключе-

---

[118] О. С. Забужко. *Філософія української ідеї та европейський контекст: франківський період*. – Київ: Наукова думка, 1992, с. 64.

[119] Умберто Эко. «Постмодернизм, ирония, удовольствие». *Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века*. – Москва: Прогресс, 1986, с. 227.

[120] *Социальная перспектива: философско-методологический анализ современных зарубежных концепций*. – Київ: Наукова думка, 1992, с. 47.

[121] Шарль Бодлер. «Дневники». Шарль Бодлер. *Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники*. – Москва: Высшая школа, 1993, с. 269.

них із суспільства або свідомо відірваних від нього. Тому значним спрощенням було сприймати декадентство як пересит культурних націй. Через декаданс мали змогу виражати себе не лише марґінальні індивіди, але й виключені з культурного процесу марґінальні прошарки, культури, нації, оскільки декадентська свідомість знаходить задоволення в неправильному і неприродному.

Руйнування раціонального мислительного канону і культурної ієрархії під впливом іронії та гри набирало в декадансі форм украй суперечливих, навіть аґресивних. Звідси декадентський потяг до всього, що руйнує закон, порядок; деструкція, що набуває форми абсурду; коливання від одержимости до неврівноважености, від ненависти й бажання смерти до одухотворення безмежної сексуальности, в якій прориваєтьcя підсвідомість і воля до життя[122].

Ситуація «переоцінки цінностей» найбільше відповідає природі декадансу. Переоцінка романтичного генія і християнського Бога вилилися в ньому в такого типу чуттєвість, у якій повне безвір'я поєднувалося з екзальтованою вірою, жорстокість – із сентиментальністю, стоїчний екстатизм – із невротичністю й істеричністю. Пасеїзм, естетизм, сатанізм тощо лише допомагали проявитися й оформитися такій образності.

Важливо зафіксувати, як зауважують сучасні дослідники модернізму Малколм Бредбері та Джеймс МакФарлейн, початок модерністського руху. Він припадає на 1880-ті роки. Саме тут, на їхню думку, те місце, де просвітницький «критичний інтелект» поєднався з романтичною «вибуховою чуттєвістю», що й стимулювало діяльність першої ґенерації справді модерних письменників, які майже всі «чимось заборгували Фльоберу і Бодлєру – Джеймс, Малярме, Вільє де Ліль Адан, Гюїсманс і "загадковий Льотреамон"»[123].

Усі наступні письменники-модерністи сприйняли й так чи інакше розгорнули декадентську чуттєвість, котра зго-

---

[122] Sophie-Irene Kalinovska. *Les motifs decadents dans les poemes d'Emile Verhaeren.* – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1967, с. 90.

[123] Malkolm Bradbury, James McFarlane. «The Name and Nature of Modernism». *Modernism. 1890–1930.* – London: Penquin Books, 1991, с. 31.

дом стає елементом великих модерністських творів і авторів: Пруста, Джойса, Кафки. Її ознаками є інтенсифіковане чуттєве сприйняття реальности й культ власного «я», аж до роздвоєння, галюцинацій-двійників, містичних видінь. Претензійність індивідуально неповторного всупереч усьому буденному, тривіяльному, різні вияви штучного, заміщеного людського бажання (екзотика, галюцинації, культурний пасеїзм, міт, стилізація, штучність, літературна гра), переключення уваги в сфері художнього вираження від ентузіястичного персонального голосу до суґестії, символу, алюзії так само характеризують декадентську образність.

Декаданс ставав модою на нове. Він також виконував функцію рецептивного виклику щодо старих і традиційних канонів европейського мистецтва. Досить сказати, що, руйнуючи читацький канон Европи середини XIX століття, Гюїсманс у романі «Навпаки» (1884) подає своєрідний «посібник» декадентської самоосвіти, а Поль Адан, популяризуючи «високий» декадентський смак, публікує навіть його зразковий словник: «Le petit Glossaire pour servir à l'intelligence des poètes décadents et symbolistes». Зміна рецептивних норм позначала, приміром, переключення уваги з поезії золотого віку на поезію часів занепаду Риму. Привабливою ставала варварська латина, а не латинська класика. Цікавість викликав давньогрецький діонісійський світ, а не класично прекрасна Елада. Увагу було звернено до середньовічної містеріяльности, еротики часів Відродження, до Шелі, а не Байрона, до Кальдерона, а не Сервантеса[124].

Таке розхитування канону й тяжіння до еклектики, несталости й неоформлености передмодерного періоду, до того ж коштом культурних явищ марґінального характеру, перегукується з постмодерністською свідомістю. Цим і пояснюється увага постмодерністів до вікторіянської доби, пізнього середньовіччя, авантюрного XVIII віку, до стилю сецесії і арт нуво.

Декадентська дискурсія виникає через зміщення та розривання семантичних площин, розрив синтагматичних лан-

---

[124] Олександр Білецький. «Літературні течії в Европі в першій чверті 20-го віку». *Червоний шлях*, 1925, кн. 11–12, с. 286–287.

цюжків, а також через творення симультанного художнього ряду. Ось так декаданс фіксує народження нової онтології мови на стадії не завершальній, а проміжній. «Осяяння» Артюра Рембо в цьому зв'язку означали руйнування всіх нормальних відчуттів і смислів. «Наднатуралізм» Шарля Бодлера, своєю чергою, відкривав чарівність гри, в якій прекрасне споріднене із сатанізмом, а ненормальне зближується з містичним, коли «глибина життя відкривається в найзвичайніших речах, які потрапляють нам на очі»[125]. «Гола душа» Станіслава Пшибишевського і його теорія «творчого синтезу» були способом пізнання гностичної, символічної сутности світу, яка ніколи не відкривається повністю. Інтенсифіковану модерну образність, за Кнутом Гамсуном, забезпечувало своєрідне «часткове відчування», яке вказувало на несвідомість і неможливість раціонального відтворити й пояснити життя душі. Символістські драми Мориса Метерлінка вели до містичних осяянь і відчуттів, які в момент страху зближували людей.

Декадентська образність спирається на різні способи піднесення і загострення природного почуття. Цьому слугує штучне підсилення нервових і психофізіологічних збуджень завдяки алкоголю і наркотикам, постійне тренування і контроль волі за допомогою гри (типу «чесности з собою» Винниченка), різні форми психоаналітичних збочень, як-от фетишизму, садомазохізму, моральної та психологічної вівісекції власної (і чужої) душі. Власне декадентський спосіб активізації відчуттів демонструє Гюїсманс у романі «Навпаки». А Морис Барес своєю теорією «культу Я» увінчує своєрідну апологетику декадентського індивідуалізму. Її центром стає виховання здатности відчувати, здатности, яка давала би суб'єктові змогу переживати всі відчуття, які тільки існують у світі. Для цього надається, приміром, аналіз усіх можливих станів душі, включно з експериментами над нею, а також виховання і привласнення всіх тих станів, опис яких можна зустріти в літературі. «Психологічний» роман Поля Бурже, Мориса Бареса, Ежена Мелькіора де Воґюе, властиво, й переводив натуралістичну проблематику в план метафізичний.

---

[125] Шарль Бодлер. «Дневники», с. 272.

Усі ці й інші форми нової свідомости засвідчували становлення релятивного мислення, яке стає підґрунтям чуттєвої та естетичної рецепції.

Передумовою розгортання декадентського дискурсу в українській літературі став постнатуралістичний перелом у літературі, психології, філософії. Йшлося, зокрема, про послідовну зміну всіх елементів художньої системи, тобто зміну самої літературної парадигми. Темою для обговорення і навіть предметом містифікації стає право митця на суб'єктивне самовираження (відомі передмови Франка до збірки «Зів'яле листя»). Чи не кожен із українських митців на схилі минулого віку розв'язував дилему: визнати право на власну суб'єктивність та її виявлення у тексті, чи покладатися на імперсональність усього зображуваного людського досвіду, покликаючись на вигадку і творчу фантазію. Модерністська література мала справу з новим «людським матеріялом», часто експериментальним, соціяльно й культурно табуйованим, морально й суб'єктивно амбівалентним. Від романтичної метафізики та реалістичного соціологізму модернізм переходив до психологічних експериментів із людиною і «людським, занадто людським», як визначив цю ділянку Ніцше. Відтак письменники декадентської доби часто переносили ці експериментальні викривлені чуття із себе на вигаданих людей, «небіжчиків», як це зробив Іван Франко у передмові до «Зів'ялого листя». Саме він пропонував розглядати свою «ліричну драму» як «найоб'єктивніший образ найсуб'єктивнішого чуття». Інші автори всіляко уникали ототожнення свого біографічного «я» та виявленого у творі суб'єктивного людського досвіду. Саме автобіографізм, на основі якого визріває нова суб'єктивність, відзначає перехід від літератури позитивістської до власне модерністської.

Українські автори зазвичай відмежовують себе від своїх перверсивних героїв типу Андрія Лаговського (як це робить Агатангел Кримський), ліричного героя «Зів'ялого листя» (за якого ховається Іван Франко), героїні «Блакитної троянди», над якою здійснює морально-психологічний експеримент Леся Українка. До речі, Леся Українка свого часу поставила питання про злиття суб'єктивности й автобіографізму в творах українських авторів, хоч вона й писала в лис-

ті до Кримського: «І Ви, і Франко (передмова до "Зів'ялого листя") робите кепські прецеденти всім нам, писателям-суб'єктивістам, неначе ми обов'язані здавати справу "кому о том ведать надлежит", як ми заряджуємо нашим власним матеріялом автобіографічним»[126]. Раніше в листі до Осипа Маковея вона вже писала: «Але от я не згідна з тим, щоб для зрозуміння чиїх небудь віршів треба знати життєпис автора. <...> Справді, не слід уважати кожної ліричної поезійки за сторінку з автобіографії, бо часто в таких поезіях займенник Я вживається тільки для більшої виразности. Звичайне, що се не завжди так є, але треба пам'ятати, що так буває»[127]. У наступному листі вона називає такий спосіб критики, який заторкує особисте життя автора, «літературною інквізицією».

Маковей, зі свого боку, застерігав, що безособистісна лірика може бути несвоєчасною. «Ви боїтеся, що я не піду разом з духом часу, а зостануся позаду, – відповідала йому поетка, – не думаю я сього»[128]. І справді, Леся Українка наснажувала свої наступні твори глибоко особистісним чуттям. Ба більше, вона не лише не виключала збігу суб'єктивного героя з автобіографічним, а навіть сприймала його позитивно, про що свідчить її листування з Кримським. «Я вважаю всю Вашу белетристику (і поезію) <...> наскрізь суб'єктивною, але ні трошки не автобіографічною, а було б навіть краще, якби вона була автобіографічною, бо тоді суб'єктивність була б натуральнішою»[129], – стверджувала вона.

Філософською основою декадентства, як зауважував один із критиків журналу «Будучність» іще на початку XX століття, були розчарування в ідеалах Просвітництва і в позитивізмі: «зневір'я в можливість безжурного й справедливого життя, яке задовольняло б усім потребам людини, як окремої одиниці, а не гною, котрим користуються для життя ін-

---

[126] Леся Українка. «Листи». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 139–140.

[127] Василь Сімович. *Листування Лесі Українки з Й. Маковеєм. Із додатком листів Олени Пчілки та власних споминів про побут Лесі Українки в Чернівцях.* – Львів: Хортиця, 1938, с. 21.

[128] *Там само.*

[129] Леся Українка. «Листи». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 153.

ших, невідомих і далеких. Розум зап'явся позитивізмом, який не дав нічого загалу і лише зміцнив панування хижих і диких. Ідеал рівенства, волі і братерства збанкрутувався...»[130].

Саме на цей час припадає одна з глобальних спроб переоцінити ідеї поступальности історії й проґресу, яку здійснював Фридрих Ніцше. Леся Українка так само говорить про те, що похідні від Просвітництва ідеї проґресу, втілювані в літературі, «вже вимостили пекло зневір'я в найкращі ідеали сучасної людськости, розчарування в ще не досягненій меті, страху й розпачу за «душу живу» прийдешньої людини»[131]. Не відмовляючись загалом від ідеалу майбутнього, Леся Українка переглядає позитивістський різновид проґресу, що прирікає реальну живу людину бути жертвою «"дальнього свого", "святою скотинкою", що йде невідомо за кого на муки, а часто й на смерть героїчну»[132].

В естетичному плані декаданс спирається на естетику того, що є не прекрасним, а радше бридким, деідеалізуючи романтично-просвітницьку єдність етичного та прекрасного. Скажімо, поширена наприкінці XIX століття естетична теорія Жан-Марі Ґюйо, власне, й сприяла відновленню етичного, що виростає з «низького» та «неестетичного». Як зауважував французький філософ, заперечення цілеспрямованости й утилітаризму зовсім не означають, що мистецтво стає самодостатнім. Сфера прекрасного, на його думку, зрівнюється з усім життям. Саме ж прекрасне полягає не в конкретній корисності, а в ілюзорній, бажаній: це своєрідний обман, який ми самі собі влаштовуємо. Відповідно, і краса «потворного», «жахливого» полягає в тому, що вони активізують наше сприйняття, вибивають зі звичного сприйняття. Так проявляється гармонія, яка утримується серед розвалу, так стверджує себе те, що реалізує певний порядок на тлі чогось бридкого, контрастного. Ось так «наслідування потворного, в основі своїй, стає наслідуванням прекрасного і всезагально-

---

[130] Михайло Бутенко. «Листи з Києва: Похід Матушевського на "модерністів"». *Будучність*, 1909, ч. 3, с. 44.

[131] Леся Українка. «Утопія в белетристиці». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1977, т. 8, с. 197.

[132] *Там само*, с. 188.

го порядку»[133], – стверджував Ґюйо. Такий утилітаризм, живлений ілюзорним світлом єдности й сили життя, підтримував своєрідну декадентську «зачарованість» бридким, потворним, хистким, принада якого, за Бодлєром, полягає в тому, що таке прекрасне – це «щось палке і печальне, щось злегка хисткe, що залишає місце для домислу»[134].

Морально-філософські колізії, порушені в декадентстві, породжені руйнуванням позитивістської картини цілісности світу, де конкретна особистість в еволюційному плані ототожнюється з родовою сутністю, з «людськістю» і де духовне не є чимось інакшим: воно виростає на ґрунті еволюції природного, органічного. Розрив, який відкривався між минущістю людини й вічністю всесвіту, між думкою і словом, між ідеалом і дійсністю, між фізичним і духовним, заповнювався в декадентському образі світу врівноваженням непоєднуваного. Як зауважує Ґеорґій Косіков, корінь знаменитої амбівалентности Бодлєра (і загалом декадентського мислення) у відкритті тотожности добра і зла, плотського і духовного, Бога і Сатани: «отже, бодлєрівське “добро” – це зовсім не християнська любов (до Бога й до інших людей), це всепожираюче бажання злиття з вічною і безкінечною світобудовою – бажання, яке, однак, можна задовільнити тільки “кінечними”, тілесними засобами, які насправді виявляють свою “злу”, “гріховну” або, щонайменше, позаморальну природу. <...> Два, здавалося б, непримиримих полюси – добро і зло, дух і плоть, Бог і Сатана – починають невідворотно перетікати один в одного»[135].

Відчуття безмірности непізнаваного, хаотичного й глибинного буття, яке оточує героя постнатуралістичного типу поза межами «позитивного» знання, сприймається як тріщина і як виклик самого буття, як «прірва» – «là-bas», «внизу», як в однойменному романі Гюїсманса. Послідовний натуралістичний аналіз, що піддав вівісекції механізми соціяльного життя, продовжений на сферу духовну і психічну, приводив

---

[133] [Ж.-]М. Гюйо. *Современная эстетика. Задачи современной эстетики.* – Спб., 1890, с. 29.

[134] Шарль Бодлер. *Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники*, с. 270.

[135] Г. К. Косиков. «Шарль Бодлер между “восторгом жизни” и “ужасом жизни”». Шарль Бодлер. *Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники*, с. 28.

до відкриття в людині «хтивого звіра, прищепленого до мого мислячого начала в результаті чуттєвого досвіду», в чому зізнається персонаж роману Поля Бурже «Учень».

Саме у творах письменників постнатуралістичного плану основні естетичні засади натуралізму, приміром аналіз «механізму пристрастей і звичок», функціонування «машини», якою є людський індивідуум, увага до патологічного, руйнування стіни, що розділяє внутрішній світ душі й фізіологію тіла, доведено до кінця. Поняття «людського документа» трансформується в «психологічний документ», а художнє зображення – у вівісекцію, експеримент, лабораторію. Подібну тенденцію новітнього мистецтва підмітила, зокрема, Леся Українка в романі Агатангела Кримського «Андрій Лаговський». «Скажіть, – писала вона авторові, – хіба vivisectio in anima vili або хоч і nobili подає нам картину тієї душі або хоч помагає зложити ту картину? Я думаю, ні. Я думаю, що коли описати докладно найкращу, найблагороднішу людину, як вона їсть, як вона жує, як вона травить і т. п., то вона може спротивитись вкрай...»[136].

Іще на початку XX століття Микола Євшан назвав Кримського справжнім типом модерного поета. «З усіх українських поетів, – писав він, – А. Кримський чи не найбільше наближується до типу т. зв. модерного поета». Цю модерність Євшан відчитує передусім у свідомому звуженні сфери та функції поезії. «Сучасна поезія далека від тої старинної поезії, що була могучою зброєю в боротьбі за свободу, мовою, якою писано та виголошувано закони для народу»[137].

Справді, Кримський свідомо вибирав собі читача: декадента й ґурмана, «слабку людину», а не прагнув дати «загальнонародну» літературу чи поезію ідеологічного «чину». Такий естетський знак Кримський усіляко підкреслював, немов граючись у «патріотичну»/«непатріотичну» літературу. «Зовсім виразно скажу, – пише він у передньому слові 1901 року до “Пальмового гілля”, – що пускаю в світ оцю книж-

---

[136] Леся Українка. «Листи». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 140–141.

[137] Микола Євшан. «Агатангел Кримський». Микола Євшан. *Критика. Літературознавство. Естетика*, с. 194.

ку не для людей фізично здорових, а тільки для людей трохи слабих, із надламаною життєвою снагою або нервами, – для тих людей, що вміють і легко плакати, і солодко нудьгувати, і молитися Богові, і умилятись. Книжка моя – для тих людей, що – з безмежним архієґоїзмом недужої людини – зугарні часом, лежачи на ліжку в південній санаторії, дізнати більше втіхи й радощів із звістки про новітній свіжий, кучерявий наросток на гімалайській кедрині-деодарі, ніж із телеграми про зниження такси на сіль»[138]. У цій передмові виразно прочитуються антиутилітаризм та узаконення богеми. Готуючи 1919 року збірку до перевидання, Кримський вагається, чи залишати наведену вище фразу з передмови 1901 року. Все-таки він її залишив: «Візьму-но я, як той Понтійський Пілат, умию руки од свого давнього писання та й скажу читачеві знов так само, як Пілат той: "Quod scripsi, scripsi". Єже писах – писах!»[139].

Декадентська чуттєвість народжується й утверджується в постнатуралізмі на основі редукції: зведення моральних явищ до фізіології, ідеального до реального, а не навпаки, як це бачимо в символізмі. Потреби окремого «я» виправдовують віталістичним процесом життя, що веде до розвитку всього роду. У цьому процесі знімається будь-яка індивідуальна суб'єктивність. Як наслідок, Робер Ґрелю, персонаж «Учня» Бурже, доходить висновку, що навіть найбридкіші людські вчинки підпорядковуються законам всесвіту, а отже, вони необхідні з погляду природної еволюції, і що будь-який психічний експеримент, зокрема в сфері волі, психології, фізіології, виправданий простою цікавістю або евристичними інтересами індивіда, котрий прагне розширити власний досвід у сфері чуттєвого і надчуттєвого.

Сфера декадентської образности утверджується різними способами. Відбувається заміщення реального світу і реальних відносин ідеальними, вигаданими. Так, у драмі «Блакитна троянда» Лесі Українки ідеальна платонічна любов, яку пропонує Любов Гощинська, є способом переключити-

---

[138] Агатангел Кримський. *Пальмове гілля. Екзотичні поезії.* – Київ: Дніпро, 1971, с. 8–9.
[139] *Там само*, с. 12.

ся із життя, загроженого спадковою хворобою, в метафізичний світ середньовічної «блакитної троянди». Відбувається підміна життя специфічною експериментальною чуттєвістю, спровокованою літературно, через аналогію до любові Данте до Беатриче. Як гру сприймає своє життя і персонаж «Дебюту» Михайла Коцюбинського: «Чого мені треба? Яка сила пхає мене в безодню і каже: грай ролю – іменно, іменно, я розумію, що се лиш гра! – і дає мені певність, що не покину гри і не обірву ролі, аж поки не доведу їх до самого краю, які б результати не були»[140]. Логічним виразом такого ескапізму ставало трактування естетичного як моделі поведінки, а життя – як літературного сюжету.

Прикметно при цьому, що теми естетичні подаються не в символічному вбранні, а опредмечуються. Прозові оповідання Лесі Українки, наприклад, на відміну від її драматичних творів, пронизані увагою до щоденних деталей життя. Авторка детально змальовує обстанову, де має відбуватися дія, як, наприклад, кімнату чи міський сад, де зустрічаються відпочивальники в оповіданні «Над морем». Сама атмосфера літньої спекотної Ялти, море, що котить хвилі й тихо шелестить камінцями, усміхається і манить безмежністю, тиша кримських садів – усе це рамка, що обрамлює епізод із курортного життя над морем. Дії як такої тут немає. Дві панночки несподівано сходяться, по суті, не маючи нічого спільного, окрім вільного часу, котрий нікуди діти, і розмов, точніше монологів однієї з них. «Се була літня хвилева знайомість, така, що встановлюється і потім хутко губиться з очей без жалю», – кидає оповідачка. Одна жінка любить спостерігати за іншою, а друга – говорити прикрі речі, переодягатися, грати в «циганщину» і вередувати.

Реалізм оповідання вдаваний: аж надто деталізований опис місця і способу дії – моря, міста, саду, хати, включно з перерахуванням блузок, які переодягає панночка, – все це насправді є лише імпресіоністичною плямою в тій картині, яку малює Леся Українка, оповідаючи про *безлюддя* над морем. Саме так вона розбиває очікування від «безжального ре-

[140] Михайло Коцюбинський. «Дебют». Михайло Коцюбинський. *Твори в семи томах.* – Київ: Наукова думка, 1975, т. 3, с. 29.

ализму»: викреслюючи людей зі своєї картини. Пригадуються оповідання Коцюбинського, Винниченка, Яцкова, відлунюють декадентські міркування про «жертву краси» і долю «артиста», про те, що треба вбити в собі занадто людське, щоб стати митцем.

Прикметною особливістю розгортання декадансу в Україні було аж надто неґативне ставлення до декадентства. Навіть Гнат Хоткевич, який сам одним із перших почав писати у стилі декадансу («Життєві аналогії», «Поезії в прозі»), пізніше, однак, заперечував саме існування декадентизму в українській літературі. «Критика, пишучи про український декаданс, – підкреслював він, – не розуміла того, що це підходить до французької суспільности, навіть до російської, де теж на підставі пересичення й затрачення певною частиною письменників твердої лінії буття міг проявитися декаданс, але ні в якім разі то не могло відноситися до суспільности української з її безкінечним морем селянства і парою-другою, як тоді називали, "свідомих українців", що падали під вагою всякої праці на народній ниві»[141].

Однак саме з одинокости таких «свідомих українців» в українській літературі й народжувалася декадентська модерністична свідомість. Герой-«психопат» Кримського поруч із Франковим героєм-самогубцем із «Зів'ялого листя», істеричною героїнею «Блакитної троянди» Лесі Українки, неврастенічними персонажами Олексія Плюща, меланхолійними героїнями Ольги Кобилянської засвідчили, що з'явився новий морально-психологічний тип модерного українського інтеліґента. Його сферою розчарувань ставала ілюзія щодо «простонародности», з одного боку, й романтичної виняткової особистости, з другого.

Саме тому декадентство зароджується в українській літературі в межах традиційного для XIX століття народництва, а точніше воно є явищем його кризи. В цьому процесі ламання раціонального мовомислення творчість Кримського відобразила розщеплення ідеальної свідомости, а також невідповідність між суб'єктивним самовираженням і раціональними та романтичними формами його втілення. В найзагальнішо-

---

[141] Гнат Хоткевич. *Твори.* – Харків, 1929, т. 4, с. 6.

му сенсі проза Кримського, наприклад, означала руйнування реалізму, що його здійснювали формами самого ж реалізму, котрий перетворювався на фізіологізм.

Із перспективи народницького напряму декадентство Кримського сприймалося лише як нова тема. Саме так у межах самого народницького напряму появу декадентських творів сприймали спочатку як нову тему (тема «хворобливих явищ» у суспільстві, конфлікт «батьків і дітей»). Скажімо, критик Борис Грінченко відводив навіть окремий простір в українській літературі для творів із декадентськими «хворобливими» зонами: в них «люди нервово хворі», із дуже розвиненою чутливістю, швидко реаґують на зовнішні впливи і водночас зайняті постійним самоаналізом, «копирсанням у власній душі»[142]. Поза тим сама література в його уяві була «здоровою».

Однак декадентство підривало сутнісні ознаки народницької свідомости, що засвідчує, зокрема, Агатангел Кримський у збірці оповідань «Повістки та ескізи з українського життя». «Я – продукт сучасної цивілізації, я деґенерат, я декадент, я людина fin de siècle, я неврастенік»[143], – характеризує себе, приміром, герой оповідання Кримського «Не порозуміються». Пізніше Кримський подасть це оповідання як першу частину роману «Андрій Лаговський» (1905).

Сам роман засвідчує, як відбувалося становлення модерністського дискурсу в українській літературі та яку роль у цьому процесі відігравав декаданс. Отже, оповідання «Не порозумілися» Кримський подає як інтродукцію до свого роману. Саме оповідання позначене виразними рисами декадентського психологізму, з істерією, гризінням пальців аж до крові у хвилини найбільшого роздразнення, ненавистю до матері-міщанки й цілим комплексом «плебейства», з якого виростає істерія. Зауважимо, що декадентська свідомість в українській літературі постає на основі комплексу «плебейства». Різночинська інтеліґенція входить в історичний про-

---

[142] Борис Гринченко. «А. Е. Крымский как украинский писатель». *Киевская старина*, 1903, кн. 1, с. 126.

[143] Агатангел Кримський. *Повістки та ескізи з українського життя*. – Коломия–Львів, 1895, с. 313.

цес під лозунґами нігілізму. Плебейський істеризм співвідноситься з протестом проти морального авторитету батьків і школи, до того ж він пов'язаний із писарєвським нігілізмом і романтичним «богоборством». Були й суто національні чинники для появи декадентського комплексу. Сама структура колоніяльної української суспільности стає джерелом формування подібного комплексу, тому декаданс був реакцією марґінала не лише на індивідуальні, але й на соціяльні та національні конфлікти. Такий комплекс відображав той стан суспільности, коли, як писалося в «Правді», між українським панством і народом «стіною стоїть великорущина, панство й народ то дві національности на Україні, або трохи не дві»[144]. Внаслідок цього «українщина зосталася в мужичому, в простому колориті, не шляхетніє, а час од часу ще більше принижується, втрачає людське достоїнство і шанобу, стає смішною».

Марґіналізована свідомість молодого чоловіка, різночинця, який навчається в університеті, голодує, змушений заробляти на проживання, зносити знущання господарів і зневагу учнів, а також ненавидить стару матір за її міщанство, породжує комплекс, що його можна назвати «плебейським». Поява такого комплексу в українській літературі засвідчувала, що в історії вже склався новий тип інтеліґента-різночинця і прийшло нове історичне покоління. Воно не було пов'язане спадковістю з батьками (Андрій Лаговський в однойменному романі Кримського зізнається, що його зневага до матері споріднена з «матеревбивством»). Такі молоді люди мали самі пробиватися у верхні суспільні класи, часто русифіковані, – скажімо, професор Лаговський, почуваючись украй одиноким, входить майже в родинні стосунки з сім'єю генерала Шмідта. Маркуючи свою марґінальну особливість, Лаговський одягається вкрай недбало і нерепрезентабельно як для своєї професії і свого статусу професора. Щоправда, він також є поетом, отож образ його має нам більше нагадувати поетів доби декадансу. Попри те, що сам Лаговський іронізує над декадентством і називає його шарлатанством, сам він

[144] [Олександр Кониський]. «Український націоналізм». *Правда*, 1875, ч. 14, с. 569.

є типовим декадентом. Це помічає один із персонажів і говорить: «Ви зовсім марно одхрещуєтесь од декадентства, бо всяких декадентських настроїв єсть і в вас чимало. <...> І взагалі весь ви – типовий декадент! Адже знаєте що? Навіть оцей ваш стоїчний чи дервішеський одяг – хіба це знов не щось декадентське?»[145]. Взагалі, головною темою роману Кримський робить декадентство: як поезію, як тип поведінки, як ідеалізм, поєднаний із еротизмом.

Інстинкти марґінала і комплекс «плебейської» чести стають визначальними для декадентських невротичних настроїв героїв-українофілів кінця XIX століття. «Плебейський» комплекс є передусім нігілістичним. Він перегукується з попереднім періодом нігілістичної українофільської критики, відбитої в романі «Хмари» Івана Нечуя-Левицького. Однак декадентський нігілізм передусім відрізняється ситуацією глобального «переоцінення цінностей». Лозунґ Фридриха Ніцше, проголошений 1882 року, «Бог помер!» започатковує цілу епоху, яку загалом можна назвати нігілістичною. Нігілізм у цьому сенсі – це не лише протест «декадента» Петруся Химченка проти «моральної будови», яка підтримує авторитет батьків, вихователів, загалом – усього «декоруму» моральних християнських принципів. Так само цей нігілізм не вичерпується бунтом і обстоюванням, до якого вдається підліток, власної людської самоцінности («Та не теля ж я, щоб мене налигували й вели навмання, куди глядя. Я людина!» – боронится «нігіліст» Петрусь Химченко). За природою, нігілізм на ґрунті декадансу виявляє світоглядну кризу всього покоління, вихованого на позитивізмі. Декаданс проявляє спонтанну суб'єктивну чуттєвість, яка розходиться з раціо, традиціями гуманізму, з моральним альтруїзмом, ідеалом «народу», зрештою – мітами українофільства. Болісний, викривлений процес народження індивідуальної людської самоцінности й стає основним у декадентському дискурсі. Герой Кримського проявляє модерну ментальність і як суб'єкт залучається тим самим в історичний процес. За типом це *істеричний модерний суб'єкт*.

---

[145] Агатангел Кримський. «Андрій Лаговський». Агатангел Кримський. *Твори в п'яти томах*. – Київ: Наукова думка, 1972, т. 2, с. 91.

Істеризм, неврастенічність героя, зацікавлення психопатологією та фізіологією, а також суб'єктивність і автобіографічність позначали прозу Кримського. Це був значною мірою погляд збоку і з відстані (значну частину життя Кримський провів у Москві, приїжджаючи в Україну лише зрідка й активно листуючись із літераторами-земляками). Йдеться передусім про аналіз українського життя і характеру інтеліґента-українофіла. Парадоксально, але найближчими приятелями Кримського були Борис Грінченко та пізніше Сергій Єфремов, себто ідеологи українського позитивізму й українофільства. Водночас саме Кримському належить чи не найгостріша критика самих основ українофільської психології та ідеології. Дві визначальні для модернізму теми – інтелектуалізм і сексуальність, як стверджувала Соломія Павличко, пов'язують Кримського з модернізмом. Його як поета-естета й людину «складного світу» вона безумовно зараховує до модерністів. «Богдан Рубчак поставив Кримського в контекст европейського модернізму. Друге, безперечно, справедливо»[146], – зауважувала вона. Сам Кримський не заявляв і не втілював радикальної настанови на художнє новаторство й на ревізію мови – два важливих алгоритми модерністичної літературности. Та він втілював своєю творчістю «щось» напівмодерністське, точніше декадентське, у стилі modern.

Декадентство відбивало процес самореалізації нового покоління української інтеліґенції, яка долучається до простору не мітологізованого (романтичного), а історичного діяння. Народницькі ідеологеми, роль яких виконують такі поняття, як «народ», «жертва», «моральна справедливість», «любов до ближнього» тощо, повторюючись і тиражуючись, набувають дещо іронічного звучання. Цієї «цитатности», до речі, не бачить Борис Грінченко, який зауважує цінність зображуваного у Кримського «одного молодого национала-гимназиста, идущего "в народ" проповедовать национальную идею и объединяться с народом». Так цілком серйозно він переказує зміст нарису «В народ», іронія яко-

[146] Соломія Павличко. *Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського.* – Київ: Основи, 2001, с. 85.

то полягає в тому, що цього «націонал-гімназиста», який іде записувати народні пісні, самі селяни сприймають за злодія. Так демістифікуються народницькі ідеї «ходіння в народ», «народної душі» тощо. Нігілістичне ставлення поширюється і на такий народницький етичний ідеал, як альтруїзм. «Націонал-гімназист», подаючи милостиню бідній жінці, каже їй: «Це я зробив тільки з принципу. А ти – *товаряка*».

Декадентська дискурсія руйнує традиційні схеми та моделі народницької белетристики: тип героя (іншими словами, «українофіла»), ситуацію «ходіння в народ», стилістичний код (сентиментальність, розмовний натуралізм і етнографізм, публіцистичні сентенції, ідеологізм). Вона проявляє також раціональну надуманість і літературність народницької ідеології. Найчастіше це орієнтація на відомі літературні зразки, кліше поведінки. Так «старий гріховода» оформлює свої записки жанрово як «сповідь», ліберал-«українофіл» «вивіряє» свою поведінку літературною схемою народницького роману, оскільки й сам збирається писати повість «із народного життя».

Загалом, вводячи, з одного боку, майже чисті етнографічні записки, тобто риси натуралізму, а з другого боку, повторюючи літературні кліше, які при цьому стають пародійними, Кримський підриває серйозність народницького дискурсу як такого. Його визначальною рисою значною мірою було те, що емпіризм та ідеологізм у ньому були естетично рівноцінні. Стильова ієрархія, за якою ідеологія й публіцистика вивершували побутову оповідь, розпадалася. Це було закономірним явищем, оскільки між ними вклинювалася суто суб'єктивістська риторика. Це зазначав і Кримський у передньому слові «До читача», коли писав, що «всі оповідання, котрі тут подано, всі сильно просякли авторським суб'єктивізмом, авторською особистістю...»[147].

Народницькі ідеали, як-от науку, просвіту, громадську справу, пошуки істини, починають відтак сприймати як «розумову гімнастику», тренування нервів або ж сублімацію незреалізованого сексуального бажання. Саме духовне жит-

---

[147] Агатангел Кримський. *Повістки і ескізи з українського життя*, с. 111.

тя при цьому часто зводиться до зображення фізіологічних актів. «Скажіть, – писала Леся Українка з приводу роману "Андрій Лаговський", – хіба vivisectio in anima vili або хоч і nobili подає нам картину тієї душі або хоч помагає зложити ту картину? Я думаю, ні. Я думаю, що коли описати докладно найкращу, найблагороднішу людину, як вона їсть, як вона жує, як вона травить і т. п., то вона може спротивитись вкрай...»[148].

Так розпусник і експериментатор *a la* Бурже, «старий гріховода» виявляється спадкоємцем радикалізму «українофілів». Органічність і моральність природи (похідні від романтизму) леґалізували для модерного суб'єкта будь-які, зокрема й «нечестиві», інстинкти. «Я ж бо не своєю волею родивсь на світі, мене зродила природа, вона вклала в мене певні інстинкти й бажання, – то й виходить, що я смів їх заспокоювати, хоч би вони й одхилялись від норми, хоч би вони шкодили геть усьому світові», – стверджує «старий гріховода». Хоч як парадоксально, але цей герой є наступником українофілів і, ймовірно, саме від нього йде спадкоємність до майбутнього «нігіліста» Петруся Химченка.

Логічним наслідком боротьби інстинктів і моралі («совісти») стає роздвоєння особистости, «вівісекція» своєї або чужої душі. Епізоди «Виривків з мемуарів старого гріховоди», зокрема спокушування задля «експерименту», знущання над національними чуттями матері, неврівноважені перепади садизму й сентиментальности, близькі до «вівісекцій» душі, що їх проводить Робер Грелу, персонаж роману Бурже «Учень». Своєрідну вівісекцію жіночих душ здійснює і артист Юр Криса, персонаж повісти «Блискавиці» Михайла Яцкова. Письменник недаремне порівнює перо в його руках із хірургічним скальпелем: «Відложив перо на сталеву тацку і вчув звук ланцета. Дух вернув з-поза світів, Криса видів перед собою секційний стіл. "Все і всюди нас двох: поет і природник"»[149].

---

[148] Леся Українка. «Листи». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 140–141.

[149] Михайло Яцків. «Блискавиці». Михайло Яцків. *Муза на чорному коні.* – Київ: Дніпро, 1989, с. 489.

Дискурсія декадентства виявляє різноскерованість, конфліктність ідеалізму й натуралізму, що їх народницька белетристика намагалася поєднати. До цього додаються комплекси «плебейства» та «бездержавности», що продукують амбівалентну психіку героїв: «демократів» і «націоналів». «Psyhopatia nationalis», яку, зокрема, аналізує Кримський, виявляє загострене до істерики національне чуття, що подекуди сусідить із манією. Скажімо, любов до рідної землі набуває майже еротичного забарвлення у відході від психологічної достовірности до пародійности.

Нігілістично-невротичний комплекс стимулює чуттєве декорування, рафінування зображуваного, його естетизацію. Такі форми декадентської чуттєвости в українській літературі тяжіють до переростання в жест, що претендує замінити саму реальність. Скажімо, жести страждання, психологічного надриву, нерозділеного кохання стають моделями, згідно з якими можна прочитувати символи рафінованої душі модерного суб'єкта fin de siècle.

У вірші, вміщеному в збірці «Пальмове гілля», Кримський витворив особливий різновид поезії гібридного типу, поєднавши східну образність Гафіза, Фірдоусі, Дакікі й Абу-Селіка Ґорґанського із західною – від Сапфо, Анакреонта до Ґете і Гайне та власне українською образністю (ремінісценції формослів і настроїв відсилають до Руданського, Шевченка, Франка, Лесі Українки, Павла Грабовського). Цей своєрідний симбіоз поетичних стилів і голосів, часто запозичених, типологічно (хоч не за рівнем досконалости) перегукується з «молодомузівською» металітературністю «Із теки самовбивці» Петра Карманського чи «Сну української ночі» Василя Пачовського. Однак екстраваґантність і різнобічність поетичного чуття Кримський поглиблює ще більше, змоделювавши мотиви й образи «кохання по-людському» і «нечестивого кохання». Так створюється протообраз «неорганічної» поезії, що знаменує один із можливих варіянтів складання модерністського дискурсу.

При цьому сам автор пародіює декадентську поезію в романі «Андрій Лаговський»: герої навіть складають декадентську «амеопу без музору» – поему без розуму, що називається «Діярея». Пародіюють насамперед неясну символістську

образність, неконтрольовану й екзотичну. Однак основою декадансу є не лише символістська штучність, але й особливий фізіологізм та естетизм. Складниками декадентського дискурсу, окрім натуралістичних елементів, стають також неоромантична, імпресіоністична образність. Синкретизм декадентського дискурсу виразно виявлений, приміром, у творах Олексія Плюща, творчість і життєва доля якого вельми характерні для українського декадансу початку XX століття. Як відомо, Олексій Плющ у двадцять років здійснив типово декадентський жест – самогубство. У своїх творах він розгорнув комплекс ідей, настроїв, які засвідчують, що декадентство, всупереч запевненням, «прищепилося» до українського ґрунту.

Основою декадентського світовідчування стає надмірність раціо та брак чуттєвости, і в ситуації, коли розум вимикається і людина віддається чуттю, пристрасті, сексу, вона губить саму себе і стає «помилкою». Герой «Сповіді» Плюща занадто послідовно вірить у раціональні ідеали людськости, «все, що могло би буяти чуттям», він віддав «під абсолютну, деспотичну владу розуму»[150]. Надмірний ідеалізм губить його. Замість ідеальної любові він зустрічає повію, потреби самовдосконалення виявляються смішними, і він бере до рук пістолет. Маємо справу знов-таки з плебейським істеричним та меланхолійним героєм, який зізнається, що, займаючись підробітками, він виснажується фізично та духовно і тому не бачить змісту в своєму існуванні («Записки недужої людини»).

Твори Плюща, написані через понад два десятиліття після оповідань Кримського, закріплюють кризу народницької белетристики, що її започаткував сам Кримський. У них відчутні також значні формальні зрушення, позначені стильовою диференціяцією. В художню структуру вклинюються імпресіоністичні фраґменти, які ритмічно й образно передають стилістику «передсмертних мелодій» всередині епічного оповідання («Плач шаленого»). Нова образність виникає внаслідок передання амбівалентности відчуттів «шалено-

[150] Олексій Плющ. «Сповідь (записки одного з багатьох)». Олексій Плющ. *Сповідь*. – Київ: Дніпро, 1991, с. 114.

чудовно-незвичайного», що його намагається схопити й оформити композитор, станів «утоми від життя», меланхолії, резиґнації тощо. Таке «копирсання душі», аналіз «своєї хвороби» у Плющевих творах, подібно до того, як це відбувається в Кримського, підкреслено «олітературнені» у вигляді записок, спогадів.

Ідеальне, духовне в декадентському дискурсі не закріплені художньо-естетичною перспективою, а безпосередньо пов'язані з психофізіологічною реакцією організму на те чи те подразнення. Тож хвилини особливого душевного зворушення фіксуються для персонажа Кримського як «перериви», позначаються істерикою, «гризінням нігтів», качанням по землі, реготом тощо. Прикметно, що внутрішнього мовлення в повістках Кримського як такого ще не існує. Це радше говоріння «ремарками». При цьому відчутний раціональний голос самого автора, котрий передається героєві. Микола Євшан, який називає Кримського чи не найвиразнішим типом так званого модерного поета, водночас вказує в його творчості на постійну боротьбу «гарячої поетової душі, що протестує проти всяких кайданів і рветься з наївним не раз ідеалізмом до свободи і краси», і «холодної рефлексії та аналізу тих поривів»[151] – що повністю розбиває умовність образного світу і зводить його до буквальної реальности.

Зрештою, як зазначав пізніше Зиґмунд Фройд, меланхолія, істерія, садизм – стани, найбільше властиві декадентській чуттєвості, є різновидами неврозу, в якому найчастіше виявляється різноскерованість індивідуального бажання. Декадентська особистість розірвана, не ідентична собі. Символіка, міти, ідеологія, які забезпечували в минулому цілісність буття людини, розпадаються, знецінюються. Відповідно – з себе, зі своєї тілесности й своїх думок та бажань суб'єкт повинен вибудувати символічну сітку індивідуально значущих понять і структур, завдяки яким він може бути вписаний у світ, де основним смислороздільним контекстом є минущість, конечність людського життя. «Пункт творчости таким чином, – зауважує Микола Євшан, – передвигається,

[151] Микола Євшан. *Агатангел Кримський*, с. 197.

всякі зверхні атрибути поетичности пропадають, поет *сам з себе* мусить творити, сам мусить бути виключно і творцем, і *матеріялом творчим*»[152].

На недостатність постнатуралістичного декадансу, зокрема в царині зображення індивідуального світу і внутрішнього, духовного змісту, вказала Леся Українка щодо незавершеного роману Кримського «Андрій Лаговський». Вона наголосила однобічність натуралістично-об'єктивістського (що, по суті, збігається із сексизмом «чоловічого» погляду) трактування героїні, котра є жертвою любовної пристрасти головного персонажа роману: «Се ж занадто жорстоко виставити людину на натуралістичне позорище і дати їй "без сповіді" загинути в опінії читача...»[153]. Лесі Українці бракувало голосу самої тіні, якою в творі Кримського залишається жінка.

Якщо розглядати ескізи Кримського, вміщені в збірці 1895 року, як декадентське розкладання натуралізму засобами самого натуралізму, то інші частини роману «Андрій Лаговський» засвідчують, як модерністський дискурс звільняється від інших стильових домінант: декадентських, романтичних і символістських, – щоби врешті-решт стати нейтральним, а фактично потенційно багатостильовим.

Кримський не лише сам пише в декадентському стилі, але й пародіює його в романі. У розмові з молодими братами згадується слово «криптомерії» – ботанічна назва одного з видів сосни. Костянтин пригадує, що один поет назвав так збірку своїх декадентських віршів, оскільки пам'ятав, що «криптос» із грецької означає «скритий, схований, таємний», і подумав, що «криптомерії – це мають бути якісь символістичні, містичні, дуже поетичні та "оргіястичні" квітки»[154].

Однак, попри весь гумор, пов'язаний із оргазмами, саме тема оргазму стане однією з провідних у романі. Йдеться і про любовний оргазм, і про оргазм містичний. У центрі роману – характер професора-декадента, який проходить різ-

---

[152] Микола Євшан. «Поезія Грицька Чупринки». *Українська хата*, 1912, № 10–11, с. 638.

[153] Леся Українка. «Листи». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 143.

[154] Агатангел Кримський. «Андрій Лаговський», с. 154.

ні стадії життя, і кожна з цих стадій пов'язана з різними психологічними станами й різними стилями. Це насамперед стадії фізіологізму, ідеалізму, потім – містицизму. Якщо перша частина роману відбувається в Україні й має передусім психологічний характер, то друга відбувається в Туапсе. Ця частина, окрім сюжетної лінії стосунків Лаговського з Володимиром Шмідтом і всією родиною Шмідтів під час відпочинку в Туапсе, має ще додаткові обертони – інтелектуальні. Це напрочуд інтенсивна й космополітична за змістом, лінґвістично різнобарвна оповідь, із мовними екзерсисами, цитуваннями, перекладами, науковими коментарями, де грецька мова переходить у турецьку, німецьку, французьку, латину, російську, а спостереження самого Кримського співіснують поруч із цитатами з Гайне і Ґете. Попри те, що розділ нібито об'єднує ідеалістичний настрій Лаговського, сама тканина твору напрочуд різноманітна. Важко говорити про якусь одну дискурсивну домінанту цієї частини, але головна колізія спрямована на розвінчування романтичного ідеалізму. Лаговський нагадує героя-романтика, далекого від буденщини і від людей, замріяного поета і вченого не від світу цього. Він живе в атмосфері любовно-дружніх стосунків із Володимиром і сім'єю Шмідтів, однак не усвідомлює, що ці почуття *романтичні* й не позбавлені еротичного підтексту, і їх можна навіть трактувати як «інакшу любов», тобто любов гомосексуальну. Саме так пояснює пізніше ці стосунки Володимир. Розвінчування романтичного ідеалізму Лаговського відбувається під впливом фізіології – грішної любові із Зоєю. Так натуралізм вривається в ідеальний і платонічний світ героя, щоб цілком підім'яти і розбити його фізично і морально.

Наступна частина роману переноситься з Туапсе до Москви. Стиль цієї частини фіксує переміщення дії у символічний контекст. Втікаючи від розладів плоті і духу в містику, Лаговський перечитує Єфрема Сирина й переноситься у світ релігійний та екстатичний. «Захотілося не тільки мати вільний дух і вільне серце, але й розмовляти з божеством; захотілося летіти душею до *нього*, захотілося з'єднатися з ним...»[155].

---

[155] *Там само*, с. 245.

Так Лаговський утікає у світ вигаданої фантазії і виліковує себе від істерії, що виникає на основі конфлікту духовного і плотського, плебейського й аристократичного, національного та імперського. Цей роман можна розглядати як декадентську вівісекцію характеру інтеліґента-професора, плебея, ідеаліста-неврастеніка й прихованого гомосексуала. Однак нас цікавить насамперед гра дискурсів у цьому творі, яка врешті засвідчує, що модерністський роман вільно послуговується різними дискурсами: натуралістичним, романтичним, символістським, декадентським, – імітуючи їх, внаслідок чого народжується полістилістична структура модерністського роману.

Важливою дискурсивною тенденцією декадансу стає загалом естетизм. Екзотизм «Пальмового гілля» Кримського досить промовисто характеризує естетизацію образности. Опоетизована в збірці любовна мука споріднена з гіперчуттєвістю – «наркотичним, палким почуванням», що його суґестіює спів соловейка, розлитий «аромат, гарячий, наркотичний, з п'янючих тубероз, розкішних орхідей»[156]. Виразно окреслено амбівалентність такого почування: це «нечестиве» фізичне кохання і водночас кохання ідеальне «платонічне», що їх – усупереч назвам циклів – важко розділити. Важко відділити в декадентському комплексі бажання привласнення (любов як спосіб володіння: «Місяць – мій, мої – зірки й дівчатко, Все – моє, моє все, власне!»[157] від потреби ілюзії як такої:

Бо се – щось високе, бо се – щось глибоке:
Любить, *хоч не люблять вас рівно,*
Над всякую міру кохаю я щиро
Далеку царівну[158].

Штучність, еротизм, над-витончування людського почуття в декадансі рівнозначні з літературністю. Як по-гайневськи зауважує ліричний герой Кримського, «були помальовані

---

[156] Агатангел Кримський. *Пальмове гілля. Екзотичні поезії.* – Київ: Дніпро, 1971, с. 36.
[157] *Там само*, с. 96.
[158] *Там само*, с. 38.

пишні куліси / Під стиль романтичний, високий; / Виблискував золотом плащ мій лицарський, / Чуття ж були тонкоглибокі»[159]. Але в такій амбівалентності важко відділити гру від життя, і ось уже він зізнається: «Я, носячи в грудях щиріснську смерть, / Грав ролю борця, що вмирає».

Прикметно, що декадентський дискурс, використовуючи романтичні формули, символи й колізії, пов'язаний із особливими постромантичними культурними мітами, на кшталт денді, богеми, femme fatale, «інакшої любові». Декаданс закріплював амбівалентну, диференційовану, релятивну свідомість новонароджуваного модерного індивіда. «L'enfant terrible» Агатангела Кримського – Петрусь Химченко – мовби простягав руку героям Винниченка, якого й сама українська критика охрестила «l'enfant terrible української суспільности й вундеркіндом української літератури» (Андрій Ніковський). Декадентський комплекс був мітом, який камуфлював позакласовість нової української інтеліґенції, що вже переставала бути українофільською.

Свого часу Ґеорґ Брандес, якому Европа кінця XIX століття завдячує відкриттям нового, модерного світу, зауважив, що вже саме тільки розширення або зміна чуттєвости є фактично революційним явищем[160]. Естетизовано-штучна, часом неврастенічна, інфантильна декадентська чуттєвість, культ «артистизму», богемність, фізіологізм перших українських модерністів на тлі традиційної української літератури XIX століття з її сентиментальністю, «сердечним» світопереживанням, героїчно-демонічним патосом справді виглядали чимось цілком інакшим.

Декаданс – явище, яке, за спостереженням Шарля Бодлєра, в естетичному плані тяжіє до наднатуралізму, себто до того, що переходить межі природного, розумного, позитивного. Загалом уся ця «романтика нервів», як стверджував Герман Бар, перейнята двоїстістю сакрального й сатанинського і становить акцію «переступання межі»[161]. Руйнування люд-

---

[159] *Там само.*

[160] Георг Брандес. *Литературные характеристики.* – Киев, 1903, с. 26.

[161] Сергей Зенкин. «Писатель в маске монстра». *Иностранная литература*, 1993, № 1, с. 142.

ського узвичаєного сприйняття переноситься і на руйнування божественного порядку, що стоїть за номінацією явищ, предметів, об'єктів зовнішнього світу. Такий модерністський бунт проти Бога як смислового центру реального світу тягнеться від Бодлєра до Ніцше. В цьому проміжку «смерти Бога» й розгортається декаданс. Наднатуральне – це те саме, що й сатанинське в Бодлєровому розумінні. Воно дає особливий погляд, особливий ракурс бачення. Це «супернатуральне, обіймає загальний колорит і відтінки, себто інтенсивність, звучність, прозорість, іскрометність, глибину і здатність відгукуватися в просторі й часі»[162]. Таке мислення символічне, але воно й декадентське, оскільки є засобом штучно інтенсифікувати відчуття, і в цьому плані воно споріднене з алкоголізмом чи наркотиками.

Декадентська свідомість вбирає в себе діонісійство, віталізм, естетизм. «Що величезний культ[урний] рух <...> робить мисль гострою на всі сторони, повисшає вражливість, се так, але яке право маємо ми називати все те хворобою, декадансом»[163], – зауважував Гнат Хоткевич. Світовідчування і постає на грані реального й стилізованого, об'єктивованого та суб'єктивного, нігілістичного й афірмативного. Головне ж, що декадентська свідомість руйнує реалістичну репрезентацію і відкриває можливості естетичної проєкції, адже, як зазначав, зокрема, Станіслав Пшибишевський, «нова людина має справу лише з внутрішніми чуттєвими враженнями та з ідеями, оскільки вони асоціювались із відповідними їм почуттями»[164].

Як зауважував Стефан Малярме[165], після романтизму Віктора Гюґо поезія зводиться до певного індивідуального голосу, визначається тим, наскільки у вірші виявлено емфатичну

---

[162] Шарль Бодлер. «*Дневники*», с. 271.

[163] Архівні матеріяли. ЦДІАУЛ. Ф. 688, оп. 1, спр. 148. Цит. за: Маргарита Семенюк. «Світоглядно-естетичні засади музичної творчости Гната Хоткевича», с. 217.

[164] Станислав Пшибишевский. «Ола Гансон». Станислав Пшибишевский. *Полное собрание сочинений*. – Москва: Типография Рускаго Товарищества, 1910, т. 5, с. 84.

[165] Stephane Mallarme. «Crisis in Verse». *Symbolism. An Anthology*. – London – New York, 1980, с. 2.

дикцію, стиль, за яким визнається абсолютна правда вислову. Віршовану форму при цьому сприймаємо як те, що вказує на належність поетичного висловлювання до літератури, оскільки вона є особливою, формально структурованою системою. Енергійна, емоційна дикція, персоналізм поетичного голосу створювали враження достовірности мовленого й підтверджували реальну присутність самого мовця. Так складався комунікативний код традиційної, з погляду модерністів, поезії, яка прагнула до однозначности й зрозумілости, до збігання слова і думки.

Разюче за нігілістичною патосністю заперечення новонароджуваної модерністської образности й, зокрема, автономности поетичного слова належить, хоч як парадоксально, Франкові, який у посланні до Миколи Вороного виступив на боці «щирого» поетового «голосу», а не поетового «слова», коли писав:

Слова – полова,
Але огонь в одежі слова –
Безсмертна, чудотворна фея,
Правдива іскра Прометея[166].

Близький до сказаного і його присуд Малярме, котрий, на думку Франка, «не вкладає в свої слова ніякої думки», так що для загалу вони «попросту ляпанина без ніякого значення».

І символізм, і декаданс, зокрема містична школа, яку вони витворили, згідно з Малярме, розглядають художню мову через її інтенціональну й суґестивну природу, а нове значення виводять із просодії, із живого чуття ритму й тієї своєрідної містерії, яка відкривається на межі висловленого та ще не висловленого. Цю межу відтворює суб'єктивна практика митця в мовленнєвому акті, окресленому ще неомовленим і вже стертим значенням. А народжується вона з павзи, із напруги, яку несе кінець рядка, переходячи в чистий, незаповнений аркуш паперу, із ритму, коли слово втрачає своє значення в затемненій сфері звуків. Так формується особлива образно-

[166] Іван Франко. «Лісова ідилія». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 3, с. 109.

емоційна, символічна структура зображення, коли художня форма неначе вібрує на поверхні й водночас ховає в собі найглибшу таємну містерію словесного вираження.

Така своєрідна художня сутність символізму народжується з властивого декадансові наднатуралізму, що виявляється певною словесною «інтоксикацією» вражень і предметів, так що настрої, переживання, візії, навіть авторське Я перетворюються на фетиші-знаки, що їх оглядають, мов предмети, ззовні. Так виникає магія неперервної, інтенсифікованої словесної творчости.

Розширення суб'єктивної практики модерного індивіда в декадансі та символізмі набуває особливого, естетичного смислу. Інтенсифікована образність руйнує впорядкованість, божественну гармонію присутности людини у світі, адже зникає предметність як така: слова суґестіюють атмосферу, що ніби вивільняє реальний світ із його природних основ, даючи змогу сприймати предметність як таку, що резонує, кореспондує із суб'єктом і водночас є містифікованою, ґротесковою.

Декаданс на цьому шляху супроводжують надмірна витонченість і орнаменталізм, рафінована образність, декорування реальности, характеризують своєрідний «блискучий» словесний ряд, повторення, в яких розривається значення слова і його звучання. Метафорою такого типу творчости можна би назвати «розсипані перли» Василя Пачовського, а зразком декадентсько інтенсифікованого ілюзіонізму та синестетизму можуть бути окремі вірші Миколи Вороного:

І вже в душі моїй
В сяйві мрій
В'ються хмелем арабески,
Миготять камеї, фрески,
Гомонять-бринять пісні
Голосні
І сплітаються в ґротески[167].

Декадентський наднатуралізм, отже, естетизується, і в цьому аспекті він змикається з неоромантизмом – естетичним і духовним потенціюванням дійсности, що задає ідеаль-

[167] Микола Вороний. *Твори*, с. 146, 103.

ну форму предметности й усієї реальности або ж «викінчує» певний характер, як у «Царівні» Кобилянської, де Наталка Верковичівна прагне досягнути «полудневого» людського самовираження. Звідси бажання «будучности», атмосфера майже містичного поривання «до Блакиті» або ж до Зла, екстатичне переживання й ідеалізація Краси і поклоніння перед Небуттям. Містичний екстатизм, майже споріднений із релігійним, відбивав десакралізацію реального світу і сакралізацію естетичної реальности.

Душа моя –
Мов з кришталю
Мавзолей.
В нім весь мій скарб
Мрій, звуків, фарб,
Ідей.
Богині дар,
Горить там жар,
Не згаса...
А ймення їй –
Богині тій –
Краса.
.....
Ніхто й на мить
Не міг вступить
В оцей мій храм –
Один вхожу
І там служу
Я сам, –

славить такий естетизм Микола Вороний.

Декаданс відбиває складання властивого всьому модернізмові іронічного статусу художнього мовлення. Він же передбачає незбігання слова і його значення, того, що позначено словом, і того, що воно означає в художньому тексті, тобто формування «штучної перспективи» – диференційованих, суб'єктивно замкнених смислових рядів, дзеркальности мови-об'єкта. Декаданс зафіксував у цьому ряду можливості розриву слова й думки, асиметрію словесного вираження та різні потенції його синтезу, зокрема імпресіоністичні, символістські, неоромантичні.

Різниця постмодерністської і декадентської онтології мови стосується ролі суб'єкта в мовній практиці. Містерія, надпатуралізм декадентського типу є сферою виявлення модерного суб'єкта. Натомість у постмодернізмі слово передує суб'єктові або навіть заступає його, відкриваючи безкінечність означування. Омовлюючи розриви душі й тіла, думки і мови, декаданс є особливою культурософією, яка фіксує існування українського інтеліґента в *культурі* та в *історії*. І водночас декаданс є естетичною практикою і стильовим вираженням модерного суб'єкта у світі, що культивує не подібність, а відмінність. У цьому аспекті декаданс постає метаісторичним явищем, близьким до філософії, естетики й загалом світовідчування духовної ситуації «кінця століття».

Художній дискурс

Саморозгортання модерністського дискурсу

(«Молода муза»)

Ранньомодерністська дискурсивна практика засвідчує сам процес складання нової образности. По-перше, вона уточнює хронологію, ознаки і симптоми українського модернізму. По-друге, уможливлює аналіз особливого типу образности – еклектичної, гетерогенної, ще не зовсім оформленої, такої, що виразно виявляє розколини й розриви нової ідеології та нової стилістики, коливається між натуральністю і штучністю, передає становлення та оформлення нових суб'єктивних значень. По-третє, ранньомодерністський дискурс проявляє не лише різні типи образности, але й їх взаємне накладання, а отже, поліструктуралізм модерністської *літературности* як такої. Такий підхід дає змогу вийти також поза рамки одностильового визначення явищ раннього модернізму за типом «імпресіонізму», «символізму», «неоромантизму».

Феномен літературности, або самодостатности словесного висловлювання, виникає в напруженому полі співвідношення комунікативного і референційного (супроти зовнішнього об'єкта) значення, з одного боку, та «внутрішньо комунікативного» і самореференційного, з другого боку[1]. Для українського письменства з його досить впливовими формами громадської та національно-патріотичної лірики поняття

[1] Robert Scholes. «Towards a Semiotics of Literature». *Literature in the Modern World: Critical essays and documents.* – Oxford University Press, 1990, с. 155.

літературности, власне, й визначає основне питання в дискусії між утилітаризмом і естетизмом, тобто той «сук», за словами Франка, «із-за якого йде розладдя між старою й новою літературою»[2].

Український ранній символізм поєднував образність символістську, неоромантичну, імпресіоністську, сецесійну. У ній досить сильними були патріотичні ідеали, фольклорно-поетичні й мітологічні мотиви, сліди пізньоромантичної чуттєвости, культ спіритуалізованого кохання, споглядання та краси. Однак у ній виявляються і власне модерністські риси: естетизація марґінального, мовна гра, суб'єктивна поза, потяг до ірраціонального і немотивованого, а також еротика, урбанізм, мітологізм, іронія. Ліричний суб'єкт розчиняється в символах і не може доступитися до захованої в таїну реальности, з одного боку, і водночас як митець він стає співучасником безкінечних творчих актів, із другого боку.

Художнє самовираження більшости «молодомузівців» тяжіє до духовного принципу й самоцінности естетичного чуття. Гуґо фон Гофмансталь, один із представників віденської сецесії, до якої близька поетична манера «молодомузівців», говорить зокрема, що «поетичний принцип є духовний – такий, як плинні, безкінечно непевні слова, що зависли між Богом і творчістю»[3]. Духовна сутність, із якої черпають образи нові поети, отже, розлита й захована в усьому: в сплетінні речей, в одинокості ліричного героя, в екзотичних образах природи, і найперше – у творчому синтезі, до якого вдаються митці, щоб пов'язати реальне й ідеальне. Метерлінківське розуміння сучасности як духовного процесу було особливо близьким і Ользі Кобилянській, і «молодомузівцям», і всьому поколінню початку XX століття, яке виступило проти реалізму та позитивізму. Як зауважував Гнат Хоткевич, один із перших модерністів в українській літературі, «власне і все покоління кінця XIX століття носить в душі своїй теж повстання проти задушаючого мертвого пози[тивізму],

---

[2] Іван Франко. «Принципи і безпринципність». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1982, т. 34, с. 364.
[3] von Hofmannstal Huho. «Poetry and life». *Symbolism: An Anthology.* – London – New York, 1980, с. 67.

котрий каменем лежить на нашому серці»[4]. Звідси особливий духовно-естетичний онтологізм раннього українського модернізму, що визначав природу ранньомодерністського дискурсу «молодомузівців».

Поняття дискурсу характеризує мовленнєвий акт, коли участь у ньому бере суб'єкт, а саме мовлення спрямоване до іншого, навіть якби цим іншим було власне Я, отже, дискурс є полем трансіндивідуальної реальности: «використовуючи анонімну структуру la langue, суб'єкт формує і трансформує себе самого в дискурсі, він комунікує з іншим»[5]. Водночас дискурс – це сама форма існування літературности й тексту; в дискурс «вписано» певну інтенцію, яку читач може реконструювати, і «якщо її гідно оцінено, вона стимулюватиме нашу уяву і задовольнятиме нашу несвідому потребу присвоєння і впізнавання», згідно з Марком Елі Бляншаром[6].

Становлення раннього модернізму пов'язане саме з актуалізацією значень суб'єктивного плану та їх словесним вираженням. Модернізм засвідчує і використовує, навіть провокує «розірвані» форми означувального процесу, руйнує прозорість означника й розсіює означуване, підриває дослівність мовлення і формує «нові відстані до слова» (Ігор Костецький). Форми ранньомодерністського дискурсу маніфестують перерви, переходи, розщеплення слів і значень, оскільки йдеться про пошуки нового образного синтезу, нової образности, що висловлювала б нову амбівалентну чуттєвість. У цьому аспекті великим спрощенням було би вважати поетичну практику «молодомузівців» за «тупикову»[7], оскільки вона є лабораторією нової образности, яка згодом розгорнеться в поезії пізніших авторів: Павла Тичини, Євгена Маланюка,

---

[4] Архівні матеріяли. ЦДІАУЛ. Ф. 688, оп. 1, спр. 145, арк. 101. Цит. за: Маргарита Семенюк. «Світоглядно-естетичні засади музичної творчости Гната Хоткевича», с. 215.

[5] Julia Kristeva. *Language the unknown: An Initiation into Linguistics.* – New York, 1989, с. 11.

[6] Marc Eli Blanchard. *Description: Sign, Self, Desire. Critical Theory in the wake of Semiotics.* – Paris – New York, 1980, с. 18.

[7] Див., зокрема: Володимир Моренець. *Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX століття: Україна і Польща.* – Київ: Основи, 2002, с. 44.

Василя Стуса. Творчість «молодомузівців» правила за важливу ланку в процесі вироблення метафізичної, гедоністичної та мітологічної стильових моделей поезії XX століття.

Можна виділити декілька аспектів «розщепленої» дискурсної практики в поезії «молодомузівців». Як відомо, чи не основним відкриттям модернізму стало винайдення особливої поетичної функції слова й особливої поетичної мови, яка мислиться принципово відмінною від звичайної мови. «Вище призначення поезії <...> полягає у тому, – пише Джордж Сантаяна, – щоб відновлювати матерію досвіду, зберігаючи реальність почуття і фантазії, що приховуються під поверхнею загальноприйнятих ідей, і потім із цього живого, але несформованого матеріялу зводити нові будівлі, величніші й прекрасніші, пристосовані до первинних прагнень нашої натури, сприятливіші для виявлення вищих можливостей нашої душі»[8].

Актуалізація внутрішньої форми слова, руйнування дискурсу буденного мовлення і творення нових поетичних значень, величніших і прекрасніших, – усі ці стратегії поетичного вислову на ранньому етапі формування модерністської образности спрямовані, по-перше, на демонтування реалістичної, або, як говорив Франко, «натуральної» поезії, з одного боку, і на підривання абстрактного романтичного вислову – з другого. Одним зі шляхів руйнування романтичної ідеалізації було, наприклад, іронічне використання романсової та альбомної лірики. Скажімо, у ліриці Василя Пачовського, близькій до альбомної, поетична форма не веде в захмарні висоти ідеалу, а залишається земною і навіть банальною. Це радше продукування «порожнього» любовного дискурсу, при якому відкривається самоцінність словесного образотворення, близького до поетичного кліше. Альбомні вірші Пачовського можна було б уважати явищем випадковим і не гідним значення, коли б не оця особлива їх функція – десакралізація романтичного поетичного вислову, на противагу романтичній риториці, за ним не стоїть патос ідеалізації Прекрасної Панни чи Ідеальної Жінки.

---

[8] Джордж Сантаяна. *Витлумачення поезії та релігії.* Переклад з англійської. – Львів: Ініціятива, 2003, с. 245–246.

Ба більше, в такий спосіб відбувається руйнування самого ідеального поетичного значення, його деромантизація. Воно здійснюється через своєрідне, майже «порційне» відсилання до «прототипу», коли множинність образів коханок (до того ж конкретизована різними іменами) має заступити високий ідеал «Єдиної». Така, близька до бодлєрівської, «боротьба» з жінкою прикметна для художнього дискурсу Пачовського. Поза цим його любовний дискурс проявляє симуляцію бажання. Такий спосіб образотворення характерний загалом для інтенсифікованої, стилізованої поезії, яку розгортає декаданс, що можемо спостерігати і в ліриці Ернеста Довсона[9].

У символізмі, як відомо, відбувається руйнування комунікативної природи художнього дискурсу: він стає автокомунікативним, замкненим на собі. Він не відсилає до реальности, не називає об'єктів, не забезпечує адекватности мови і значення. Він передусім стилізує поетичність, суґестіює загадковість, замикається на собі, деперсоналізуючи голос і перетворюючи мову на самоцінний об'єкт. Метафорою такого типу дискурсу є слова як речі, об'єкти, які можна оглядати і якими можна милуватись, як коштовним камінням. Саме на цій основі виростає дзеркальність і самодостатність слів-«перлів» у поезії «молодомузівців». Численні повтори на зразок «перлові стоки гір», «сльози-перли», «перлозора святиня», «перлові тереми» фіксують не лише зачарованість словом й естетичне сповзання в риторику словесного жесту, але й матеріялізацію поетичної мови як такої. Як показує Аґнєшка Матусяк, поетичність такого типу є ознакою символістської образности, і її можна назвати «ювелірною»[10].

Дискурсивна означувальна практика, як засвідчує постструктуралістський аналіз[11], розгортається в просторі між *називанням* (naming), формулюванням певного значення і *полі-*

---

[9] Див.: Karen Alkalay-Gut. «Ernest Dowson and the Strategies of Decadent Desire». *Criticism*. A quarterly for Literature and the Arts, 1994, v. 36, № 2.

[10] Agnieszka Matusiak. *W kręgu secesiji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy «Młodej Muzy»*. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, с. 244

[11] Див.: Julia Kristeva. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. – Oxford, 1989, с. 111, 114, 117.

помією (плюралізацією цього значення). Тобто дискурс проявляється, з одного боку, через називання об'єкта, тим самим включаючи його в символічний закон означування, а з другого – через стирання, диверсифікацію імені (фонетично, семантично і синтаксично розсіюючи його значення). Таке розкидання, плюралізацію імені широко використовує модернізм, оскільки вони забезпечують множинність символічних стосунків і багатство метафоричних уподібнень. Ба більше, символізм, наприклад, загалом розгортає свій дискурс поза класичним найменуванням як таким: він не потребує, щоб його образи сприймали однозначно, вони мають бути загадкою, повинні бути *впізнаваними*.

Особливий смисл модерністського дискурсу, зокрема його розщепленість, забезпечує те, що полісемія постає індексом та ідеограмою не лише соціяльного, а й біологічного порядку. У полісемію вписується асимволічна пам'ять тіла – біологічні ритми, інтонації, чуття. Ось так у дискурсі виявляє себе бажання, що фіксує суб'єкта і як тіло, і як історію. Бажання суб'єкта, прив'язане до означника (signifier), дістає через нього об'єктивну, позаіндивідуальну цінність і передається іншому.

Морис Мерло-Понті зауважував, що поза конвенційними засобами вираження, загальноприйнятими в суспільстві, в істинному означуванні й комунікації, де знаки невіддільні від смислу, особлива роль належить людському тілу. «Саме так, – стверджує французький феноменолог, – тіло виражає цілісне існування – не тому, що воно служить його, існування, супроводом, але тому, що саме завдяки тілу існування реалізується»[12]. Ролян Барт, зі свого боку, уточнює, що в самому висловлюванні, в локалізації, перервності, репрезентативності мовлення виявляється активність суб'єкта, його самодетермінація, якою він означує і своїх читачів. Відтак, говорячи від свого *імені* до *іншого*, він проявляє *бажання*, що міститься в *письмі*.

Така своєрідна «біологізація» мовлення також стає прикметною ознакою ранньомодерністського дискурсу. Поезія раннього модернізму руйнувала переважно узагальнений,

---

[12] Морис Мерло-Понти. «Тело как сексуальная сущность». *Апокриф*, 1994, вып. 3, с. 60.

раціонально сконструйований на основі народнорозмовної, фольклорної мови або ж на основі інтеліґентського усереднено голосу, характер реалістичного дискурсу. Тиражування любовних масок, розсіювання ідеального образу, симуляція суб'єктивного чуття ґрунтуються значною мірою на свідомому повторюванні бажання та його стилізації, що виглядає, на перший погляд, шаблоном, однак насправді забезпечує дискурсивну гру, іронію і напруженість художнього тексту. Особливу роль у складанні такого ареалістичного висловлювання відіграло відкриття психоаналізу, зокрема студія Зиґмунда Фройда «Тлумачення снів» (1899) леґалізувала символічний спосіб висловлювання за допомогою згущення або перенесення значень. Досить часто у поезії «молодомузівців» спостерігаємо використання сексуальної символіки, щоби передати амбівалентні чуття любові-ненависти.

Загалом у формах і структурах раннього модернізму, близького до декадансу, можемо спостерігати народження амбівалентного змісту, який уже не передається описово-раціональною структурою вираження. В цьому випадку з'являються образні «стрибки», своєрідні «пропасні ями» (Василь Пачовський), «порожні місця» (Микола Євшан), «репліки вбік», які сиґналізують про смислову амбівалентність або неспроможність передати повністю бажаний смисл. У поезіях такого типу ще лише виробляються адекватні стильові прийоми для вираження різних, часто взаємно протилежних відчуттів. Іронічний модус, згідно з яким висловлювання підриває чи стирає самого себе, тобто ефект художнього відчуження, лише складається. Про нього нагадує, скажімо, іронічний «чортик» на кареті «старого молодого» в одному з любовних віршів Пачовського або такі іронічно-дилетантські «формалістичні» зізнання автора, як:

Рими бракло там для форми –
Потерпів за форму зміст!
То є штука, я не пхаю
Тут ідей – настроєм маю
«Нагу душу» розбудить![13].

[13] *Розсипані перли: поети «Молодої Музи».* – Київ: Дніпро, 1991, с. 293.

Неповна відповідність новонароджуваного поетичного дискурсу структурі модерної літературности, яка лише формулюється, виявляється через вкраплення громадянської, публіцистичної та романтично-патріотичної риторики в символістські структури образности. Так випадають із загальної стильової манери цілі цикли декларативного характеру, окремі поезії, окремі ще не символізовані, тобто не опосередковані новою чуттєвістю, поняття-образи. Поруч із крайнім нагромадженням семантики одинокости, спрямованої до безмежної метафізичної самоти, трапляються ще цілком реалістичні й навіть натуральні емблеми реалістичного плану, як, наприклад, «сини недолі», «тихий цвинтар в долині» в поезії «Місячна соната» Карманського, де демонічна таємничість ночі нагадує романтичні шаблони. Поезія молодомузівців загалом є еклектичною, невиробленою, однак вона цікава тим, що передає зримо сам процес становлення нового символістського дискурсу.

Новаторські структури символістського поетичного дискурсу виникають також завдяки зануренню в дологічні й ірраціональні структури мовлення, зокрема за допомогою прийомів синестезії. Маємо збудження різнорідних відчуттів і подальше фокусування суґестійованого символічного образу, приміром смутку-плачу («шовкові вії сріблятся ясним брильянтом сліз»), через поєднання дотикових і зорових відчуттів («шовк», «срібло», «брильянти», «вії», «сльози»).

Ефект образно-психологічної суґестії на цей час уже досить повно проаналізував Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчости». Він, зокрема, вказував на роль «ономатопоетичних слів», які суґестіюють містичний зміст, створюючи мелодійну основу вірша, на імпресіоністичну синестезію, аналогічну «до процедури тих новочасних малярів-пуантилістів, що, щоб викликати в нашій душі враження інтенсивної зеленої барви, кладуть на полотні обік себе точки самої синьої і самої жовтої фарби, значить, викликають бажаний ефект при помочі елементів іншої категорії»[14], на закони «поетич-

[14] Іван Франко. «Із секретів поетичної творчости». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1981, т. 31, с. 84.

ної асоціяції ідей», що, на його думку, можуть дати «ключ до розуміння маси індивідуальних прикмет різних поетів, різних шкіл і стилів поетичних»[15]. Цей трактат Франка, по суті, стає психо-естетичною леґалізацією нової образности, хоча автор і виступає в ньому різко проти символістського образотворення.

Загалом ефект пульсування образности складається через незбігання та зміщення серій «означуваного» й «означника», як стверджує відомий французький філософ Жиль Дельоз. Невідповідне зміщення «є відправною варіяцією, без якої жодна серія не відкривалась би в іншу, не встановлювалася б роздвоєнням і не відсилала би до другої серії завдяки цій варіяції. Отже, існує подвійне ковзання однієї серії над і під другою – ковзання, в якому обидві серії стверджуються в безконечній нерівновазі одна щодо одної»[16]. Дельоз виділяє три мови, характерні для кожного типу дискурсу: *реальну*, яка задовольняє звичайні потреби мовця, *ідеальну*, що становить ідеальну модель дискурсу залежно від його носія, та *езотеричну*, яка проявляє (маркує) співіснування двох різних серій; ця третя мова – це звуконаслідувальні слова, слова-склейки, слова-перевертні, «циркулюючі» слова тощо. Отже, смисловим носієм дискурсу можуть бути і «порожні» слова. Такий підхід дає змогу розглянути, як синтагматично і парадигматично розгортаються нові смислові структури в поезії ранньомодерністського типу.

Моя мета, власне, й полягає у тому, щоби проаналізувати не готові, зрілі, скажімо так, зразки модерністської поезії, а ще еклектичні, «сирі», ті, в яких тільки-но складається нова модерністська образність. Поезія молодомузівців є вдячним матеріялом для цього. Саме тому не варто недооцінювати її, бо вона, мовляв, «не виробила нової мови для вияву нових почуттів»[17]. Якраз із цим міркуванням не можна погодитися, бо саме молодомузівська поезія засвідчила чимало зовсім нових можливостей для поетичного вираження нових почут-

---

[15] *Там само*, с. 65.

[16] Жиль Делез. *Логика смысла*. – Москва: Академия, 1995, с. 58.

[17] Володимир Моренець. *Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст..: Україна і Польща*. – Київ: Основи, 2002, с. 38.

тів. Досить згадати бодай метафізичну поезію Карманського, пройняту екзотикою середземномор'я і містикою католицизму, чи вітально-космогонічну стихію поезій Пачовського з її праслов'янською мітологією, пронизану еротизмом. Так само цікаві поєднання буддизму і східної символіки у творах молодомузівців. Не всі ці можливості пізніше розвинулися в українській поезії, однак від Пачовського тягнеться лінія до Маланюка, а від Карманського – до Барки. Тому не можна згодитися і з тим, що ця поезія «не визначила собою маґістральну лінію подальшого руху української поезії, більш того, майже не зродила високохудожніх зразків, які би піднеслися над своїм часом у простір національних естетичних надбань»[18]. Принциповою в такій оцінці є методологічна похибка: брати явище в його вкрай ідеальному вимірі «національних естетичних надбань» та в перспективі «маґістральної лінії подальшого руху української поезії». Такий підхід, по-перше, впроваджує тотальність єдиної «маґістралі» розвитку, що принципово обмежує різноваріятивність і множинність національної практики, у якій навіть не повністю реалізовані можливості, зрештою, є вагомими й можуть бути знову актуалізовані в певних умовах. По-друге, такий підхід абсолютизує *готові дискурсивні форми*, які в принципі є абстрактними, до того ж часто сформованими на чужому ґрунті, і переносить їх на *інакшу* за суттю українську літературну практику.

Загалом, крім нових семантичних словоформ, у поезії молодомузівців зустрічаємо й нові форми інструментування. Нову суґестивно-образну функцію, окрім багатоскладових слів, що дають ефект своєрідних смислових пропусків, виконує, зокрема, введення подразнювальних, конкретних образів («море», «човен», «імла», «поле») в уявний, абстраґовано-символічний дискурс, де домінують образи «тьми», «горя», «тіні», «безкраю». Унаслідок цього навіть конкретні образи втрачають предметність. Так навіюється тотальний настрій тривоги, одинокости, нерозуміння, твориться символістське зближення реального й ірреального («Пливем по *морі* тьми *човнами* горя й скрути, / Як сіра тінь *імли*, що йде безкраєм *піль*»).

---

[18] *Там само*, с. 44.

До останнього способу дотичний прийом непроясненого, «затемненого» смислу, який не піддається однозначному референційному дешифруванню, а опосередковується проміжним образно-асоціятивним рядом. Таку роль, наприклад, виконує символічний контекст метафори «сумерки піль». Це словосполучення часто повторюється і набуває метафізичного забарвлення та символізує часову і просторову минущість, одинокість людини. Цьому служить зіставлення кількох, майже однозначних, варіянтів: «Йду, прискорбний, як смерть, серед сумерків піль»[19], «Іду посеред вас, похмурий, одинокий, / Як серед сонних піль хитка, тремтюча тінь»[20], «Пливем по морі тьми, / Як сіра тінь імли, що йде безкраєм піль»[21].

Одним із найцікавіших відкриттів модерністського дискурсу стала символіка образних зміщень і концентрація образности, що виникає на основі вклинювання образів зі сфери підсвідомости в структуру висловлювання. При цьому суб'єкт артикулює свої думки і проговорює ключові символічні слова, які прояснюють темну символічну тьму несвідомого. Так проявляються на словесному рівні репресовані елементи й структури свідомости, що відображають основні потяги й бажання індивіда. Такий дискурс вибудовується на окремих знаках-симптомах (дитя, лоно, мати), які дістають символічний підтекст, а також він розгортається за допомогою знаків-сиґналів, котрі відсилають до «низу», «безодні», «глибин» моря. Так семіотично вписується в поетичний дискурс задоволення, що його ще на до-Едиповому етапі забезпечувала нероздільність матері й дитини, як стверджує Юлія Кристева. Навіть мариністика мітологізується і набуває психоаналітичного смислу, зближуючи лоно і могилу-колиску, як ось у Карманського:

Щасливе море! Ти не знаєш сили,
Яка дрімає в безднах твого лона!
А я дрожу на тихий голос дзвона
Й дивлюся з жахом на німі могили[22].

---

[19] *Розсипані перли:. поети «Молодої Музи»*, с. 109.
[20] *Там само*, с. 114.
[21] *Там само*, с. 91.
[22] *Там само*, с. 96.

17 - 9-779

Те, що така символіка не випадкова і що вона є елементом декоративности й асоціятивности в ранньомодерністській образності, свідчить рецепція популярних тоді картин Беклина, про чию «Гру хвиль» Микола Данько говорить: «Він змалював і веселий блиск верху хвилі, і міць тої хвилі, що піднімається з лона моря, і сум тої хвилі, що навіки зникає»[23]. Поетизація, олітературення смерти, що є одним із основних інстинктів людини, за Фройдом, так само часто прочитується в «могильних» настроях «молодомузівців».

Окремим різновидом ранньомодерністського дискурсу в поезії «молодомузівців» можна вважати *руйнування* і водночас *повторне засвоєння* народнопоетичного дискурсу. Це не лише вкраплення фольклорних образів-кліше, ритміки народної пісні, коломийкових розмірів. Індивідуальне самовираження коливається між двома крайнощами: з одного боку, між звичними стереотипами, створеними в народнопісенній образності, а з другого боку – мітами, які творяться заново на основі такої народнопісенної образности. Так постає нова, модерна смислова реальність: історіософська, культурософська, мітологізована, як, наприклад, у поезіях Пачовського. Головне ж, що поети створюють свій храм краси, який є не природним, але штучним, декорованим і стилізованим.

«Порожні місця» цього храму зауважив, зокрема в поезії Пачовського, вже Микола Євшан, який писав: «Голос пристрасти, любові, жалю, туги – не виходить з-під пера в своїй натуральній формі; в більшій части він оправлений в широкі рами народної пісні; а в тій формі він красою вислову, питомим настроєм, мелодійністю та чарівним, немов здалека доходячим тоном стає для вуха чимсь дуже приємним, – але переходить відтак у якусь забавку, у переспівування самого себе і тих самих мотивів в іншій формі, і ті різьблені та досконалі щодо форми твори перестають бути голосом чоловіка, не мають в собі життя, а стають віршами в альбом»[24].

---

[23] Микола Данько. «Мітологія в нашім письменстві». *Неділя*, 1912, ч. 36, с. 2.

[24] Микола Євшан. «Василь Пачовський». *Українська хата*, 1909, № 6, с. 312.

Усі названі (і неназвані) зміни дискурсивної практики спрямовані на вираження складної та різнорідної образности й зумовлені складанням іронічного коду модерністського дискурсу, який руйнує однозначність, прозорість слова як поняття. Романтична іронія, що кореґує співвідношення уяви й дійсности, трансформується в поезії раннього модернізму в лінґвістичну іронію, яка допомагає підривати реалістичну однозначність і прозорість мовомислення.

Звичайно, заповіді нових стильових напрямків, наприклад «імажизму», прихильники і творці якого закликали: «не вживай жадного зайвого слова, жадного прикметника, який нічого не відкриває»[25], – на цьому етапі не спрацьовують. Поезія молодомузівців, попри нові тенденції, багатослівна, претензійна, іноді навіть графоманська. Але в ній ідеться про символізацію речі, предмета, настрою, і тут не «чисті», а «тьмяні» образи творять магію літературности. Для «молодомузівців» значною мірою «магія символів була принципом культури. Життя повинно було витончитися до привиду [один із наскрізних, поруч із "тінню" образів "молодомузівців". – *Т. Г.*], щоб ввійти в цю систему символів»[26]. Певна еклектичність художніх елементів, культурних стилів і образних структур ранньомодерністського дискурсу (від романтичних до імпресіоністських, символістських, класицистичних, рококо, бароко й аж до маньєризму) надає поезії «молодомузівців» особливої цінности й самодостатности.

Практика «молодомузівців» відбиває, отже, пошуки дискурсу, адекватного новому суб'єктивному мовленню, відмінного від традиційної народницької риторики і відповідного психології сучасности. Саме такий дискурс вписується в структури модерної літературности, що вона, як це проголошував у маніфесті «Молода Муза» Остап Луцький, є принципово відмінною від реалістичного та просвітницького дискурсу, в якому «суспільницькі та патріотичні тиради звались поезією, бо були в згоді з старим розумінням правди і загальної потреби».

---

[25] *Вибраний Езра Павнд. Том 1. Поезія. Есей. Канто.* Переклад, статті та загальна редакція Ігоря Костецького. – Мюнхен: На горі, 1960, с. 106.

[26] Борис Эйхенбаум. *О литературе: работы разных лет.* – Москва: Советский писатель, 1987, с. 359.

Артистизм, спонтанність творчого самовираження, метафізична потреба творчости, духовна практика творили нову концепцію літературности. «Артистична творчість не має бути боною ані нянькою ані пропаґатором, бо одинокою її санкцією є лише внутрішня, душевна, сердечна потреба творця, яка в ніяку розумовану шухляду не дасться замкнути. Не вдоволює круг позитивного світу – так в творчості артистичній як в мрії, вільний йому стелеться шлях навіть у метафізичні, містичні краї. А все се мусить мати артистичну форму», – закликав маніфест «Молодої Музи»[27]. В заяві «Молодої Музи» прикметна ця слабка, але вже виразна потреба «артистичної форми».

Модерністський етос (наповненість) поетичного мовлення наявний у «молодомузівців» не спорадично і не випадково. Він зумовлював основне силове поле їхньої творчости, яке визначалося через відмежовування від знаків і символів буденної мови, від дискурсу «юрби», натовпу, міщанства, через «відхилення» традиції й переборення, неґацію морального, прагматично-конвенційного змісту життя, через маніфестування «сатанізму» тощо.

Значною мірою цей епатаж, до якого вдавалися «молодомузівці», споріднений із *інфантилізмом*, дитячим протестом. Адже «поетичне існування, – за словами Жоржа Батая, – в якому ми готові були бачити можливість *самовладдя*, насправді є *станом молодшого*, нічим іншим, як станом дитини, безкорисною грою»[28]. Молодомузівська «циганерія», яка мала ознаки спільности, перейнятої взаємною «адорацією», особливо надавалася до такої інфантильности. Саме тому Франко був для них «дорослим» авторитетом, батьком. Відтак і посягання їхнє на «переоцінку» цінностей, памфлети і знімання масок із «батьків» і провідників народу, сатанізм і оскарження самого Бога засвідчували їхні спроби самоствердитися через власну марґіналізацію. Це був спосіб протиставити себе «розумному поступуванню» і «користі для недалеких хоч би днів» (із маніфесту «Молода Муза»), відкривши сферу нової чуттєвости («живе биття сучасного, над міру може вразливого людського серця»).

---

[27] «Молода Муза». *Діло*, 1907, ч. 249.

[28] Жорж Батай. *Литература и зло*. – Москва: Издательство МГУ, 1994, с. 32.

Поезія «молодомузівців» відбиває складання нової – модерністської – парадигми образности в українській літературі й, зокрема, закріплює декілька стадій (типів) ранньомодерністського дискурсу: а) неґативістський, б) психоаналітичний, в) символічний, г) іронічний. Такі стадії (типи) співіснують, перехрещуються, накладаються, створюючи модель гетерогенної дискурсивної практики ранньомодерністського типу. *Неґативістський* дискурс «молодомузівців» будується передусім на запереченні, відкиненні значень емпіричного, реального світу, зокрема його буденщини, міщанства, продажности, брехні, які загалом задають поетичну символіку «скорбі туземного життя» (Петро Карманський). Здавалося б, романтична втеча туди, де «не доходить і спомин буденної мови»[29], у прихисток ідеалу й героїзму, досить традиційна. Однак у «молодомузівців» такий неґативізм забарвлений особливим чуттям: меланхолією.

Меланхолія – одне з центральних понять раннього модернізму[30]. Саме меланхолія фіксує випадання із сучасности, попри особливе бажання бути сучасним і новим. Вона позначає розрив із минулим, що внутрішньо переживається як втрата, і ця втрата спричиняє глибокі суб'єктивні страждання. Тим більше, що саме минуле переноситься в майбутнє, а відтак майбутнє стає так само нездійсненним, як минуле. Тому меланхолія якнайглибше характеризувала стан розриву, переходу, народження нового, що означує кінець XIX – початок XX століття.

Модерний суб'єктивізм, за словами Дьордя Лукача, «коливається між меланхолією й зачарованістю»[31]. Чим більше потенційний, ідеальний світ бажання розходиться з реальністю, тим більше меланхолія переростає в презирство, сатанізм, як у Михайла Яцкова. На цю характерну ознаку «молодомузівської» естетики вказує Михайло Рудницький: «Мали

---

[29] *Розсипані перли: поети «Молодої Музи»*, с. 98.

[30] Див. про це мою спеціяльну студію: Тамара Гундорова. *Femina melancholica. Стать і культура в ґендерній утопії Ольги Кобилянської.* – Київ: Критика, 2002.

[31] Georg Lukacs. «The Ideology of Modernism». *Literature in the Modern World: Critical essays and documents.* – Oxford University Press, 1990, с. 161.

дещо спільне, хоч дуже загальне: своєрідну меланхолію, навислу тоді над европейською літературою, щось наче жаль до світу, що він не признає ідеалістів, нахил зазначувати таємність, нарікати на незавидне становище непересічної одиниці серед пересічного загалу»[32].

У найориґінальніших зразках лірики «молодомузівців» бачимо, як меланхолія і зачарованість змикаються й утворюють певний естетизований жест самотности, одинокости, туги, смутку тощо. Так виокремлюється сфера «я» суб'єкта мовлення як естетичне місце, *locus* самовираження героя-індивідуаліста, де неґативізм щодо реальности й нарцисизм зливаються. Це сфера, в якій народжується «я» мовлення, тобто суб'єкт мовлення, відчужений від свого «я», перетворений на об'єкт, зорієнтований назовні.

У такий спосіб постає можливість знакового заміщення, символізації реальности, від якої суб'єкт відрізняє себе, а отже, тим самим маркує свою в ній присутність. Символізуючи своє існування, суб'єкт мовлення і конституює реальність як світ знаків, символів. Дискурсивно така практика заперечення, як загалом нігілістична тенденція модернізму, артикулюється через серію відмінностей і протиставлень. У *символічному дискурсі* творення нереальної, заміщеної реальности постає аналогом того зв'язку, який фіксує входження вже відділеного від матері тіла в структури сім'ї, в континуум природи і соціюму[33]. Такий зв'язок передає синтаксичний закон, який відображає стосунок до *іншого,* закон, що встановлюється через об'єктивні чинники біологічної різниці (чоловік–жінка) і через конкретні соціяльні й сімейні структури стосунків (батько–мати, брати).

У символістському дискурсі суб'єкт мовлення, отже, не лише заперечує, але й сам стверджується. Він виявляє себе, свою ідентичність через низку стосунків і протиставлень, які закріплюють не абстрактну тотальну реальність, якою вона є сама по собі, але таку, якою вона існує для нього й у

---

[32] Михайло Рудницький. «Що таке "Молода Муза"?». *Чорна Індія «Молодої Музи»*. – Львів, 1937, с. XV.

[33] Julia Kristeva. *Revolution in Poetic Language*. – New York: Columbia University Press, 1984, с. 123, 129.

зв'язку з ним. Отже, слова, назви відбивають процес символізування «я» і становлення «відкритого» і зв'язного часопростору. В ньому функціонують слова-заміщення, символи-ідентифікації, настрої-стосунки. Часто вони пов'язані з Матір'ю, з Україною:

О метена бурею, Нене злиденна,
Укріплю Тебе я на камені слова,
І будеш як церква ясна і сталева!
Зі сафіру стануть основи і стіни,
З кришталю всі вікна, вібло – чароцвіт!
Колони – сам рубін, ограда перлова...[34].

Подібну роль ствердження виконують метафоричні образи і жести відчуження «я», що асоціюються з «теремом спокою» в поезіях Карманського:

Піду від вас – піду світами,
Здвигну собі терем спокою[35].

Або:

І знов доводиться ридати
Над трупом вбитого бажання
І в скорбнім серці будувати
Терем для лютого страждання[36].

«Терем страждання» позначає символіку відчуження і водночас еґоцентризм «я», піднесений до рівня фетиша. Фактично при цьому вибудовується особливе семіотичне поле, де розмиваються межі суб'єктивного. Натомість твориться естетична реальність із окресленою метафізичною, екзистенціяльною домінантою, приміром, настроями туги, смутку, як у Карманського. Артикулювання смислового поля «я» закріплюється в розмитих настроях і фетишах (коханої, матері, батьківщини) – своєрідних «я»-ідеалах.

Розгортання такого модерністського дискурсу можемо бачити в послідовній деперсоналізації суб'єктивного й наро-

---

[34] *Розсипані перли: поети «Молодої Музи»*, с. 319.
[35] *Там само*, с. 75.
[36] *Там само*, с. 57.

дженні того, що Хосе Ортеґа-і-Ґасет назвав «чистим безімен-ним голосом», «справжнім акустичним субстратом вірша», «голосом поета, який вміє звільнитися від своєї "людської" матерії»[37].

Дискурс стає формою переживання безмежности й тим-часовости людського буття, яке не лише конституюється в стосунку до тотального й абсолютного часопросторового кон-тинууму вічности, але й закріплюється мовно і суб'єктивно (як тут і тепер). Це дає змогу по-іншому розглядати й нао-внювати власне модерністським змістом актуальне для «мо-лодомузівців» коливання між тимчасовим і вічним:

Приспав би в собі всі надії,
Втеряв би владу слуху й зору
І затопив би в безднах мрії
Всю свідомість часу й простору[38].

Психоаналітичний дискурс (один із найцікавіших у «мо-лодомузівців») характеризують спонтанність поетичного ви-словлювання, його близькість до психоаналітичного мовлен-ня та особливі форми й способи вираження. Його сиґналізу-ють повтори, замовчування, інтенсифікація образного ряду, наявність додаткових (репресованих) експлікацій. Виявля-ється він передусім у позитивному ствердженні об'єкта ба-жання, а також у перенесенні на нього означувальної гри *ego*, суб'єкта мовлення. Скажімо, в поезіях Пачовського це демон-струє карнавал масок-ілюзій (коханок-любок), а також блиск масок-самоідентифікацій «я». За цим ховається незадоволен-ня ідеалом жінки, а точніше, материнський симптом Едипа («Не вір в мою пісню про Тебе, о Мати, / Я славити хочу, а слово глум давить»[39]).

На основі поєднання афірмативного й репресованого значення, сакрального й богохульського смислу відбуваєть-ся диференціювання суб'єкта висловлювання. Дискурс пе-

---

[37] Хосе Ортега-и-Гасет. «Дегуманизация искусства». *Самосознание ев-ропейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе.* – Москва: Издательство политиче-ской литературы, 1991, с. 248.

[38] *Розсипані перли: поети «Молодої Музи»*, с. 73.

[39] *Там само*, с. 317.

реалізується в плані вираження у своєрідну гру заміщених образів-означників, що виростають зі снів, видінь, галюцинацій. Настрої, почуття, думки приховують конкретні чуття, та водночас і прояснюють їх. Симптомами психоаналітичного дискурсу є таке часте в «молодомузівців» ототожнення себе з дитиною, тобто інфантильна символіка, а також частково суміжна з нею символіка плачу, сліз («І я не приступлю до порога твого / З гірким плачем покірної дитини», «на смертнім ложі плачу»[40], «Так плаче, заслонює ямини віч / Душа моя сплямлена, чорна, як ніч», «душа моя плаче без тями»[41].

Структурним прийомом психоаналітичного дискурсу в поезії Петра Карманського править заміщення об'єкта бажання образом Мадонни, а також класицистична риторика затаєного чуттєвого пориву в ліриці метафізично-песимістичного і духовного плану:

І я скрадаюсь до твойого ложа,
І обсипаю подушку ясміном,
І бачу постать, що, як мрія гожа,
Іде до мене ясним херувимом[42].

Особливої ролі в психоаналітичному дискурсі набувають окремі символи-маркери. При цьому відношення і напруженість бажаного та його символів ускладнюється, оскільки редукується смисловий асоціятивно-символічний ряд, який пов'язує бажання з об'єктом. Приміром, «сльози-перли», що змикають зоровий і психічний ряд, поступово переростають в естетичний знак і стають жестом самотности. Замикання в теремі страждання відділяє суб'єкта від реальности пеленою сліз. Оманливість реальности, покритої пеленою видимого, зводиться до часто повторюваних слів із блискітливою семою «перли» і перегукується з низкою інших, подібних: опалевий, срібний. Слова відтак уже не позначають нічого, крім блиску, дзеркальности, сиґналізуючи про зачарованість, безвілля зваблено суб'єкта, що в перспективі співвідноситься з мазохізмом, коли розглядати мазохізм через «постійне зусилля,

[40] *Там само*, с. 83.
[41] *Там само*, с. 314–315.
[42] *Там само*, с. 100.

що має на меті знищення суб'єктивности суб'єкта через передоручення її іншому»[43].

Простір людського існування в «молодомузівців», як у Винниченка, оповитий нитками людського бажання і чуттєвости. «Коли я хочу уявити собі тепер життя в образі, – говорить персонаж Винниченкового роману "Хочу!", – то бачу над землею, над цими селами й городами мільйонову сіть ниток, переплетених, перехрещених, злитих в товстелезні канати, заплутані в вузли, млявих, напружених, коротких, довгих. Це – хотіння, це інтереси, прагнення людей. Хто не може хотіти, той не може жити».

На перехресті названого й неназваного, символізованого й несвідомого, щирого і стилізованого відкривається «порожня» форма слова, чиста образність, яка не вимагає прочитування, інтерпретації, а просто є красивістю, символом-суґестією, знаком естетизму і словесної зваби, кодом вибраних, знаком текучости і життя, і самої поезії. Такі красивості криються в повтореннях: сльози-перли, перли мрій, розсипані перли слів, навіть «на перловім стоці гір». Хоч як парадоксально, але зразки «зачарованої» поезії, що їх відкривали «молодомузівці», а також і Грицько Чупринка та Микола Філянський, взірці «порожніх», «блискучих» віршів, віршів-«дзеньків-бреньків» на цьому етапі, коли поет-«жрець» і поет-«фіґляр» поєднувалися в одній особі, значили не менше, ніж філософсько-психологічна, смислова лірика.

Психоаналітичні знаки образного заміщення і концентрації криються значною мірою саме в психосоматичній модальності означувального процесу, де голос, колір, ритм, жест мають не менше значення, аніж семантика образности. Така семіотична природа «молодомузівського» поетичного дискурсу виявилась у широкому засвоєнні властивої віденському сецесіонізму декоративности[44]. Пригадаймо «гірлянди блідих конвалій, ірисів і рож», «мертву раму» і «алебастрові руки», «сафіри небосклону», мирти, кипари-

---

[43] Жан-Поль Сартр. «Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм». *Проблема человека в западной философии.* – Москва: Прогресс, 1988, с. 228.

[44] Hans Bisans. «The Visual arts in Vienna from 1890 to 1920: The Secession». *Vienna. 1890–1920.* – New Jersey, 1984, с. 118–125.

ни, мусліни, оксамити, поширені в ліриці «молодомузівців». З'являються барокові гіперболи, дотиково-чуттєві, рухливі образні асоціяції:

Як в леліях сміх повисне,
Рожі дишуть і тремтять,
Як на зорях роса блисне,
Шовки перлами мигтять.

І майже ілюстрацією до Фройдового «Тлумачення снів», що з'явилося 1899 року й справило значний вплив на модерністську образність, до певної міри раціоналізувавши її, можна розглядати рядки Пачовського:

Я буджусь, я в місячній ночі,
Скрізь перли і перли – то сон,
То сон був! – в сльозах мої очі,
Мороз прище перли з вікон[45]!

Символічний рівень модерністського дискурсу значною мірою є складовою частиною попередніх. Він не зводиться суто до символістського, себто розроблюваного в межах символізму, дискурсу, згідно з яким, наприклад, «всі предмети стають тільки проясненими знаками певних всезагальних стосунків, тільки різноманітними проявами якоїсь світоохопної спільности»[46]. У найзагальнішому розумінні символічний модерністський дискурс вибудовується завдяки розгортанню знакового поля суб'єкта, яке є символічним і потенційним за суттю, оскільки може простягатися від імені (назви) до міту.

Символічний простір дискурсивної практики виявляється через встановлення асоціяцій, відповідностей між інтенціями суб'єкта і їхніми вираженнями, через вибудовування «мітично-магічного імені», за Алєксєєм Лосєвим, яке могло би забезпечити можливість комунікації та гри, діялогізм реальних і культурних символів, розгортання, розсіювання або ж фокусування символічного контексту. Іншими словами, сфе-

---

[45] *Розсипані перли: поети «Молодої Музи»*, с. 346.
[46] Федор Сологуб. *Творимая легенда*. Москва: Современник, 1991, ч. 2, с. 179.

рою символічного дискурсу є мовна практика, в якій фіксується соціокультурний закон, тобто зв'язок суб'єкта з іншими контекстами. Гра контекстами стає елементом поетичної суґестії. Тож ліричний суб'єкт Карманського, дивлячись на ритм кадрилю, стискання рук, і перешіптування, і жар похмілля, вгадує у цьому танець смерти, *dance macabre*, бачить хрести дубові, відчуває жалі, тугу, і смуток, і розпуку, а в кінці, повертаючись із мандрів душі, знову пригадує свої асоціяції, але вже усвідомлено – як згадки про Виспяньського «Весілля»:

На залі гамір; шовки в'ються,
Вмира останній такт кадриля,
По змученій душі снуються
Згадки з Виспянського «Весілля».

(«Танець»).

При цьому символи стають автономними; вони мають здатність до самообігрування, відхилення, аж до мітологізації, і водночас становлять «комунікативний канал»[47], який допомагає ввести читача (слухача) в структуру літературности, забезпечивши відкритість інтерпретації тексту. Відтак за символами любові, чуттєвости, життєвої гри у віршах Василя Пачовського поступово відкриваються знаки предвічних інстинктів життя і смерти, минущости й жертовности людини, мистецтва, поезії, історії. «Розсипані перли» слів («означуваних») проривають зовнішню форму і відкривають багатозначність, віталістичну потугу життя. А формалізм, замкненість поезії на естетичному рівні стають переходом до культурної мітотворчости.

Так входить у творчість «молодомузівців» історіософська проблематика (в драматургії Пачовського), метафізична проблематика (символістські твори Михайла Яцкова), неокласицистичні мотиви (в творчості Карманського). У поезіях Пачовського особливо виразно окреслено мітологеми Лади і Марени, Золотих воріт, Срібної землі, Тіні:

І тому мій дух темніє,
Як за мною стане тінь –
.....

[47] Umberto Eco. *The Open Work*. – Hutchinson Radius, 1989, c. 9.

Вічність горі йде на зорі,
А за нами – Смерть!..[48]

Словесний простір символічного дискурсу в поезії «молодомузівців» особливо широкий. У найзагальнішому плані він є формою відхилення конечности, смертности суб'єкта висловлювання, оскільки, нав'язуючи нові й нові зв'язки, він повертає його в сферу соціокультурної творчости, неперервности словесного існування. Він розширює поле суб'єктивних значень, виносячи суб'єкта «за дужки»: в сферу культури, ідеології, історії. Однак, щоразу символізуючи, опредмечуючи себе в дискурсі, такий суб'єкт є новим, змінюваним, непрогнозованим, не тотожним своєму «я».

Іронічний модерністський дискурс пов'язаний із формалізацією всіх попередніх рівнів (типів) поетичного дискурсу. Він закріплює відносність мови в їхніх спробах повністю актуалізувати модерний зміст, а також руйнує контексти, необхідні для кожного з типів висловлювання, розмикає співвіднесеність значення, суб'єкта і структури, що їх поєднує.

Можемо говорити, що в іронічному дискурсі відкривається безкінечність постійного розривання і постійного нав'язування зв'язків, стосунків та відмінностей, у яких виявляються інстинкти життя і смерти, що циркулюють у людині й через людину, артикулюються і організовують її мову. При цьому іронічний дискурс проявляє самоповторення, штучність у поезії «молодомузівців».

На тлі театралізованого дійства життя і смерти муки суб'єктивного, одинокого, минущого людського життя естетично розсіюються до тіней (мотив «тіні», один із популярних у «молодомузівців», пов'язує їх, як і символіка танцю, не лише з Пшибишевським, але й із Ніцше). Гра, блазнювання зрештою змикаються із об'єктивізацією жестів туги, самоти. Народжуються образи-ґротески, де чорний сфінкс простер кирею ночі та «б'є нас батогом іронії і смути» («Finale» Петра Карманського).

Іронічний дискурс руйнує і літературну умовність, і життєву правдоподібність, і надмірність жалів. Він окреслює магічне коло «танцю», що після Ніцше стає символом вічности

---

[48] *Розсипані перли: поети «Молодої Музи»*, с. 331.

й міфологемою «вічного повернення». Кожен образ-символ тяжіє до переходу в щось конкретне і кожен словесний жест тяжіє до того, щоб стати мовчанням, оскільки «Там за вікном стоїть іронія спокійно / І кличе пальцем смерть... В танець! В танець, в танець!»[49], як, слідом за Бодлєром, говорить ліричний суб'єкт Карманського.

Окрім забуття і мовчання, іронічний дискурс дарує ще одну можливість: сатиру. Саме сатиричний тон дозволяє Карманському розпрощатися зі смутком, що його він тепер називає «паяцом банальним», котрий грає в народному театрі. Знімається і полістилістика, породжувана озвученням різних тематичних пластів. «Повідомлений самим дискурсом, іронічний код, – за словами Роляна Барта, – в принципі є ніщо інше, як експліцитне цитування «Іншого»; він завжди що-небудь афішує і вже самим цим фактом руйнує полівалентність, якої можна було би чекати від дискурсу, побудованого на принципі цитування»[50]. Попри металітературність, якою захоплені молодомузівці, котрі цитують самих себе і наводять епіграфи з різних літературних авторитетів, поезія їхня не є гетерогенною. Вона радше є поезією персонального голосу. Це невипадково, адже найвищим естетичним постулатом для «молодомузівців» було «право письменника розвивати свій талант без огляду на те, як уявляє собі літературу широка маса, навіть та, що її звуть інтелігенцією чи елітою» і певність, що «нема кращої життєвої мети для письменника, нема кращого заняття, нема кращої професії, як бути *тільки* письменником»[51].

«Молодомузівська» дискурсія багата й різноманітна. Цьому сприяє незавершеність, відкритість становлення ранньомодерністського дискурсу, його коливання між «живими» і «символізованими» чуттями, між «реальними» і «стилізованими» формами творчости. Опановуючи можливості нового поетичного вислову, руйнуючи традиційну структуру вираження, задаючи програму для нових текстуальних інтерпретацій, поети «Молодої Музи» відкривали внутрішню форму буття модерністської образности.

---

[49] *Там само*, с. 115.

[50] Ролан Барт. *S/Z*. – Москва: Ad Marginem, 1994, с. 58.

[51] Михайло Рудницький. «Що таке "Молода Муза"?», с. XI, XV.

Конструювання модерністського дискурсу

(Володимир Винниченко)

Відкриття «Іншого»

Поняття «інакшого» – як принцип структуризації тексту і загалом смислового простору – має досить широкий спектр тлумачень. Важливо, однак, що, за словами Марка Тейлора, «філософи починають і закінчують питанням іншого»[52]. Суть його, на думку науковця, полягає в тому, як розглядати стосунок одного і багатьох, одиничности і плюральности. Традиційно в західній філософії одиничне мислилося пріоритетним, тому множинність зазвичай зводилася до одиничного. Звідси, до речі, така актуальна для Нового часу універсалізація одиничного, самототожного «я».

Останнім часом ідея «Інакшости», принцип «Іншого» дістали низку нових витлумачень у постструктуралізмі й постмодернізмі. З погляду психоаналізу Жака Лякана, «Іншого» (з великої літери) потрактовано як супер-ego, як особливе гіпотетичне місце, в якому і через яке мова говорить суб'єктом. Згідно з ляканівською теорією, власне я суб'єкта не ідентичне присутності. Людина приймає ті форми мовлення, котрі їй іще в дитинстві запропонував соціюм. «Тільки Інший своєю відповіддю (мова Іншого – інакше мова господаря) спроможний перетворити заклик дитини в осмислений запит (тобто в означуване 1, інакше – означуване господаря).

---

[52] Mark C. Taylor. «Introduction. System... Structure... Difference... Other». *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*. – Chicago – London, 1986, с. 4.

Підкоряючись мові Іншого, приймаючи чужу інтерпретацію свого запиту, дитина наступного разу висловить свій запит підказаними їй словами (означуване 2), все більше віддаляючись від свого єдиного, істинно одиничного бажання. У людини з'являються нові бажання, підказані їй культурою, але в її Я назавжди закладається глибока тріщина, що змушує її постійно розриватися між означуваним 1 і означуваним 2 ("Чи не хочеться тобі цього?" – "Так, саме цього мені й хотілося!"); Лякан саме тому називає таку "окультурену" людину "кросованим суб'єктом"»[53], – зауважує сучасний дослідник.

Сліди, або *траси* «іншого», згідно з положеннями французького філософа Емануеля Лєвінаса[54], визначають процес ідентифікації «я» через категорії морального стосунку, зближують «я» через «Іншого» з безкінечністю і з реальністю людського бажання, забезпечують цілісний процес означування реальности як присутности: присутности всіх речей у *моєму* житті. Траси «Іншого» в цьому сенсі постають як знаки, що трансцендентують, «виставляють» реальність у стосунку до абсолютного минулого, яке об'єднує всі часи, і в стосунку до будь-якого майбутнього, яке, однак, присутнє в моєму часі.

Принцип «Іншого» прочитується в історії культури в різних аспектах та інтерпретаціях. Приміром, у Ґеґеля кожен містить у собі власного «Іншого», свою протилежність, і обоє вони зв'язані складними взаєминами ідентичного-у-відмінному. Для екзистенціялізму Сартра, своєю чергою, наявність «іншого» вказує на мету і на межу існування «я» в реальному світі. «Бути в самому собі іншим – ідеал, який конкретно постає завжди у вигляді вбирання в себе *цього самого іншого*», – стверджує він. І водночас говорить: «Д-й Камю знайшов потрібний йому прийом [ідеться про коментар "Стороннього" Камю. – *Т. Г.*], між своїми персонажами і читачем він ставить скляну перегородку. Справді, що може бути без-

---

[53] Див.: Jacques Lacan. «The function and field of speech and language in psychoanalysis». Jacques Lacan. *Ecrits. A Selection.* – London, 1977, с. 30–113; П. Качалов. «Лакан: Заблуждение тех, кто не считает себя обманутым». *Логос*, 1992, № 3, с. 180.

[54] Emmanuel Levinas. «The Trace of the Other». *Deconstruction in Context*, с. 345–359.

глуздіше, ніж люди за склом? Крізь скло видно все, воно не дає зрозуміти одного – суті людських жестів»[55].

Зрозуміло, що категорія «іншого» стає центральною в теорії Жака Дериди. Переглядаючи европейську логоцентристську модель мислення, Дерида переосмислює і саму ідею ідентичного собі, трансцендентного суб'єкта, який імпліцитно стоїть за значенням – як такий, що власне своєю присутністю забезпечує істинність висловлювання. Адже традиційно в логоцентричній структурі присутність суб'єкта ототожнювали із загальнозначущістю мови для будь-кого іншого. Означувальний процес для Дериди, навпаки, можливий лише тоді, коли кожен так званий «присутній» елемент співвіднесений із чимось іншим, ніж сам. Тобто він не замкнений на своїй ідентичності, а утримує в собі ознаку минулого й заперечує себе з погляду майбутнього.

Так виникає цілий безперервний ланцюг означування, яким є, по суті, людська культура. Отже, фіксований суб'єкт, який нібито стоїть за будь-яким культурним і соціяльним означенням «іншого», в постмодернізмі не існує. Натомість «інший» – це лише принцип породжування нового смислу й формування тексту. Відтак місце значення заступає інтертекстуальність.

Новим для культурного й філософського мислення XX століття стало те, що принцип «іншого» трактується в аспектах мови й текстуальної організації, особлива роль у чому належала Фройдові й Ніцше. Саме Ніцше надав своєму основному поняттю філософії «життя» – «волі до влади» – метафоричного змісту («Світ, який розглядаємо зсередини, світ, який визначається і позначається залежно від його "інтеліґібельного характеру", був би "волею до влади", і нічим, окрім цього»[56]), а сам світ та історію запропонував розглядати як фікцію («Чому світ, який має до нас певний стосунок, не може бути фікцією»[57]).

---

[55] Жан-Поль Сартр. «Объяснение "Постороннего"». *Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века.* – Москва: Прогресс, 1986, с. 103.

[56] Фридрих Ницше. «По ту сторону добра и зла». Фридрих Ницше. *Сочинения в двух томах.* Москва: Мысль, 1990, т. 2, с. 270.

[57] *Там само*, с. 269.

Таке уявлення є логічним наслідком ціннісного стосунку (творення, конструювання) людини до реальности, коли світ реальний трансформується у світ знаків, символів, стає текстом. «Треба ж признатися собі в тому, – закликав Ніцше, – що не існувало б ніякого життя, якби його фундаментом не були перспективні оцінки й видимості»[58]. Відповідно, й ідеал «надлюдини» він трактує через перспективу нового ціннісного стосунку до світу – як синтетичний образ, творчий принцип самого життя. Лінеарний принцип розгортання реальности й історії Ніцше руйнує, замикаючи його в коло «вічного повернення». Індивідуальне життя наповнює самодостатнім смислом «тут» і «тепер», а не перспектива Воскресіння та Спасіння.

Переживання власного життя «тепер» і «тут» розгортається відтак у формі своєрідного іронічного відчуження реальности, зокрема тієї її моделі, що традиційно закріплюється в мові граматичними правилами. Ніцше сформулював питання про те, що важливі не добро і зло самі по собі, а важливо знати, *хто говорить* (Мішель Фуко), *хто володіє словом*, називаючи себе добрим, а інших людей – злими. При цьому трансформується співвіднесеність реального, присутнього з абсолютним смислом, із правдою – вона повертається до того, хто говорить. «Хіба не дозволяється відноситися прямотаки з певною іронією як до суб'єкта, так і до предиката і до об'єкта? Хіба філософ не має права стати вище віри в непорушність граматики?»[59] – іронізував філософ.

Тим самим Ніцше накреслив новий горизонт осмислення і зображення реальности: його основним принципом є не копіювання, повторення трансцендентної моделі, монологічно заданої та раціонально вибудуваної, але суб'єктивне бажання, смислотвотворчість, коло «вічного повернення», яке Заратустра асоціює з буттям «для мене» («для мене – мовби існувало що-небудь поза мною?») і грою мови («говорячи, танцює людина над всіма речами»; «чи не є слова і звуки веселка і примарні мости, перекинуті через усе, що роз'єднано навіки?»). Це нове світобачення не може бути виявлене, репрезентоване

[58] *Там само.*
[59] *Там само.*

у формах «реального», «сучасного», «людського», що їх Ніцше закликає «перебороти». Воно найрадше є синтезом. У зв'язку з цим те, що асоціювалося і сприймалося як абсолютна правда в світі, виявляється лише загальноприйнятою ілюзією, фікцією мови, про котру забули, що вона є *утвореною*, конвенціональною правдою, яку люди уклали між собою.

Із погляду деконструктивізму правда – це спосіб презентації, ствердження присутности суб'єкта в житті, не більше. Ніякої істинної, абсолютної сутности за нею немає. В цьому розумінні правда постає образом світу, граматичною конструкцією, в яку вписує себе суб'єкт. Сутність мови, яку виявив Ніцше (хто володіє словом, хто говорить, той і формулює значення, модель світу і його цінностей), підривала просвітницьку концепцію реалізму й об'єктивности. Реалізм, як відомо, спирається не на риторичне переконання, не на багатозначність трактувань, а на «об'єктивну» модель реальности.

Руйнування репрезентативної моделі творчости й засвідчує артистична метафізика Ніцше, зокрема його теорія копій. Німецький філософ привертав увагу до того, що пізніше французький постструктураліст Ролян Барт сформулював як «проспективний код»: «"реаліст" бере за відправний пункт свого дискурсу зовсім не "реальність", але тільки – завжди і за будь-яких умов – "реальне", тобто кимось уже написане: якийсь проспективний код, утворений анфіладою копій, що губляться в безкінечній далині»[60]. Ніцше показав перспекціоналізм людського сприйняття: те, що є, завжди обмежене перспективою того, хто дивиться, і неупередженістю того, що являється. Подібно до цього, і теорія «переоцінювання всіх цінностей» означала передусім зміну перспективи, за якою походження вчинку пояснював суто його намір. Натомість, як стверджує Ніцше, в модерності усталюється думка: «саме в тому, що *неупереджене* в цьому вчинку, й полягає його остаточна цінність, і що вся його зумисність, все, що в ньому можна бачити, знати, "усвідомлювати", становить іще його поверхню й оболонку, яка, подібно до будь-якої оболонки, відкриває щось, але ще більше *приховує*»[61].

---

[60] Ролан Барт. *S/Z*. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001, с. 187.

[61] Фридрих Ницше. «По ту сторону добра и зла», с. 267.

Отже, складається певна смислова структура, в якій те, що говориться, відбувається, діється, включає момент захованого, «іншого». Це нагадує принцип текстуальної організації. Адже текст – це певна послідовність знаків, структурно закріплена, яка має те чи те значення залежно від «моделі читача», яку «заховав» автор, і від тієї знакової системи, в якій «відкриває» цю послідовність читач.

Другий важливий висновок, який вплинув на розгортання текстологічного мислення, належить Зиґмундові Фройду. Фройд дав текстуальне трактування несвідомого: відхилення в психіці людини він почав трактувати як дискурс «іншого», несвідомого, що проявляється у вигляді обмовок чи сновидінь. Фройд трактує свідомість символічно, за аналогією до знакової структури мови. «Сновидіння як ціле, – стверджував Фройд, – є викривленим замісником чогось іншого, несвідомого, і завдання витлумачення сновидіння – знайти це несвідоме»[62]. Окрім того, як стверджує відомий психоаналітик, «сновидінням» можна назвати ніщо інше, як «результат роботи сновидіння, тобто *форму*, в яку приховані думки перекладаються завдяки роботі сновидіння»[63].

Тому він пов'язує образи явного сновидіння символічним стосунком, а також механізмами згущення та зміщення зі змістом прихованого сновидіння. Звідси трактування структури спонтанного людського мовлення як «дискурсу», «тексту», де рівень мови зміщений щодо суб'єктивности, щодо певного моменту і щодо несвідомого.

І Ніцше, і Фройд руйнували позитивістську репрезентативність, відкриваючи принцип текстуальности: гру заховування/проявлення. Так «стирання» реальности й нове відкриття її в тексті через підтекст, контекст, алюзію, метафору творить новочасний міт, що, згідно з Т. С. Еліотом, допомагає впорядковувати художню реальність: «контролювати, полагоджувати, надаючи обриси та зміст тій ґрандіозній панорамі безнадії й анархії, які становить сучасна історія. Замість оповідного методу ми можемо використовувати тепер мітичний

---

[62] Зигмунд Фрейд. *Введение в психоанализ: Лекции.* – Москва: Наука, 1989, с. 70.

[63] *Там само*, с. 114.

метод»[64]. Так Еліот стверджував новий спосіб модерністського образотворення – мітологічний, принципово відмінний від реалістичного мімезису.

«Чесність із собою» як принцип «переоцінки цінностей»

Зруйнувати міметичний спосіб зображення в українській літературі початку XX століття було досить непросто, і таким письменником, який чи не найбільше пов'язаний із ідеями, формами і навіть структурами мислення Ніцше й Фройда, а водночас *митцем*, найглибшою мірою причетним до формування значень модерного типу, є Володимир Винниченко. Оцінки його творчости коливаються від реалізму до «неонатуралізму», від «архіпоганого» наслідування «архіпоганого Достоєвського» до визнання його як першокласного, европейського рівня українського письменника.

Безсумнівно, Винниченко посідає особливе місце в українській літературі XX століття. Він і справді трохи чужий, «інакший» у ній. Власний світ він витворив через своєрідне відчуження від певних традицій. Микола Сріблянський співвідніс таку позицію зі «сміливим і красивим бунтом проти "українофільства в моралі", проти страшного лицемірства всього життя»[65]. Можливо, що протест Винниченка можна прочитувати і як реакцію проти «патріотичного шпиталю» (Василь Стефаник) народницького українського письменства. Через відштовхування від народницької романтично-етнографічної стилістики Винниченко народжувався як митець («Краса і Сила»). Наголос на українських національних характерах (від -енків до Михайлюків, Забав), на неквапливих (на перший погляд) побутових історіях він у власній творчості зіштовхнув із нервозністю внутрішнього мовлення та діялогами героїв, які з таким же патосом, як дискутують про «народ», сперечаються про секс, проституцію та венеричні хвороби.

---

[64] Цит. за: *Современные проблемы реализма и модернизма.* – Москва: Наука, 1965, с. 258.

[65] Микола Сріблянський. «Те, що дає радість життя». *Українська хата*, 1914, № 5, с. 377.

Відмінними виявилися і культурософські ідеї тодішніх найвиразніших модерністів («хатян») від нігілістичних теорій Винниченка. Скажімо, Сріблянський 1910 року стверджував, що Винниченкова проза показала індивідуалістичну природу модерної свідомости, зокрема в аспекті «шукання нової моралі, – моралі сильної, красивої і творчої людини, що розвивалася б у гармонії соціяльного ладу з душею індивідуума»[66]. Але вже 1912 року він констатував, що Винниченко показав «найбільш неґативний бік нової культурної течії», зводячи її до «гіпертрофованих, звульґаризованих ідей індивідуалізму». Особливо неприйнятним для етико-культуральної теорії «хатян» було те, що Винниченко нібито «дійшов до визволення людини од усякої моральности: радість життя засліпила його»[67]. При цьому Сріблянський підкреслював свою близькість до Винниченка в плані «протесту», але не «проповіді». Отже, поза увагою навіть модерністської української критики залишалася революція, що її здійснював Винниченко: адже від моралі «панів» і моралі «рабів» Винниченко прагнув перейти до аналізу підстав моралі як такої, моральности як цінности, іншими словами – сфери людського в моралі.

У найзагальнішому розумінні Винниченко проявив в українській літературі той феномен «сучасної літератури», що його Гнат Хоткевич означив як «“психологічну вівісекцію” голодного інтеліґента», як «протест», «море сумнівів, сарказму, нігілізації», як «літературу великих міст, рожденну в сумерках, під дзижчання трамвайних дротів, в диму кав'ярень, при безмовнім огляданню розкішних вітрин», коли девізом стає: «Знати весь світ – і нічого не мати з нього для себе!»[68]. Цей феномен «сучасної» літератури можемо ще називати «модерною», або «нігілістичною» літературою.

Володимир Винниченко значною мірою нігілізував український світ в епоху модерну: в наївному народно-національному типі «громадянина» він показав поруч із культур-

---

[66] Микола Сріблянський. «На великім шляху (Про письменство наше в 1909 році)». *Українська хата*, 1910, № 1, с. 55.

[67] Микола Сріблянський. «Боротьба за індивідуальність». *Українська хата*, 1912, № 2, с. 106, 107–108.

[68] Гнат Хоткевич. «Камні отметаємі». *Українська хата*, 1909, № 10, с. 528.

ницьким ідеалізуванням доведену до крайности етику індивідуалізму й, навпаки, «вищих» людей наділив цілком громадськими ідеалами. Психологію революціонера та його майже істеричну саможертовність він по-фройдівськи занурив у фізіологію; натуралістично осторонив «святу простоту» родинного життя й сім'ї законами біосоціяльного добору; суспільний договір і абсолютну мораль назвав «брехнею», а соціялістичну мораль «вивів» із сексу.

Винниченко закладає в українській літературі початку XX століття принципи й структурні ознаки нігілістичного модерного мислення. Відправним пунктом його модернізму, як і модернізму «молодомузівців», котрі покликалися у своїй заяві на «Заратустру» Ніцше, стала ідея «переоцінення всіх цінностей». «Переоцінення» в його суто винниченківській формі – це складання своєрідної експериментальної, провокативної структури мислення, в якій виявилась би відносність сприйняття, відчування, зображення та відкривалося б перетворення реальности. Така критична, відсторонювальна структура передбачає не правдоподібне, не наслідувальне та не «моральне» (у традиційному позитивістському розумінні Правда і Краса були тотожні) зображення, а таке, що відкривається на межі ствердження-заперечення. Винниченко особливо наголошував експериментальність зображення: «Я навмисно наводив у своїх працях приклади, що *різко* порушували звичні поняття моралі. Чи нашкодив я собі цим, чи ні, важко судити. Я лишень хотів пояснити на них свій *метод* ставлення до життєвих явищ»[69].

На жаль, ця полемічність Винниченкової творчости періоду його скандальних драм, романів і повістей 1908–1916 років не мала адекватного розуміння з боку тогочасної критики. Автор змушений був удатися навіть до публіцистичного пояснення своєї *художньої* манери («О морали господствующих и морали угнетенных», 1911). Критика піддала «нігілістичні» твори Винниченка «серйозному» («правдоподібному», «упередженому», за Ніцше) аналізові та партійному розбору в ідеологічному плані.

---

[69] Владимир Винниченко. *О морали господствующих и морали угнетенных. (Открытое письмо моим читателям и критикам).* – Львов, 1911, с. 89.

Провокуючи «неморальність» ситуацій і конфліктів, Винниченко відкриває такий спосіб зображення, що вказує на якусь *інакшу* реальність, аніж та, котру він описує. Назвемо її над-реальністю, взяттям у лапки, відкриванням «очудненої» реальности. Йдеться про такий тип нарації, коли виникає зсув між «правдивою», однозначною, «моральною» оповіддю, «чесною» розповіддю від «я», що зорієнтована на дидактику, і «зачіпним», провокативним, навмисне висунутим вперед зображенням реальности, що непомітно підриває істинність сказаного. Про цю іронічність, використану в «Записках Кирпатого Мефістофеля», Винниченко відгукувався так: «Роман написаний від лиця того героя, написаний з наміром увійти в душу такої людини й описати її так, як вона сама б себе описала, коли б раз заходилася бути щирою й правдивою. А "критик" зрозумів, що коли в романі ввесь час говориться "я, я, я", то, значить, це автор про себе каже»[70].

Винниченко виділив чотири пункти позитивістської критики його ідей: проповідь голих тваринних інстинктів, проповідь статевої насолоди, проповідь насильства і проповідь міщанства й анархізму. Однак він сам основним методом критики хотів би бачити розуміння, а не підставляння власних поглядів на місце авторських і мислення опозиціями. Натомість його «нігілістичні», експериментальні романи й драми сприймали однозначно, раціонально, з перспективи позитивного знання про реальність і людські стосунки.

Важливо наголосити, що Винниченко в коментарях вказував саме на недовіру критики до *сказаного* і *показаного* в його творах. *Читачі й критики* дошукувалися правди-істини переважно на основі простого емпіричного досвіду. Розкриваючи механізми власного образотворення і наголошуючи роль *художньої умовности*, Винниченко застерігав: «Ані мене, ані Мирона [Квази-alter-ego автора в романі «Чесність з собою». – *Т. Г.*] читачі перевірити не можуть, не можуть увійти до нас в душу, можуть судити тільки з наших висловлювань»[71].

---

[70] Бахметьєвський архів Колумбійського університету, № 39а, ч. 4–2, с. 335–336.

[71] Владимир Винниченко. *О морали господствующих и морали угнетенных*, с. 10.

На основі своєрідного перевертання ідей Винниченко відкриває спосіб зображення, що веде до над-реальности зображення. Ідеться про такий спосіб зображення, коли виникає розрив між тим, що сказано, і тим, що мається на увазі. Це включення в дискурс ігрової перспективи, яка існує, просвічує, немов інакша оцінка зображеного, що створює магічну, хистку смислову площину тексту. Адже «ігровий світ, – за словами німецького філософа Ейґена Фінка, – не існує ніде і ніколи, однак він займає в реальному просторі особливий, ігровий простір, у реальному часі – особливий, ігровий час»[72]. Іронічна дистанція відсторонення реальности, її смислове роздвоєння дає не подвоєння реального, а ґротескове поєднання різних його площин, миготіння «інакшого» в тотожному.

Реальна картина життя постає у Винниченкових творах такою самодостатньою та об'єктивною, що здається, ніби через неї «говорить» саме життя. Зокрема, вражають конкретність, тілесність предметів, речей, людських характерів. Однак така предметність співіснує з ілюзією предметности, її розсіюванням, імітацією. І численні персонажі Винниченка, реальні аж надміру, поступово перетворюються на фікції, спомини, символи, позначаючи конечність людського життя. Такими є герої більшости його оповідань («Момент», «Таємна пригода», «Раб краси»). Просвічування реального й ірреального, одночасна присутність минущого та вічного, субстанційного, серйозного й іронічного, екзистенційного та предметного є основою релятивного художнього мислення Винниченка, його модернізму.

Способом, який уможливлює відкриття нових дискурсивних можливостей, стає ідея «чесности з собою». Окрім суто *морального* змісту, її можна сприймати за метафору, що відкриває реальність «переоцінення всіх цінностей». У цьому сенсі вона є нігілістичною формулою, але водночас і конструктивним, смислотворчим принципом, що задає інше бачення реальности. Функціонально «чесність з собою» співвідноситься з ідеєю «волі до влади», яка в Ніцше окреслює

---

[72] Эйген Финк. «Основные феномены человеческого бытия». *Проблемы человека в западной философии.* – Москва: Прогресс, 1988, с. 377.

ціннісний простір власне людського буття. Як вказує письменник, «чесність з собою» є для нього *методом* ставлення до життєвих явищ, *принципом* моральности (доброї чи злої), *способом* виявити активність людини щодо життя. «Я навмисне вжив "чесність", а не "гармонія" з собою, – зауважував Винниченко. – Цим я хочу одночасно сказати про розрив з мораллю старою ("нечесність з іншими", як говорять критики) і про свідому гармонізацію своїх почуттів, досвіду, мислення»[73]. Відтак ідея «чесности з собою» не визначає, а формує (перспекціоналізує) поле моральности, відповідне самому життю.

Отже, ідея «чесности з собою» є і критичною, і стверджувальною водночас. Вона спирається на елементи нігілізму, етичної метафізики, волюнтаризму, екзистенціялізму, психоаналізу, віталізму й на відповідні структури мислення, хоча не зводиться до жодної з них. Особливо виразні в ній декілька моментів: а) заперечення абсолютности будь-якої моралі та мислення опозиціями (Винниченко іронізував: «Критики думають, що якщо я протестую проти абсолютної форми заповіді "не вкради", то, значить, я протиставляю їй іншу *абсолютну* заповідь "укради". Якщо я протестую проти гоніння моралі на плоть, то це значить, що я протиставляю абсолютне поклоніння плоті»[74]); б) критика «старої» моралі, заснованої на розриванні абстрактного і конкретного, духовного і тілесного, свідомого та чуттєвого; в) бажання свідомо гармонізувати індивідуальну волю й розум, щоб людина як творець цінностей, активний діяч могла долучитися до життєвого процесу й служити його соціяльній (зокрема соціялістичній) раціоналізації; г) свідомий і вольовий момент «підправлення» природи, що його здійснює людина, її одвічних законів продовження роду й боротьби за виживання.

Важливим елементом «переоцінення» моральних цінностей, що його здійснював Винниченко, є те, що стосується воно насамперед життєвої сфери інтеліґенції, і зокрема фахової революційної інтеліґенції. Пояснюючи, чому він брав пе-

---

[73] Владимир Винниченко. *О морали господствующих и морали угнетенных*, с. 32

[74] *Там само*, с. 88–89.

переважно теми з життя інтеліґенції, Винниченко-соціяліст зауважував, що «не задля травлі» писав про неї, а власне тому, що «бачу нашу революційну, соціялістичну інтеліґенцію найчеснішою щирою частиною російського суспільства (як серед українців, так і серед росіян, поляків та інших націй)»[75].

Важливо, що ідею «чесности з собою» можна прочитувати і як ідею соціялістичну. Прикметно, що й тогочасна критика співвідносила Винниченкові моральні експерименти з пошуками «пролетарської» моралі. Справедливо зауважує Данило Гусар-Струк, що «чесність з собою» не є новою моралю. Але вона є етичним законом, що його Винниченко підніс у відповідь на художні експерименти у сфері етичних проблем, які поставали із соціялістичної програми, а також із тих методів, що їх використовували революціонери задля досягнення власних мет[76].

Винниченко випробовує ідеали жертовности, громадської самовідданости, індивідуальної волі людини принципами, сформульованими передусім у середовищі професійних революціонерів, соціялістів. Отже, філософію «життя», до якої схилявся Винниченко, письменник достосовує до нігілістичної та соціялістичної ідеології. Розглядати «чесність із собою» як позитивний моральний ідеал означає сприймати її за абсолютну цінність, проти чого виступав Винниченко, і водночас позбавляти її того релятивного етичного змісту, на якому вона, власне, й виростала.

Ідея «чесности з собою» (як релятивний принцип) у своєму перетворювальному моральному ефекті суголосна філософії Ніцше. Саме Ніцше проголосив лозунґ «переборення моралі, в певному сенсі навіть самопереборення моралі», умовою чого поставив практику чесности: «Нехай це буде назвою тієї довгої прихованої праці, яку надано найтоншій, найчеснішій і водночас найзлободеннішій сучасній совісті як живому пробному каменеві душі»[77].

---

[75] *Там само*, с. 38–39.

[76] Danylo Husar Struk. «Vynnycenko's Moral Laboratory». *Studies in Ukrainian literature. The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in U.S.* Ed. by Bohdan Rubchak. – 1984–1985, vol. XIV, № 41042, с. 279.

[77] Фридрих Ницше. «По ту сторону добра и зла», с. 267.

Отже, «чесність із собою» є способом стосунку, який варіює, релятивізує суспільну ситуацію. «Застосовуючи цей метод до одного й того ж явища, але в різних умовах, можна ставитися до нього по-різному <...>, – пояснював Винниченко. – Одне й те ж явище в різних умовах буде і "моральним" і "неморальним". Сучасне життя становить безперервну, вічно мінливу, невловну комбінацію тисячі різних умов. Схопити й закріпити їх у нерухомих рамках неможливо. Це колись, може, мало свій сенс, але тепер із цього виходить даремна й некорисна витрата енергії для того, хто хоче свідомо, чесно й активно брати участь у процесі життя»[78].

Водночас «чесність із собою» є принципом нової дискурсії, котра співвідноситься з філософією «життя», з критикою традиційної культури, з віталістичними модерними мітами. Як частка загального віталістичного процесу людина включена в систему тих опозицій, контрастів, через які й зреалізовує себе життя. Прагнучи за допомогою волі гармонізувати раціо та чуття, Винниченко висуває *цілком раціональну* ідею «чесности з собою». І в цьому аспекті його мислення типово логоцентричне і типово модерне. В такому розумінні принцип «чесности з собою» передбачає, по-перше, формування вольової людини, по-друге, переборення християнської розірваности духовного і тілесного, по-третє, реалізацію через людину родової сутности й, по-четверте, творення нових цінностей, які у Винниченка, подібно до того, як це відбувається в Ніцше, служать для підтримки людського роду («людина – це комплекс живих цінностей, якими вона обмінюється з іншими людьми і з самою природою»[79]).

У дискурсивному плані художній світ Винниченкових творів є глибоко метафоричним, навіть абсурдним. Хоча письменник не доводить до повної тотожности символи та реальні речі, не переносить зображуване у світ символічний, трансцендентний, він, однак, зводить реальне і абстрактне на одній площині. Це дало підстави, приміром, Миколі Вороному заговорити про «живі символи» у Винниченковій драмі

---

[78] Владимир Винниченко. *О морали господствующих и морали угнетенных*, с. 89.
[79] *Там само*, с. 60–61.

«Брехня». Однак правильніше, думається, говорити про відчуження зображуваного. Способом такого відчуження стає ідея «чесности з собою», дотична також і до критики так званих «вищих людей». Тут ледь відчутний відтінок і перегук із «надлюдиною» Ніцше, левом, який грається, просвічує в моменти, коли Винниченко проявляє сповнене бажання, вольове «я» своїх персонажів.

Людина та її бажання

Людина вольова та повна бажання є новим феноменом модерністської літератури. Явище свободи волі, стан задоволення того, хто хоче, хто опановує іншого і водночас сам стає іншим, пояснював і Ніцше: «У кожному хотінні є, по-перше, багатство чуття: почуття стану, якого ми намагаємось *позбутися*, відчуття стану, якого ми прагнемо *досягнути*, відчуття самих цих прагнень, потім іще супутнє мускульне відчуття, що виникає, оскільки ми "хочемо", завдяки своєрідній звичці, не пускаючи в хід наші "руки й ноги". По-друге, подібно до того, як відчуття – і саме різнорідні відчуття – треба визнати за інґредієнт волі, діється і з мисленням: у кожному вольовому акті є командна думка; однак нічого й думати, що можна відокремити цю думку від "бажання" і що нібито тоді залишиться ще воля! По-третє, воля – це не тільки комплекс відчуття і мислення, але найперше ще й *афект* – і до того ж афект команди»[80]. Щоправда, для Ніцше саме вчення про стосунок влади і є мораллю. У Винниченка ж мораль стосується насамперед пошуків гармонії «я» і життя.

«Хочу!» – так називається один із романів Винниченка. Серед таких повних бажання і вольових Винниченкових героїв – Зіна з однойменного оповідання, студент, який убиває себе в пориві майже месіянського екстазу, аби переконати схвильований натовп у своїй невинності, а отже, заволодіти ним; революціонери, які, мов ті факіри, наводять ману на натовп своїм записничком. Загалом у кожному з моментів такого перетворення реальність легко переростає в казку. Голо-

[80] Фридрих Ницше. «По ту сторону добра и зла», с. 254.

вним чинником перетворення світу і самого себе стає бажання, емоція, воля, які санкціонують ігрове ставлення до життя. Прикметно також, що емоційність є виявом цілісности, активности й безпосередности сприйняття світу для екзистенціяльного мислення.

Гру супроводжує складання і суґестіювання специфічного афективного, навіть галюцинаторного настрою, що його Винниченко аналізує, наприклад, в оповіданні «Таємність». Окрім того, гра невіддільна від волі до влади. Гра релятивізує, проявляє різні психічні стани: бажання помсти в озвірілого натовпу («Студент»), майже садистське бажання принизити людину («Голод»). Волю до влади загалом підтримують інстинкти й живлять фетиші, ілюзії, що заміщують обожнюваний об'єкт. Такою є любов Костя до батька («Кумедія з Костем»).

У тій цілісній картині світу, яку створюють за допомогою магії та гіпнозу уявних цінностей, існує легка перехідна грань реального й ірреального, що Винниченко не раз наголошує. «Царевичі перевернулись в звичайних жидків», – констатує оповідач у «Таємності». «В казках процесу перевертання на царевича ніхто не бачить, а у нас це одбувалось на наших очах», – засвідчує автор перетворення несміливого Піні в самовідданого провідника («Талісман»).

Суть появи «героя, який грається» у багатьох Винниченкових творах пов'язана так само, як і в Ніцше, з питанням влади. В романах «Чесність з собою» і «Кирпатий Мефістофель» ідея влади в певному сенсі є центральною. Любов – це влада однієї людини над іншою, стверджує Кирпатий Мефістофель, зокрема влада жінки; прив'язаний до неї інстинктом продовження роду чоловік підпадає під її владу. Так само жінка керує чоловіком через дитину, навіть у стосунках із дитиною вона почуває зверхність і насолоду підкорення.

Як гностики й різного роду натуралісти, Винниченко тяжіє до зображення соматичної людини, заперечуючи християнський моралізм. Оскільки силу природи уособлює передусім жінка, виконуючи основну мету життя – дітонародження («Хай згинуть усі людські закони, всі правила, заповіді, хай щезне культура, слово, думка, а цей закон існуватиме, поки

буде на світі хоч одна пара людей»[81]), він відтворює жінку як вольову істоту. Винниченко звертається до жіночих образів, прославляючи жінку і водночас постійно борючись, подібно до Бодлєра, з нею. Екзистенціяльна туга, яку несе в собі Винниченків герой, власне, й пов'язує його з жінкою, із жінкою-ідеалом (звідси майже постійна в творчості Винниченка фройдистська тема).

«Я не обіцяю тобі нічого! – ні вірности, ні вічности мого бажання, бо, кажучи так, я збрешу і тобі, і собі, – зізнається Кирпатий Мефістофель, нагадуючи Заратустрин імператив відновлення себе в нащадках. – Але є в мене, крім цього, ще одно: це моя давня, викохана довгими роками туга за матір'ю дітей моїх, за другом і товаришем мого життя. Маю тайну несмілу мрію обновитися в моїх дітях і оправдати забруднене, зогиджене мною моє існування»[82]. Подібно ж і Мирон Купченко з роману «Чесність з собою», передчуваючи, що «прийшла та, з якою я хочу мати дитину», зізнається, що переживає захват (танець) життя, і скидає з себе маску актора й проповідника.

У цій концепції розхитування «позитивної» реальности, яку розробляє Винниченко, подаючи вольову, афективну її іпостась, значну роль відіграють також уподібнення людського до тваринного. Отож своєрідна натуралістична фізіогноміка відлунює в тій бестіярності, до якої Винниченко часто вдається у своїх аналогіях. Вона, зрештою, закономірна в тому віталістичному колообігу життя, який у Винниченка близький до спенсерівської рівноваги. «Родиться, розвивається, поживе, вмирає. І так вічно-вічно. Зоряні світи, окремі планети, людські царства, людина, мікроб, – живуть по одному шаблону»[83], – стверджує «я»-оповідач у «Записках Кирпатого Мефістофеля».

У «Сонячній машині» бестіярність і віталізм стануть основою філософської концепції, на якій виростає антиутопія природного. Повернення до природи, наголошення ві-

---

[81] Володимир Винниченко. «Записки Кирпатого Мефістофеля». Володимир Винниченко. *Твори.* – Київ: Рух, 1928, т. 21, с. 158.
[82] *Там само*, с. 25.
[83] *Там само*, с. 20.

талістичної сили в людському характері та в поведінці, ідея оприродненння культури живляться тією дискурсією вольового життєствердження, яка підносить ідею «чесности з собою». В «Щоденнику», обмірковуючи віталістичну концепцію свого роману про соціялістичну мораль, закладену в символіку «сонячної машини», Винниченко підкреслював: уникнення турбот про хліб насущний веде до посилення всіх інстинктів, знімає «деґенераційний» культурний вплив, накладений на природу. Тому закономірними в «Сонячній машині» стають образи «маленької червоної голови золотистої гадючки на плечах чорного лебедя», порівняння морального двобою принцеси Елізи і графа Рудольфа із зустріччю «молодої золотистої левиці» і «старого яґуара» («ледве помітно здригують вуса, гнучко, привітно й знеможено вигинаються хвости. Хто перший зробить крок?») тощо.

Зрештою, бестіярність закономірно приводить до сатанізму, дияволіяди, модерну концепцію якої Винниченко подає в «Записках Кирпатого Мефістофеля». Віталізм проявляє сферу родового в людині та через людину. Приймаючи тезу про продовження роду як основну мету людського життя (Винниченко зауважував цінність «тваринного інстинкту продовження виду» в людському житті), письменник на грані ірреального ототожнює властивості людського і тваринного. Тож символіка сили життя і жіночої спокуси захована за прізвиськом героїні в драмі «Чорна Пантера і Білий Медвідь», про яку в ремарці автор зауважує: «Дуже тонка, гнучка, одягнена в чорне, лице з різкими рисами, розвиненими щелепами; лице жагуче, майже дике і грубе, але гарне».

Вольова, віталістична, чоловіча сила життя, до якої апелюють і Ніцше, і Фройд, і Винниченко, структурована через активне еротичне, суб'єктивне «я»-мовлення, властиве модерну. Натомість, як зауважує Жан Бодріяр, у постмодернізмі виявляється «гіпертрофія сексуального виробництва, продукування знаків статі, гіперреалізм насолоди, особливо жіночої»[84], і все це підтримує принцип непевности, симуляція, ілюзія бажання.

---

[84] Жан Бодрийар. «Фрагменты из книги "О соблазне"». *Иностранная литература*, 1994, № 1, с. 60.

Конституювання «над-реальности» в «нігілістичних» романах Винниченка відбувається, навпаки, через підкреслено вольову проєкцію індивідуального «я», що співвідноситься передусім із чоловічою перспективою, чоловічим поглядом. Така проєкція впливає і на жіночі образи. У романі «Чесність з собою» Винниченко постійно наголошує природну, живу силу Дари, що пробивається у «немов точеній» спині, у золотистому вінку волосся, «хвилюванні чулих ніздрів». Усе це особливо контрастно мало відтінювати підкреслену фізичну слабість і недоладність її чоловіка з його «плескуватими та зігнутими як увігнуте скло грудьми», який до того ж намагається компенсувати свою фізіологічну слабкість екстатично-релігійним духовним началом, проповіддю релігії соціялізму. Віталістичний смисл такого протиставлення ховається у виправданні права іншого, сильного чоловіка, приміром Мирона Купченка забрати таку жінку, вибороти її собі задля продовження роду.

У романі «Чесність з собою» особливо заакцентовано віталістичну силу й цінність Мирона Купченка. До речі, «купля» – один із семантично виразних метафоричних образів Винниченка, що пов'язує чимало Винниченкових творів (оповідання «Купля», драму «Базар»). Це також одна з ідеологем, що характеризує релятивістську концепцію Винниченка, зокрема уявлення про життя як процес «обміну цінностей» («людина – це комплекс живих цінностей, якими вона обмінюється з іншими людьми і з самою природою»; «немає нічого єдиного, вічного, святого, абсолютного, все підкорене закону руху, обміну, перетворення, росту і занепаду»[85], – формулював письменник основи нового розуміння світу). А цінностями є все, що посилює віталістичну силу життя: і краса, і мораль, і мрія, і чобіт («що більше цінностей людина бачить у світі, тим вона цінніша сама»[86], – стверджує Мирон Купченко).

Отже, Мирон Купченко – *проповідник* ідеї «чесности з собою». Його віталістичну силу й вольову цільність постійно на-

---

[85] Володимир Винниченко. «Чесність з собою». Володимир Винниченко. *Твори.* – Київ: Рух, 1928, т. 16, с. 60–61.
[86] *Там само*, с. 92.

голошено. Зовні вони об'єктивуються в знаки «не то лінивої, не то насмішкуватої посмішки», особливого чіпкого виразу очей («Іноді здавалося, що замість очей він має два дуже загострених блискучих кінчики цвяхів»). Однак Мирон Купченко не імморалiст і не «природна» людина, підвладна винятково силі інстинкту. Його іронізм і проповідь волі – шлях до природности, місце, в якому поєднується туга за ідеалом і «зривання» масок, що й надає йому виразу «насмішкуватої туги та смутку». «Злісно-веселий, хижий» вираз його лиця особливо підкреслено в моменти, коли він проповідує «чесність з собою», провокуючи людей на те, щоб вони свідомо стали вольовими, цілеспрямованими (узгодивши, гармонізувавши в собі потреби духовні та фізичні, відмовившись від лицемірства). В такі – «провокаційні» – хвилини виявляється його влада над людьми, а він сам уподібнюється до гравця.

Дуалізм духовного і тілесного, інтелектуального та природного, за Винниченком, не може бути розв'язаний ані в один, ні в другий бік. Тарас («Чесність з собою»), змучений сумнівами і дисгармонією, заперечує, як стверджує автор, духовне в ім'я тілесного. Але його смерть закономірна, оскільки «відділити тілесне від духовного, по суті, неможливо». Так само неможливо відділити й духовне від тілесного – «те ж саме повинно відбутися з тими, хто забажав би бути чесним з собою, підкоривши все «душі»[87].

Отже, релятивізм, проявлений ідеєю «чесности з собою», засвідчує глибинну диференційованість модерного суб'єкта. А сама ідея «чесности з собою», взята як конструктивний, синтетичний принцип, насправді є утопією. Винниченко постійно наголошує, що жоден із його героїв не є «чесним із собою», вони *хочуть* бути такими. В найзагальнішому сенсі «чесність із собою» як моральна *ідея* проявляє формування етичного погляду на речі. Повертаючи моральне ставлення до природних інстинктів та узгоджуючи природу з раціо, Винниченко за допомогою цієї ідеї шукає і намагається сформулювати альтернативу і суто раціональних, і суто природних уявлень про мораль.

---

[87] Владимир Винниченко. *О морали господствующих и морали угнетенных*, с. 70.

За Кантом, вихід у сферу моральних ідей, у сферу чистого розуму лежить в трансцендуванні поза межі чуттєвого світу і світу природи. «У такий спосіб трансцендентальні ідеї, – зауважує Кант, – хоча й не дають нам позитивного знання, однак служать скасуванню зухвалих тверджень *матеріялізму, натуралізму і фаталізму*, що обмежують сферу розуму, і через це дають простір моральним ідеям поза ділянкою умоглядною»[88]. В цьому сенсі ідея «чесности з собою» є моральним формулюванням, яке дає змогу не замикатися на природному, інстинктивному й фаталістичному, а виходити в сферу розумного, вольового вибору.

Та водночас Винниченко переоцінює і сферу «чистого розуму». Адже ідея «чесности з собою» в її суто раціональному сенсі є нігілістичною. Винниченко постійно наголошував особливу спекулятивну роль чистого розумування в житті інтеліґенції, зокрема російської. «Інтелект живе одним життям, емоція другим, – писав він у "Відродженні нації". – Царизм, як сказано, не давав можливости акції, дії, через те всі здібності, вся акція йшла в інтелект, у розумування, в словесно-теоретичні вияви власного "я". Парадні, інтелектуальні портрети лишились портретами, а за портретами – буденні, емоціональні таргани, прусаки і блощиці»[89].

Відтак ідея «чесности з собою» як спосіб емоційного й практичного зреалізування певної ідеї, за Винниченком, у своєму найпослідовнішому втіленні в життя є суто більшовицькою ідеєю. «Бо більшовизм є якраз найпослідовніше, найсуворіше переведення в життя, в буденщину, в емоцію теорій і виводів "чистого розуму", це є найбільша чесність з собою»[90].

Іншою, окрім «чесности з собою», «позитивною», утопічною метафорою соціялізму у Винниченка стає «сонячна машина». Вона є доведеним до кінця принципом «перевертання» й «переоцінки» реальности, що його письменник накреслив в ідеї «чесности з собою». Так релятивістська модерна

---

[88] Иммануил Кант. *Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки.* Пер. Влад. Соловьева. – Москва: Наука, 1993, с. 174.

[89] Володимир Винниченко. *Відродження нації.* – Київ–Відень, 1920, ч. 1, с. 100.

[90] *Там само*, с. 101.

філософія Винниченка змикається з його соціялістичними ідеалами. Вона так само породжує експериментальне, провокативне письмо Винниченка.

Психоаналітичний дискурс

Модерністська структура зображення значною мірою ґрунтується на використанні принципів відносности, варіятивности й множинности в структуруванні картини світу. Художню модель такого типу Винниченко вибудовує в повісті «Чесність з собою». Уже в «Щаблях життя», як стверджує письменник, він розгортав художню реальність, використовуючи своєрідний іронічний (критичний) дискурс: «Я взяв уявну людину, риси якої зустрічав в окремих людях, ввів її в коло своїх почуттів і думок і змусив увійти в реальне практичне життя з цими висновками»[91].

Українська критика заговорила про неорганічність поєднання публіцистики і художности в пошукових творах Винниченка. Меншою мірою звертали увагу на спробу витворити нову, модерністську літературність, у якій позиція автора, попри дуже виражену соціяльність і публіцистичність, не збігалась би повністю з позицією жодного, навіть головного персонажа, а виявлялася лише інтеґрально, у взаємодії всіх елементів і модусів твору.

На перший погляд, структура, до якої приходить Винниченко в повісті «Чесність з собою», побудована на певній ідеологічній тезі (ідеї «чесности з собою») та її підтвердженні, тобто є типово раціональною, просвітницькою. Саме так сприйняла експериментаторство Винниченка тогочасна українська критика. Щоправда, раціоналізм художнього зображення не витримано до кінця, оскільки в тексті не було диференційовано неґативне й позитивне. Читачі сприйняли твір за законами дидактичного жанру: «визнання лише свого “я” і до того ж лише в найгірших його проявах».

Наступний етап руйнування реалістичного дискурсу відбувається у Винниченка завдяки *виділенню і нарощенню* кри-

---

[91] Владимир Винниченко. *О морали господствующих и морали угнетенных*, с. 32.

тичної перспективи. Хоч як парадоксально, Винниченко зводить у самій структурі твору свого героя і його критиків. «Я взяв приблизно *тип* тих людей, які мені заперечували (я знав їх особисто, знав їхнє життя), і ввів до них того ж Мирона, який був і в "Щаблях життя"»[92], – зауважував він. Письменник конструює такий тип розповіді, де герой-протагоніст зустрічається зі своїм інтеґральним «я», тобто цілою системою поглядів, передсудів, інвектив, які йому приписують. Це своєрідний спосіб віддзеркалення.

Подальше руйнування правдоподібности тексту, яке здійснює автор, полягає в тому, що він розводить два основних рівні сприйняття «сказаного» в тексті: через інтерпретацію і через правдоподібність. Для цього Винниченко вводить картину суду «товаришів» над Мироном і його «програмою». Два рівні, два способи сприйняття озвучено, хоча не можна сказати, що вони діялогізовані. «Товариші» по пунктах розбирають те, що нібито сказав Мирон, на що сам Мирон може відповісти лише: «Це ви сказали». Йдеться, отже, про істинність розуміння висловленого – так входить у текст герменевтична проблематика.

Суд мав би показати критикам, що «вся повість написана з метою показати вчинками і словами Мирона, що він зовсім *не це* "проповідував"»[93], – іронізував Винниченко. Натомість знову сприйняли лише той смисл, що його підставили на місце авторського. Винниченко ж апелював своєю формою до відстороненого сприйняття, до перевертання зображення. «Цей суд, – зауважував Винниченко, – з точно позначеними пунктами звинувачень, що його я свідомо ж улаштував, все, здається, мало би говорити про те, що хоча б цих звинувачень не зможуть повторити, – і ось мало не слово в слово те ж саме!»[94].

Отож текстуальність повісти розгортається на основі співвіднесення й «остороненння» (від слова «осторонь», «збоку», «поруч») того, що «в» тексті й що «поза» текстом. Один із рівнів такої текстуальної організації вибудовується взагалі

---

[92] *Там само*, с. 35.
[93] *Там само*, с. 56.
[94] *Там само*.

метатекстуально. Йдеться про прямі публіцистичні пояснення автора, в яких він розкриває ідеологію твору і навіть стратегію структурування художньої реальности («О морали господствующих и морали угнетенных»).

Модерністський дискурс актуалізував художню структурність і полівалентність образного світу, переорієнтовував читача (і критика) від дидактичного розуміння тексту до його ймовірнісного розуміння. Руйнування реалістичної правдоподібности зображуваного заторкувало його метонімічний зміст, коли зображення виступає лише збільшеним чи зменшеним варіянтом реального світу.

Дискурсивна практика, що використовує і проявляє релятивістське мислення в Винниченковій творчості, засвідчує складання *психоаналітичного, екзистенціяльного та суперраціонального* типів дискурсу. Дискурс, у якому виявляється людське бажання, можна віднести до *психоаналітичного*. Він не розгортається у формах раціонально впорядкованого опису, а фіксує насамперед поверненість суб'єкта до іншої людини і до мови – об'єктів його бажання.

Таке враження виникає насамперед у ситуації своєрідного нарцисизму, обожнювання власного «я», приміром, Мирона Купченка, «людини з іншої планети», «нового», «цілеспрямованого», «іншого». Стати таким – значить стати «як саме життя». Так віддзеркалюється Мирон в уявленні Дари. До речі, форми непрямого, «чужого» сприйняття ідеї «чесности з собою» постають як спосіб її інтерпретувати: «все старе треба відкинути. От тобі життя, дивись, живи і роби свої власні висновки. Розумієте? – власні. Ці висновки, думки доведи до почуття. Коли доведеш, тоді мусить з'явитися вогонь. <...> А вогонь цей є воля, котра й дає акцію»[95].

Накладання такої вольової перспективи «я» на різних персонажів: Дару, Тараса, Миронову сестру, – утворюють динамічну, не тотожну самій собі іронічно-дзеркальну реальність. Певною мірою вона споріднена з фантастичною реальністю романів Достоєвського, однак його суб'єктивність і діялогізм у Винниченка значно приглушеніші. Не так суб'єктивна пристрасть, як перетворення суб'єкта на об'єкт бажання є фоку-

[95] Володимир Винниченко. «Чесність з собою», с. 25.

сом ідеологічної модальности й засобом структурувати художню реальність у Винниченкових «нігілістичних» повістях і романах («Чесність з собою», «Божки», «По-свій!», «Заповіти батьків», «Записки Кирпатого Мефістофеля»).

Слово «нігілістичні» тут підкреслює, по-перше, провокаційний характер цих творів, по-друге, вказує на співвіднесеність їх із творами, так чи так пов'язаними з революційною тематикою, і по-третє, маркує не позитивістсько-емпіричний, а модальний (проєкційний) зміст таких творів, у яких безсумнівним є момент нігілізму – перевертання, заперечення реальности.

Таке відчуження для головного героя виростає і, до речі, художньо структурується за допомогою фройдистського роздвоєння. Миронова туга за життям, символізована як туга за «матір'ю моїх дітей», випробовує саму ідею «чесности з собою». І Мирон Купченко з повісти «Чесність з собою», і Яків Михайлюк із «Записок Кирпатого Мефістофеля» «загіпнотизовані» не так ідеєю, як роллю, котру вони обрали: грати, бути як життя. Причому ця роль співвідноситься насамперед із жінкою (жінка, як уже говорилося, символізує саме життя).

Туга за життям найглибшою мірою закроєна на фройдистському незадоволеному бажанні, лібідо. Кожен із героїв, проповідників ідеї «чесности з собою», внутрішньо роздвоєний. За владною й гордою поставою «актора» Мирона, який вдає спокійну й «чесну з собою», цілеспрямовану людину, за мефістофелівською претензією грати чужою волею, яку всіляко наголошує Яків Михайлюк, захована надтріснута й викривлена душа. Мефістофель «кирпатий», революціонер (Мирон) – «декадентствуючий» (це символізують передусім його картини). Кожен із них – людина слабосила й меланхолійна.

Цей глибинний «розлад сучасної людини із самою собою» («О морали господствующих и морали угнетенных») проявляє ситуація «переоцінення цінностей», до якої прагнуть Винниченкові персонажі. Колишній робітник типографії, згодом засуджений «революціонер» Тарас приймає віру в священну силу духовного, ідейного, а відтак поборює все тілесне. Це, однак, приводить його до сексуального збочен-

ня і неврозу. Вийшовши з в'язниці та глибше зійшовшись із інтеліґентами-революціонерами, лібералами, до того ж прийнявши Миронову теорію «чесности з собою», він переймається бажанням глобально «переоцінити цінності», зокрема ті, що обмежували потреби тіла. «О, проклята думка! Вона позбавила людину всіх цих благ! Вона зробилася її богом і тюрмою, вона заволоділа, як підступний льокай, довірливим паном – тілом», – пише він у передсмертному листі, оскаржуючи абсолют духовного.

На цій основі розгортається його своєрідна боротьба з Богом (Тарасова мати – богомільна фанатичка). Бог цікавить Тараса як сила і моральна основа буття людей, у тому числі й тих, яких загалом важко назвати людьми. Отож, кидаючи бомбу, він хоче посіяти «жах» – щось подібне до Страшного суду. Антиінтеліґентський, антидуховний патос Тарасового прощального листа до його вчителів подібний до того, що його Ніцше спрямовував проти пастирів. «З того часу, як страх породив богів, ви, жерці їхні, ви, всі книжні, мислящі, духовно поневолили нас, працюючих», – так трактується соціялістична ідеологія, що її інтеліґенція несла народові. Заснована вона, як стверджує Тарас, на вірі у вищість інтеліґенції, душі й духовного. І цей самообман, гіпноз охоплює не лише маси, але й саму інтеліґенцію.

У критиці «сучасности» Винниченко зупиняється на характерах «вищих людей», а не на «надлюдині» Ніцше. Як зазначає Жиль Дельоз, «вищі люди» в Ніцше – це імітатори, без творчости, без діонісійського життєвого творчого принципу, що становить суть «надлюдини». «У них, у цих людей, – наголошує Дельоз, – воля до влади – це тільки воля обманювати, воля брати, воля панувати, вона є хворим, виснаженим життям, що розмахує протезами. І самі їхні ролі – бути протезами, щоб підтримувати вертикаль постави. І лише Діоніс, художник-творець, який досягає здатности до перетворень і метаморфоз, у яких він стає сам собою, свідчить про вихлюпнутий надлишок життя»[96].

Винниченкові персонажі, власне, і є варіянтом «вищої людини». «Вона не знає, що ствердження – це визволення, роз-

[96] Жиль Делез. «Тайна Ариадны». *Вопросы философии*, 1993, № 4, с. 52.

пруження, *розвантаження живого*. Стверджувати – означає не навантажувати життя тягарем вищих цінностей, але створювати нові цінності, які будуть цінностями життя, які роблять його "легким", стверджують його». Натомість «вища» людина пишається пізнанням і моральними обов'язками виконання людства, що їх вона взяла на себе. «Але пізнання виявляється лишень переодягненою мораллю: *нитка в лабіринті – це* нитка *моралі*»[97]. Таким «навантаженим» мораллю постає Винниченків герой-індивідуаліст.

Ідеал Ніцшевої «надлюдини» натомість – опанування «полемічної та ігрової форми стверджувальної волі», що її втілює воля до влади – як принцип творчої розбудови *можливостей* життя. Власне, там, де народжується вільна гра, стилістична, іронічно-фантастична, що моделює саме життя і втілює *принцип* життя. Ідеально він накреслюється в перспективі перетворювального ефекту і гри з життям, що їх несе в собі ідея «чесности з собою». Однак Винниченко не переходить до діонісійства «вічного повернення», до метафізики артистизму. Тому союз Аріядни й Діоніса перетворюється в міщанську банальну копію, яку накреслює союз Мирона й Дари («Чесність з собою»).

Отже, Винниченкові герої – обтяжені мораллю «вищі люди» (типу Мирона Купченка чи Якова Михайлюка), які водночас несуть у собі потребу гри з життям і в життя. Власне, вони намагаються підходити до нього граючись. У такі моменти виразно проявляється їхня акторська сутність, із одного боку, та своєрідна атмосфера імітації, в колі якої розгортається вся дія твору, з другого боку. Таке враження напівсправжности, напівтаїни виникає тому, що основні персонажі пов'язані якоюсь майже містичною таємницею, скажімо, як відносини Михайлюка з Сонею і принципово нерозгадана таємниця народження Андрійка. Батьківство Якова чи Сосницького є таким же ірреальним питанням, як і сумніви графа Адольфа щодо його доньки в «Сонячній машині».

Відсвіт такої ірреальности створюється також завдяки тому, що особливі сюжетні вузли автор нав'язує за допомогою «психологічного експерименту» – зосередження уваги на спо-

---

[97] *Там само*, с. 49.

кусі. В цьому сенс зваблення Клави, що його здійснює Михайлюк («Мене особливо хвилює ця чорна строга сукня й молоде співуче тіло, таке рухливе та гнучке, але таке м'яке й без волі, коли торкаюся його»), підкупу «порядного» Нечипоренка – маленької, але чесної людини («трьохсот карбованців для чесности при голодних очах і діточках – то поважний удар їй»), бісівської спокуси вбити власну дитину, куплі тощо.

Така майже всуціль наголошена афективність, суґестивність подій створює враження, подібне до бодлєрівської магії «супернатурального». Ефект цей виникає також через перетворення реальности, яка стає магічною, інакшою під впливом енергії сублімованого, чи витісненого бажання (лібідо). Причому бажання – це завжди рух, енергія, що є трансперсональною, спрямованою на інших[98]. Лібідо, за Фройдом, проявляє гру життєвих сил та інстинктів, а за Юнґом, воно дорівнюється до самої волі.

Психоаналітичний дискурс, сенси якого відображають активність несвідомого, а знаки – розлиту в реальності енергію лібідо, його заміщення, ідентифікації та витіснення, пронизує всю образну структуру роману «Записки Кирпатого Мефістофеля». Цей дискурс розгортається через афективність, секрет, спокушування, навіть через брехню. Його так само символізує розхристаний потік думок головного персонажа: «А думки на диво бистрі, раптові, неначе отара кіз у загоні [аналогія до дискурсу бажання в "Пісні пісень". – *Т. Г.*], чимсь стривожених, наляканих. Вони кидаються то туди, то сюди, переплигують одна через одну, гасають, шукають виходу»[99].

Дискурс бажання виявляється у романі також за допомогою сну про Білу Шапочку і загалом через поетизацію сили юности, молодости як пори інтенсивности самого бажання («Суть же – це співаючі сили, танцююча кров, жадоба за пануванням над усім світом, одважність, нахабність, безмежність юнацтва. А форма все, що хоч: вірші, революція, кохання, верстат»[100]. Сенс такого дискурсу – бажання влади: над

---

[98] Elizabeth Grosz. *Jacques Lacan: A feminist introduction.* – Sydney, 1990, с. 65.
[99] Володимир Винниченко. «Записки Кирпатого Мефістофеля», с. 62.
[100] *Там само*, с. 59.

жінкою, товаришем, дитиною, бо стосунки між людьми розглядаються саме в аспекті влади: «Коли сходяться двоє, що хляпають по плечах, то той, хто хляпає дужче й певніше, займає пануюче становище. А в іншого з'являється запобігливе підхихикування»[101].

Спосіб, яким виражає себе дискурс бажання, виявляється в увазі до людського тіла, тілесности, фізичности як такої. Тіло стає символом бажання, і таке враження виникає, за Фройдом, завдяки ідентифікуванню людського тіла з власним «тілесним Я», що й приносить задоволення («Через зір тіло сприймається як інший об'єкт, але осягання його дає подвійного роду відчуття, одні з яких можуть бути дуже схожими з внутрішнім сприйняттям»)[102].

У психоаналізі жінка виступає переважно об'єктом бажання. Так, ми мало що дізнаємося про суб'єктивний світ Клави. Вона є передусім *тілом*: «І власне те, що воно [тіло. – *Т. Г.*] в чорному, що нагадує якусь святість, незайманість, гріховність, це найбільше хвилює. Проти моєї волі уявляється, як це тіло буде в кожну хвилину, як тільки я того схочу, покірне мені»[103], – розмірковує не про Клаву, а про Клаву як об'єкт бажання Яків Михайлюк.

Подібно до будь-якої іншої жінки, Клава відображає в романі фізичну іпостась витісненого в несвідомість бажання (за Фройдом, Воно); як об'єкт-лібідо вона наділена особливою життєвою енергією і тому є предметом зацікавлення Кирпатого Мефістофеля. Натомість Біла Шапочка – це духовна іпостась його бажання, щось подібне до Я-ідеалу в Фройдовому розумінні.

Майже цілком за Фройдом, Яків Михайлюк від дитинства пов'язаний із матір'ю та її казками: «Я раз-у-раз засипав тільки під материні казки. Коли для інших моя звичка стала смішною, я мусив принести її в жертву своїй мужеській гідності й відмовитись від маминих казок». Натомість він почав вигадувати власні казки, подібні до сну, в яких реалізовува-

---

[101] *Там само*, с. 60.

[102] Зигмунд Фрейд. *Психология бессознательного*: Сборник произведений. – Москва: Просвещение, 1989, с. 432.

[103] Володимир Винниченко. «Записки Кирпатого Мефістофеля», с. 64.

лися його бажання (так звані інфантильні сни): «Коли я на протязі багатьох літ складав історії, в яких моя особа творила різні подвиги, починаючи від геройських герців з індійцями, драконами і кінчаючи перемогою над тюремними стінами, то я переказував те, що справді було. Бо в тім періоді все буває перемогою й визволенням».

І далі, майже за Фройдом, розгортаються «сни наяву»: «У другому ж періоді приходить справжня казка, бо вона оповідає про те, чого нема й не може бути ніколи. Вона тужно заколисує, на хвилю відносить від того, що є, і помагає забути себе. І через те з нею ще солодше засинати, ніж з першою»[104].

Як підтверджує текст роману, Винниченко звертає увагу не на прихований зміст сновидіння-казки, а на те, щоб передати ним пошуки власної тотожности. Уві сні гра редукується, і вже не Кирпатий Мефістофель, а Михайлюк признається Білій Шапочці: «Я кажу їй: – Я можу запропонувати тобі тільки те, що маю: моє палюче *бажання* тебе, твоїх уст, грудей, всього твого тіла, співзвучного, рідного моєму»[105].

«Полова квестія вмотана нині в релігію, етику, штуку, літературу, політику, право, медицину, навіть торгівля числиться з нею», – зауважував сучасник Винниченка[106]. Сексуальна проблематика загалом стає прикметою масової культури на початку XX століття і набуває виразного урбаністичного підтексту. У Винниченкових творах складання модерністського дискурсу поширюється і на сферу сексу. Причому вона стає складником екзистенціяльної проблематики, адже тілесність є формою існування, присутности людини в світі. «Треба, безсумнівно, визнати, – стверджує Морис Мерло-Понті, – що невинність, бажання, любов узагалі мають метафізичне значення; інакше кажучи, вони незрозумілі, коли трактувати людину як машину, що управляється природними законами, або як "пучок інстинктів", і достосовні тільки до людини, яку розуміємо лише як свідомість і свободу»[107].

---

[104] *Там само*, с. 22.

[105] *Там само*, с. 25.

[106] О. Драк. «Полова мораль і молодіж». *Молода Україна*, 1910, ч. 4–5, с. 150.

[107] Морис Мерло-Понти. «Тело как сексуальная сущность». *Апокриф*. – Москва, 1994, вып. 3, с. 61.

Дискурс бажання, за допомогою якого реалізовується текстуальність у романі «Записки Кирпатого Мефістофеля», змикається з дискурсом екзистенціяльним, оскільки виражає основний зміст життя, основну, за автором, філософему людського існування: продовження людського роду. Звідси поцінування «сльози дитячої» та дитини в світлі інстинкту життя, що його несвідомо людина носить у собі як «темну, владну силу, яка пхає мою сліпу морду до грудей матері». Саме тільки уявлення про безпомічну малу дитину розбуджує найглибші інстинкти життя навіть у героя, який проповідує «нічогонепочування»: «І тут щось ув мені клацнуло, як ключ у замку, розпахнулись кудись двері і всього мене залило такою теплою, такою дивною, недовідомою силою, що я аж захлинувся» («По-свій!»).

Хоч як парадоксально, але з особливої відповідальности перед дитиною Винниченкові герої часто намагаються вбити її, в тому випадку, коли вона – *memento*, слід випадкової пристрасти. Ідея «чесности з собою» вимагає кохати і народжувати дітей, іншими словами, формувати майбутнє, творити нову людину лише з «жінкою гарною, розумною, сильною духом і тілом». Ця ідея природного добору, однак, співвідноситься у Винниченка з майже християнським поцінуванням «сльози дитячої». Попри весь дух антихристиянства, що пронизує його віталістичну концепцію, він не може не аналізувати ненормальність, егоїзм, антиприродність відбору «бажаної» та «небажаної» дитини. Дитина «натурально» прив'язує його чоловіків до жінок («Момент», «Memento», «Записки Кирпатого Мефістофеля»), виявляючи закоріненість, тілесність самого існування і водночас міру свободи.

Майже постійне порівняння персонажів із дітьми в романі наголошує важливість інфантильної смислової домінанти поруч із виразно виявленою чоловічою, вольовою напругою Кирпатого Мефістофеля. Кирпатий Мефістофель бачить дитячі риси у Білої Шапочки – Ганни Забережної, у Соні, в Сосницького, Клавдії, Олександри Михайлівни. Дітонародження – «непохитний, абсолютний закон природи» – зіштовхується з моральним імперативом самодостатньої «чесности з собою»; зрештою, Яків Михайлюк приймає свого сина як життєву даність, відмовляючись від хворобливої спокуси по-

збутися його і стати вільним. Дитина водночас маркує і будь-яке викривлення життя, тим-то випадковість, «інакшість» Колі – «непідготовленої» дитини – символізує постійне нагадування про його гнилі зуби та хижий вираз лиця.

Боротьба з жінкою, як ми вже зазначали, є однією з прикмет «чоловічого» натуралізму. (Як показує Жак Дерида, саме ієрархія і домінування одного з членів опозиції типу «природа–цивілізація», «жінка–чоловік», де панівними є логічні й чоловічі позиції, визначають суть натуралізму, що його в різних видах витворювала европейська свідомість і що є однією з її основних модерних структур). Винниченкова творчість значною мірою спирається на такий сексистський натуралістичний контекст, характерний для европейського модернізму (Лоренс, Кіплінг).

Водночас Винниченко поєднує натуралізм із екзистенціялізмом. Селекція, вибір матері своїх дітей, що його робить індивід, – це не лише «підправляння» життя, але й можливість перебороти одинокість, вічну самотність у світі. Недаремно Михайлюк, пізнавши любов, відчуває, «ніби це рука, яку подав мені весь світ, де я до цього часу почував себе смертельно самотнім»[108].

Отже, все пережите, всі пошуки себе за допомогою надідеалу жінки виявляються єдиною ланкою існування, майже сном, де відбувається впізнавання власного буття, екзистенції та життя як такого. Одкровення приходить ув один із моментів, коли Михайлюк намагається вбити (смертельно застудити) свого сина: «І раптом я чую, що ніколи не зможу піти від нього, що він мій до самої моєї смерти, що де б і з ким би я не жив, він завсігди буде в мені»[109].

Екзистенціяльний дискурс

Творчість Винниченка близька до *екзистенціяльного* різновиду дискурсу, що складається в XX столітті. Щоправда, як зауважує Волтер Кауфман в антології екзистенціялізму, «багатьох письменників минулого часто назива-

---

[108] Володимир Винниченко. «Записки Кирпатого Мефістофеля», с. 24.
[109] *Там само*, с. 244.

ли членами цього руху, і вкрай сумнівно, як би вони оцінили компанію, до якої їх долучили»[110]. Зрештою, це ж можемо сказати і про Винниченка. Однак певні риси все-таки зближують його з цим рухом, передусім близькість до Ніцше, оскільки «в історії екзистенціялізму Ніцше посідає центральне місце: Ясперс, Гайдеґер і Сартр немислимі без нього <...>)»[111].

Екзистенціяльний дискурс Винниченка прикметний передусім увагою до таких людських властивостей, як жорстокість, образа, лицемірство, загалом імморальність, маскована під моральність. У цьому ряду виявляється й інтерес до вивихів і патологічних аналогій, які супроводжують екстремальний стан психологічного напруження («Голод», «Щось більше за нас» та інші твори). Загальна екзистенціялістська ситуація, котру Карл Ясперс пізніше визначив через метод трансцендування, а Сартр – через проєктування, полягає в тому, що будь-що стає об'єктом для мене, будучи наближеним до мене, включеним у сферу мого переживання. Воно мовби висвітлюється, проєктується на темному тлі буття, яке, однак, не зводиться до буття об'єктів. Так людина перебуває весь час ніби назовні себе самої, своєї суб'єктивности.

Це бачення «збоку», «іззовні», коли власне «я» перетворюється на об'єкт, характеризує особливий, екзистенціяльний дискурс у Винниченковій прозі. Опис-гра на поверхні речей і об'єктів, своєрідне віддзеркалення суб'єктивного світу людей на «інших», неконтрольованість моральної поведінки, моменти своєрідного «включення» підсвідомости тощо визначають цей різновид дискурсу.

Зміщення символізує вже «половинчатість» Кирпатого Мефістофеля. Кирпатий Мефістофель, який усе життя несе в собі диявольську спокусу, постає «іззовні» своєї суб'єктивности, «збоку»: «Нікчемний, недороблений Кирпатий Мефістофель! Ні в чому я не можу дійти до кінця. Навіть у злому я не можу дійти до кінця. Навіть у злому я не то втомлююсь, не то лякаюсь і зупиняюсь на півдорозі. <...> Але вигляд маю людини сильної, енергійної, насмішкуватої.

---

[110] Walter Kaufman. *Existentialism: From Dostoevsky to Sartre*. – New York – Ontario, 1975, с. 11.
[111] *Там само*, с. 21.

Можливо, що тому сприяє моя зверхність і зверхній вияв мого "я"»[112].

Життєва гра цього героя кожної миті виявляється волею до влади, що насправді є манією власного віддзеркалення: «Мені приємно заманити чоловіка на саму гору й зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очах, поширених надією й захватом, блискає жах – є найкращий. Приємно, коли увага застигає й ти обережно, м'яко повертаєш його в той бік, який тобі потрібний. А він усміхається й гадає, що сам іде, "сам іде"! От за це ще можна багато дати: коли ти так запануєш над ним, що він уже й не помічає того»[113].

Метафоричний контекст віддзеркалення лежить у структурі твору: адже Михайлюка цікавить кожна людина, як це бачимо в романі, наскільки вона здатна відбити, символізувати різні площини його власного «я»: мрію, бажання, здатність на жертву і геройський вчинок, альтруїзм, батьківський інстинкт тощо. Кожне з таких відношень проявляє різні іпостасі «я» і множинність, диференційованість суб'єктивного.

На початку твору ця метафора безпосередньо об'єктивується, ніби задаючи код усієї структури твору. Отож, відбиваючись у дзеркалі поруч із невисоким, бідно одягненим Нечипоренком (іще одним супер-его героя, оскільки Нечипоренко, колишній товариш Михайлюка в революційній роботі, навіть після в'язниці не втратив моральної чистоти й совісти), Михайлюк знаходить компенсацію власної неповноцінности: «Коли я одягаю циліндра, що довгою строгою смугою одбиває світло електрики, я видаюся велетнем поруч з Нечипоренком»[114].

Тому в екзистенціяльному сенсі Михайлюк є одинокою, «надтріснутою» (Мефістофель, але «Кирпатий»!) особистістю, яка досить гостро переживає свою самотність. Немов загіпнотизований якоюсь силою, він творить зло: «Не за те огида, що спокусив жінку <...>, а за те, що роблю те, чого сам не хочу, що весь я підвладний якимсь силам, які роблять мої вчинки випадковими, необґрунтованими, незалежними від

---

[112] Володимир Винниченко. «Записки Кирпатого Мефістофеля», с. 59.
[113] *Там само*, с. 6.
[114] *Там само*, с. 9.

моєї волі й свідомости»[115]. Основний настрій його, приховуваний грою й спокусою, – нудьга, огида і туга («Холодне, гидливе почування туги важкою грудою лежить десь вище живота»[116]).

Як пояснює сам Михайлюк, ця туга близька до праісторичного жаху перед життям і до того «інтеліґентського» страху смерти, що його ніяким розумом, освітою, «інтеліґенцією» не побороти. Тому в ті моменти, коли життєва гра (воля до влади!) перестає його цікавити, Мефістофель перетворюється на «стороннього» («Весь запас моєї сили волі вичерпався, я порожній, мені тужно, нудно, й тільки одна туга сидить там, як чорна, вогка жаба»[117]). Ця «жаба», до речі, є однією з містких метафор твору, подібно до червоного «будинку» – за Фройдом, сублімованого образу сексуального інстинкту героя.

І подібно до того, як психоаналітичний підтекст виходить на поверхню тексту за допомогою символіки «будинку» (куди зрештою насправді потрапляє Михайлюк, прочекавши перед будинком, де живе Ганна Забережна, цілу ніч) чи «дзеркала» (як у випадку з Нечипоренком), наскрізна екзистенціяльна тема нудьги концентрується в метафоричному образі «жаби», що проступає з підсвідомости: «<...> я стою біля ґанку і слухаю, як у мені важко, незграбно починає ворушитись нудьга, неначе жаба, що випручується з-під піску, яким її присипано: от спочатку ворушиться тільки самий пісок, далі з'являється латочка буграстої, пухкої спини, потім викарячене, кліпаюче, злісне око»[118].

Новоутворювана модерністська структура творчости відбивала перспективу не абсолютної правдоподібности зображення, а можливість (чи неможливість) злиття стилізації і дійсности, враження і реальности, я-актора і я-суб'єкта. Андре Жид дещо пізніше сформулює у «Фальшивомонетниках» це протиставлення як таке, коли «моя реальність безнастанно вислизає від мене, і коли я дивлюся на свої дії, то погано розумію, чому той, кого я бачу діяльним, тотожний із тим,

---

[115] *Там само*, с. 65.
[116] *Там само*, с. 19
[117] *Там само*, с. 115.
[118] *Там само*.

20 - 9-779

хто дивиться, дивиться і сумнівається, що він може бути актором і глядачем водночас»[119].

Розгорнений модерністський дискурс Джойса, Музиля, Кафки так само відштовхується від випадковости буденного життя, яке насправді виявляється метафізичним, фіксуючи людину як потік різних життєвих сил, імпульсів, інтенцій. Зрештою, те, що робив у романах Винниченко, руйнуючи ідеал позитивного героя і реалістичну правдоподібність, свідчило про зародження в українській літературі початку XX століття нових модерністських дискурсивних структур мислення.

Іще одним різновидом дискурсивної практики, накреслюваної у Винниченковій прозі, стає *суперраціональний* тип дискурсу. Ідея «чесности з собою» виводить модерністський дискурс Винниченка поза межі неонатуралізму, хоча натуралістичний віталізм у його творчості досить сильний. Ґеорґ Брандес уподібнював героїв Еміля Золя до автоматів. Однак крайнощі сходяться, і повна й цілковита самосвідомість Винниченкових героїв (адже «чесність з собою» – це передусім свідомий, раціональний вибір) тотожна повній несвідомості (природності) героїв Золя, який «зводить усе людське, навпаки, до тваринного, знищує найтоншу гру волі й розуму, зображує навіть найобдарованішу особистість майже несвідомою машиною або машиною, що діє під впливом якогось безумства»[120].

У цьому своєрідному автоматизмі й самодостатності «природного» виявляється специфіка натуралістичного дискурсу. Однак Винниченко апелює до тієї грані, межі, на якій існують «природне» і «духовне». Це особливо виразно виявляється при зіставленні його творів, приміром, із творами Міхаіла Арцибашева, чиї романи й драматичні твори монологічно і послідовно відтворюють архетипи людського несвідомого, що асоціюються із «законом дикуна», «ревністю», «війною», «інстинктом смерти». Вони майже документально простежують пробудження в людині дикости, страху смер-

---

[119] Андре Жид. *Избранные произведения.* – Москва: Панорама, 1993, с. 214.

[120] Георг Брандес. *Литературные характеристики.* – Киев, 1903, с. 192.

ти, радости тіла, «найпростішого, тваринного життя», яке інтенсифікується перед лицем непізнаваної таїни і «прірви» – смерти, минущости людини.

Не тотожний модерністський дискурс Винниченка і «метафізичному артистизму» Ніцше: Винниченко не підставляє на місце реальности її естетичний феномен. Як зауважував Микола Троцький, Винниченко, як позитивіст, ніде не виходить за межі дійсности[121]. Він загалом не сприймає символізму й містицизму, як засвідчує стаття «Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво», де він критикує «шляхотних, поранкових, поетично-зажурених» «самітників», які «фарбують свої ряденця в романтичні, демонічні, сатанинські, "символістичні"» кольори». Як противагу символізму й містицизму письменник вказує шлях «не по тому напряму, де стоїть глуха, містична, непереможна стіна, а по тому, куди прямує все вперед, в голубу далечінь, до просторів»[122].

Зміщення реального в бік ірреального, візії, часто ґротескового характеру, засвідчує в цей період символістська практика Михайла Яцкова, в якій дійсність дематеріялізується до *привида*. Символізм у прозі формував особливий вид дискурсу[123], де натуралістичне зображення «найбрутальнішої дійсности, змальованої такими барвами, про які не знають навіть крайні українські натуралісти – Левенко, Яновська, Винниченко», – як писав Микола Євшан, переходить у символізацію природи, духовного пошуку, в психологічну суґестію. «Од гамору в казармах та од труп'ячого духу військового шпиталю, – зауважував критик, – розгорнеться нам шлях до далеких, самотніх, таємних островів, де забудемо про дійсність, про час»[124].

---

[121] М. Троцький. «Пролетарська творчість (В. Винниченко. "Історія Якимового будинку", "Таємність", "Брехня")». *Дзвін*, 1913, № 3, с. 190.

[122] Володимир Винниченко. «Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво». *Дзвін*, 1913, № 12, с. 479, 480.

[123] Л. Силард. «Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый)». *Проблемы поэтики русского реализма XIX века.* – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1984, с. 265–284.

[124] Михайло Євшан. «Михайло Яцків». *Українська хата*, 1909, № 3, с. 160.

На цьому тлі тогочасна критика сприймала Винниченко ву творчість переважно як «натуралізм» або «реалізм». Опанування антираціональної структури дискурсу в ній було не та ким очевидним, як у символізмі. Однак можна говорити про те, що у Винниченковій творчості складається особливий, суперраціональний дискурс, який не тотожний символістському ірраціоналізму. Йдеться не про відхилення раціонального, а про трансформацію його в надлишковий, галюцинаторний раціоналізм, іншими словами, в особливий «мозковий еротизм».

Окремими рисами «Записки Кирпатого Мефістофеля» перегукуються з творами Станіслава Пшибишевського, Фьодора Сологуба, загалом творами символістського плану, які досить активно розробляли тему сатанізму, дияволізму. Сама ідея «мілкого біса» зближує роман Винниченка з однойменним твором Фьодора Сологуба 1905 року, хоча розрізняє їх, однак, принциповий раціоналізм «Записок Кирпатого Мефістофеля» і синтезівний мітологізм «Мілкого біса». Раціоналізм проступає в напружених моральних пошуках героїв, у їхній своєрідній одержимості й навіть демонізмі, в абсолютній вірі в можливість *повного* зреалізування власних мрій і бажань. Цілком закономірно Винниченко звертається трохи пізніше і до форми чистої утопії, освячуючи акцію суто раціонального перевертання «правди» і «вигадки». «*Чудо* є реальний факт, а вся так звана реальність є *тепер* ілюзія, химера, примара», – напише він, роздумуючи про роман «Сонячна машина».

Опанування модерністського дискурсу, що народжується, як зауважував Бодлєр, із «двох основних літературних чеснот: супернатуралізму й іронії»[125], накреслюється у Винниченка через боротьбу з Богом, з жінкою і з раціо. Справила свій вплив на цей процес і своєрідна метафізика декадансу, яка актуалізувала потребу десакралізації світу й засвідчила розірваність самосвідомости модерного суб'єкта.

«Вже починаючи з Homo sapiens'а Пшибишевського, індивідуум лишається тривалого ґрунту під собою, губить свій "абсолют", своє "бароцентричне ядро", навкруг якого концентрувались, збирались його усякі доброчинні чи злочинні зді-

[125] Шарль Бодлер. «Дневники». Шарль Бодлер. *Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники.* – Москва: Высшая школа, 1993, с. 271.

бності, і повільним рухом, несвідомо для себе самого, йде до диференціяції, до роз'єднування своїх різноманітних сил, які приводили в рух його психіку»[126], – наголошував родовід і появу диференційованого модерного суб'єкта Йосип Зоранчук на початку XX століття.

Індексом такої диференціяції є непогамована туга за чимось, що могло би бути новим інтеґраційним центром. Любов, «чесність із собою», «гола душа», «вічне повернення» мисляться новим абсолютом, а способом осягнути його стають діонісійство, еротика, сатанізм, віталізм тощо. Все мислення нового часу перейняте «еротикою нового», адже «насолода може виникнути лише через щось *абсолютно* нове»[127].

Есхатологічний смисл модерного осмислюється в літературі цього періоду через нову дияволіяду. Гностичний диявол Пшибишевського, як справедливо зауважує Марта Вика, є дияволом цивілізаційним, на противагу дияволу середньовічному[128]. Характерна й поява своєрідного «цивілізаційного» диявола у Винниченка – Кирпатого Мефістофеля. Цей ряд «дітей Сатани» є однією з ознак модерної, галюцинаторної за природою свідомости («Біси» Фьодора Достоєвського, «Мілкий біс» Фьодора Сологуба, «Là-bas» Жориса-Карла Гюїсманса). Свого Сатану Пшибишевський, котрого Винниченко називав прообразом «сучасного чоловіка», тлумачить як «бога мозку»: «Він править безмірним царством думки, яке знову і знову перекидає закон і розбиває скрижалі; він запалює бажання відгадати сокровенне, читати в руїнах ночі, він дає злочинну відвагу знищувати щастя багатьох тисяч, щоб дати виникнути новому...»[129]. Ілюзіоністським, галюци-

---

[126] Йосип Зоранчук. «Шляхами душі. Диференціяція індивідуума». *Шлях*, 1918, ч. 3, с. 30.

[127] Ролан Барт. «Удовольствие от текста». Ролан Барт. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* – Москва: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994, с. 495, 494.

[128] Marta Wyka. «Przybyszewski – powieściopisarz». *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza.* Studia pod red. Hanny Filipkowskiej. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, 1982, c. 82.

[129] Станислав Пшибишевский. «Синагога Сатаны». Станислав Пшибишевский. *Полное собрание сочинений.* – Москва: Типография Рускаго Товарищества, 1912, т. 10, с. 120.

наторним уважають інтеліґентський раціоналізований світ уявлень і персонажі Винниченкових творів («Чесність з собою», «По-свій!»).

Суперраціональний дискурс відкриває розколину між поняттями і словами, які позначають їх. Мова замикається на собі, стає об'єктом. Вона не так позначає раціоналізований, предметний світ сутностей, як фіксує гру ілюзорних, фіктивних сил і понять, що їх уособлюють слова, їх порядок, звучання тощо. Та інтерпретація, що складається в XIX столітті, за словами Мішеля Фуко, «іде від людей, бога, від нашого пізнання або химер до слів, які роблять їх можливими, і виявляється при цьому, що ми, не розкривши рота, підвладні мові й пронизані нею»[130]. Водночас специфіка модерного мислення полягає в тому, що думка не може бути замкнена в межах чистої свідомости. Починаючи від XIX століття «думка вже "вийшла" за межі себе самої у власному бутті»; «коли вона мислить, вона ранить або примиряє, зближує або розділяє, вона розриває, розчленовує, вона поєднує і з'єднує, вона вже не може не визволяти і не поневолювати»[131].

Ця суперраціональність охоплює моменти «переступання межі» раціонального, зрозумілого, сакрального, і відкривається вона не в певному місці й у певному часі, а становить тотальну властивість самого мовлення. Адже людина існує в немислимому реальному і постійно намагається охопити, привласнити, поневолити його.

Кирпатий Мефістофель – один із носіїв сатаністської претензійности раціонального «я». Його «мозковий еротизм» поширюється не лише на сферу людей-об'єктів, але й на їхню свідомість, оскільки він маніпулює ними, прищеплює їм невіру в себе, як у випадку Сосницького. Інтелектуально-мовний сатанізм, ефект зачаровування, спокуси суттєво властиві Кирпатому Мефістофелю, який зізнається в тому, як йому «приємно» керувати чужою волею («ти обережно, м'яко повертаєш його в той бік, який тобі потрібний. А він усміхається й гадає, що сам іде, "сам іде"!»). Мирон Купченко так само праг-

---

[130] Мишель Фуко. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук.* – Санкт-Петербург: A-cad, 1994, с. 322.
[131] *Там само*, с. 349.

не надраціонально перебороти розірваність психіки сучасних йому людей, пропонуючи їм мораль «чесности з собою». Суперраціоналістська проєкція «я» в мові, своєрідна гра зі світом і його подвоювання як світу гри, що задає перспективу іманентного теперішнього, становлять важливу дискурсивну основу образотворення Винниченка.

Еротизм, нігілізм і сатанізм суголосні «мозковому еротизмові» й у Станіслава Пшибишевського, котрий характеризує «сатанізм розуму» як «тривалий інтелектуальний еротизм, із його каталептичним станом, самонавіюванням і безумними уявленнями»[132]. Самонавіювання, гіпноз, гонитва за новими враженнями і спостереженнями лежать в основі інтелектуально-чуттєвих експериментів і Фалька («Homo sapiens»), і Кирпатого Мефістофеля. Прикметною рисою модерного «мозкового еротизму» стають естетизм і екстатизм, зачарованість у безумному, прагнення перебороти «людське, занадто людське», поривання до «потойбічного у злі», до надмірної чуттєвости, спорідненої з демонізмом.

У Винниченковому романі «По-свій!» із Ніцше з позицій «імморалізму» полемізує «анти-анархіст» Вадим Стельмашенко. На його думку, Ніцшева претензія бути «по той бік добра і зла» залишається в своїй суті моральною, оскільки Ніцше не зруйнував *людської* основи будь-якої релігії чи моралі – чуття. «Що ж тоді повинна значити ця фраза: “по той бік добра і зла”? – запитує він. – Це значить, що чоловік не стоїть до людей ні в яких відносинах *чуття*. <...> Раз я почуваю хоч крихту чого-небудь до людей, хоч би найблагороднішого гніву, гніву навіть за те, що у їх є мораль, – цим самим я вже вступаю з ними в якісь відносини, цим чуттям я вже, так сказати, роблю з ними мораль»[133]. Стельмашенко натомість прагне раціонально (суперраціонально!) викоренити будь-яке *відчуття* в стосунку до людей: не лише любов, але й гнів, і цей стан пригадує йому аскетів-пустельників, факірів. Так модерністська чуттєвість зближується з єрессю, з релігійним

---

[132] Станислав Пшибишевский. «К психологии индивидуума». Станислав Пшибишевский. *Полное собрание сочинений.* – Москва: Типография Рускаго Товарищества, 1910, т. 5, с. 19.

[133] Володимир Винниченко. «По-свій. Роман». *Дзвін*, 1913, № 3, с. 161.

фанатизмом, із «колективною автосуґестією, на зразок різних сект»[134].

Розум, «мозок» забезпечує «своєрідний мозковий екстаз», «гарячку», що стає панівним психічним станом «дітей сатани». Автономність мозку і його галюцинацій, сповзання в підсвідомість, роздвоєння («два мозки») характеризують магічний екзистенціяльний тип мислення. Як наголошує Жан-Поль Сартр, загалом існує така екзистенціяльна структура світу, яка є магічною[135] і яку складають емоції, що допомагають свідомості переключитися зі світу реально-причинного на магічний, ось так переживаючи своє «буття-в-світі». На цій основі змикаються екзистенціялістський і суперраціоналістський різновиди дискурсивної практики у Винниченковій творчості.

Окреслені різновиди дискурсів (психоаналітичний, екзистенціяльний та суперраціональний), а також метафорична сітка, яка їх пронизує, дають можливість говорити про особливу художню структуру, що її можна розглядати як текстуальність у Винниченкових творах 1908–1916 років.

Конкордизм: утопічний дискурс

Бог, за висловом Мішеля Фуко, у Нові часи перебуває не так по той бік нашого знання, як по цей бік наших фраз[136]. Володимир Винниченко досить рано відчув загрозу модерністського розщеплення слова та діла й намагався своєю теорією конкордизму відновити їх зв'язок. «В сучасному суспільстві панує влада слова»[137], – записує він 1947 року в підготовчих нотатках «Конкордизм, світова федерація і самостійність України», де прагне вкотре пояснити суть конкордизму та пов'язує три основні теми свого філософування: «конкордизм», «світову федерацію» та «самостійність України.

---

[134] *Там само*, с. 257.

[135] Жан-Поль Сартр. «Очерк теории эмоций». Жан-Поль Сартр. *Психология эмоций: Тексты.* – Москва, 1993, с. 128, 141.

[136] Мишель Фуко. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*, с. 322.

[137] Бахметьєвський архів Колумбійського університету. Архів Володимира Винниченка, од. 42а, с. 15.

«Чесність з собою» тут править за уособлення утопічного мислення і є засобом психоаналітичним. П'яте правило конкордизму «будь чесним з собою» означає, за його словами, «виводь на поверхню свідомости кожну думку твою, кожне приховане почуття, не старайся з легкодухости чи надмірного еґоїзму чи з страху загубити свої звички чи втіхи, лукавити з собою»[138]. Іншими правилами нової моралі конкордизму є погодження слова і діла, погодження моралі з природою та з живими істотами, а також принцип «будь суцільним у собі».

Особливу владу образности Нового часу несе на собі соціялістична утопія. Утопія вже за природою є метафоричною назвою місця, що не існує. У XX столітті відкрився глибинний сенс такої «присутньої відсутности» Утопії, оскільки стало ясно, як небезпечно виходити поза межі метафоризму, переводячи його в політичну реальність. Іще на початку минулого століття Леся Українка в статті «Утопія в белетристиці» простежила естетизм та ідеалізм утопії, що є образом прийдешнього життя. Але вона також наголосила на екзистенційній сутності такого образу. Сучасна людина, зауважувала Леся Українка, «має право допитуватись», «до чого ж має бути подібна тая нова будова [Реальність прийдешнього. – *Т. Г.*] – чи до суворого, білого храму, чи до сірої, нудної казарми, чи до ідилічного, барвистого котеджу, чи до великого народного дому, де всі барви, й лінії, й форми поєднаються в вищій гармонії?»[139].

У своїй творчості Володимир Винниченко прагнув відшукати й сформулювати основний принцип соціялістичної утопії. І цілком закономірно, що письменник інтерпретує його за допомогою метафор. В «Одвертому листі Дрібного Буржуа» Винниченко від імені свого обраного опонента – Буржуа – реконструює метафорику «Сонячної машини». «"Сонячна машина", – пише він, – є величезний образ і символ всіх тих утопічних та злочинних прагнень, що починаючи з прибічників Сен-Симона, Фур'є, Овена, переходячи через наукового фантаста Маркса й завершуючи практичним мрій-

---

[138] *Там само.*

[139] Леся Українка. «Утопія в белетристиці». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1977, т. 8, с. 188.

ником Леніним, експериментувалися на території цього бідного СРСР»[140].

Художню та морально-філософську практику Винниченка характеризують послідовність і неперервність метафоричних іменувань основної ідеї його соціялістичної утопії. Це поняття-ідеологеми «Чесність з собою», «Щастя», «Конкордизм». Саме так називалися основні, переломні для авторської ідеології Винниченкові твори і трактати. Прикметно також, що сутнісно всі ці поняття тотожні: вони лише позначають різні етапи осмислення і є перехресними метафорами-ідеологемами, до яких вдається письменник, розбудовуючи свій цілісний морально-філософський утопічний світогляд.

Однією з метафор соціялізму став фантастичний образ «сонячної машини». «Пролетарська» критика в особі Івана Лакизи розгадала символіку образу так: «утопія "Сонячна машина" за своєю безмежною фантастикою ховає перш за все той шлях, який треба пройти до майбутнього соціяльного "раю", той саме шлях, що на нього ми вже стали, що ним твердо йдемо»[141]. Критиком, який чи не першим вказав на художньо-метафоричну роль «сонячної машини», став Олександр Білецький. Він потрактував «сонячну машину» як своєрідне «очуднення» й символічне відображення соціялістичної революції в Радянському Союзі. Інший радянський критик Вас. Василенко, вказуючи на символічність образів і в принципі погоджуючись із тим, що Винниченків роман побудовано на ефекті «очуднення», разом із тим назвав роман романтичним, неонародницьким зображенням теми «соціялістичної інтеліґенції»[142]. Василенко вбачав також у романі «революційне ставлення до капіталізму», вимогу «знищення всієї культури» і «негайне запровадження, завоювання сонцеїзму»[143].

Ефект такої революційности подібний до «нової» образности пролеткультівського мистецтва, що мало керуватися,

---

[140] «Одвертий лист Дрібного Буржуа». *Архів Винниченка*, ч. III, № 19а, с. 8.

[141] Іван Лакиза. «Про новий роман Володимира Винниченка "Сонячна машина"». *Письменник і критик. Статті.* – Київ, 1928, с. 59.

[142] Вас. Василенко. *Про «Сонячну машину» В. Винниченка. Спроба критичного аналізу.* – Харків, 1928, с. 86, 89.

[143] *Там само*, с. 108.

за словами іншого критика пролетарського спрямування, М. Демченка, принципом «гарно і морально те, що допомагає перемозі пролетаріяту. У формулі ж [Винниченка. – *Т. Г.*] "чесність з собою" критерієм моєї поведінки є моя свідомість, а не об'єктивний чинник корисности, потреби вимог мого пролетарського класу»[144]. Відповідаючи Демченкові, Винниченко зауважував, що його методою є «реалістичний символізм»[145]. За принципами такого реалістичного символізму («за законами естетики не можна в образ якогось об'єкту вставляти самий об'єкт», зауважує Винниченко) у «Сонячній машині» домінує соціялістична ідея («всі оті нудні заповіді "кожному по потребі", "хто не працює, той не їсть" і т. д., що служили метою ваших революцій, він убгав ув образ сонячної машини», і, «як видно кожному не-паламареві, вся книга повна того пролетаріяту, як гарбуз насіння»[146], – іронізує письменник під маскою Дрібного Буржуа, з яким його ототожнює радянський критик.. «Я розумію, – веде далі Винниченко, – ваша психіка здатна сприймати тільки цілком прості, нескладні явища: дзвін своєї дзвіниці, барабан, циркуль <...>. Коли революція, так конче щоб з фотографіями Демченка та Річицького, бо як замість них буде Макс або Надель, то вже й не впізнають, що це революція»[147], – підсміювався він з примітивного мислення комуністичних критиків. Так, відкидаючи приховану символічну метафорику революції та соціялізму, на яких будував свою утопію Винниченко, радянська критика протиставляє поняття «чесности з собою» і «пролетарської свідомости».

У певному сенсі в цьому була своя логіка, адже Винниченко замість принципу соціологічного розглядає соціялізм і революцію насамперед як моральний принцип. «А надто вразив мене той кричущий факт, – писав Винниченко у начерку про конкордизм, – що ніде в усій політичній і філософській літературі соціялізму та комунізму я не знайшов їхньої виробленої системи моралі. *Проголошуючи (і то цілком щиро)*

---

[144] М. Демченко. «Відповідь дрібному буржуа». *Комуніст*, 27 березня 1928 року, с. 66.

[145] «Одвертий лист Дрібного Буржуа», с. 8.

[146] *Там само*, с. 9, 10.

[147] *Там само*, с. 8.

необхідність будування нового ладу, нового життя, нових відносин між людьми, вони, ці творці нового життя, жили і живуть по суті за правилами старої релігійної, або ж як вони самі звуть, буржуазної моралі. Як повинен у звичайному побутовому житті поводитись соціяліст чи комуніст чи демократ, як він повинен ставитися до природи, до самого себе, до членів свого колективу (до своїх "ближніх"), до свого колективу, іншими словами, якими соціялістичними, не релігійними способами ці члени повинні творити своє індивідуальне і колективне щастя, цього ніде у висловах теоретиків соціялізму, комунізму чи демократизму немає»[148].

Отже, основним питанням соціялістичної ідеології для Винниченка стає ідея нової, революційної моралі. Ніхто з його критиків серед соціялістів, стверджує Винниченко, не дав відповіді на запитання, «яка ж є і яка повинна бути мораль людей, які звуть себе революціонерами, бунтарями проти морального занепаду людей, будівничими нового життя?»[149].

На відміну від 1910-х років, коли центральною в моральній філософії Винниченка була теорія «чесности з собою», у 1920-х роках письменник зосереджується на філософії «щастя». Підсумком став морально-філософський трактат «Щастя. Листи до юнака» (Париж, 1928–1930). Характерно, що один із варіянтів його назви, «Щастя і конкордизм», накреслював і наступний етап філософування Винниченка, уже пов'язаний із поняттям «конкордизму».

Трактат мав виразну просвітницьку настанову й цілеспрямовану комунікативну форму, зорієнтовану на молоде покоління: безпосереднім реципієнтом такої філософії мав бути юнак. Така розмова забезпечувала би довірливість і наївність комунікації, іншими словами, жанрово реалізувала би ситуацію «чесности з собою». Відгомін платонівських діялогів і сократівських розмов проступає за такою формою. «Я буду говорити до тебе, юний товаришу мій, бо тільки юність придатна до творення щастя»[150], – розпочинає розмову автор.

У трактаті «Щастя» Винниченко передусім накреслює

---

[148] Архів *Володимира Винниченка*. № 42а, с. 4.
[149] *Там само*, с. 2.
[150] Володимир Винниченко. *Щастя. Листи до юнака*, од. 39, ч. 4–2, с. 1.

соціялістичну перспективу своєї філософії, зазначаючи, що, окрім релігії, «рух, спрямований до тої самої мети – організації щастя – соціялізм»[151]. Саме поняття «щастя» він формулює, покликаючись до відомих висловлювань, починаючи від Аристотеля («щастя це є діяльність душі, згідно з чеснотою») й Епікура («Шукайте цього любого стану, позбавленого страждання, створеного правильним задоволенням потреб апетиту й бажань, що їх нам дала природа, вільного вжитку й розвитку своїх здатностів: це є дійсна втіха, це є дійсне щастя»)[152]. Далі він пов'язує щастя з індивідуалізмом («індивідуалізм у щасті»), перевагою ціннісного світовідношення (щастя – це «вибрані цінності»), відсутністю страждання («щастя у звільненні від страждання»).

Для Винниченка щастя полягає не в релігійній покорі Богові чи долі, не у самовдосконаленні й осягненні блаженного стану «нірвани». «Я кажу тобі інакше, – повчає він юнака, – щастя є дієва рівновага сил»[153]. Цілком за законами риторичного переконання і суґестії, Винниченко веде далі: «Я не кажу: щастя є царство небесне, вічне блаженство (мудрість релігії). Я не кажу: щастя є багатство, слава, кохання, вільний черевик ("народна мудрість"). Я й не кажу: щастя є спокій, любов, сила, здоров'я, нірвана, обов'язок, істина, чеснота, атараксія (мудрість філософів)»[154].

Спираючись на ідеї фізика-теоретика і філософа Анрі Пуанкаре (1854–1912), одного з творців «постулату відносности», який уважав внутрішню гармонію світу єдиною справжньою об'єктивною реальністю, Винниченко мислив таку гармонію як рівновагу сил. Він стверджував: «всяка річ, всяка цінність є відносна, релятивна, все є тільки *сили*, що прибирають за певних обставин і умов ті чи інші форми, які ми й звемо то чеснотами, то злочинами. Я кажу: рівновага сил. Не одна якась сила (цінність), навіть не сума їх, а певне укладання їх, комбінація і відношення їх між собою в нас самих, а саме: рівновага їх»[155]. Іще далі він уточнює: така рівновага

---

[151] *Там само*, с. 8.
[152] *Там само*.
[153] *Там само*, с. 13.
[154] *Там само*, с. 14.
[155] *Там само*, с. 15.

є не стабільною, обмеженою і нечулою (безпристрасною) єдністю, але «дієвою рівновагою сил»[156].

Ідею погодженості/непогодженості з собою – як принцип нової моралі, що її ототожнювано з мораллю соціялістичною, Винниченко поклав і в основу «чесности з собою». У драмах «Дизгармонія», «Щаблі життя» та в романі «Чесність з собою», зізнавався він, «перший раз я ставив його устами людини несильної, несуцільної, з великим самозаглибленням і щирістю, але без ясної лінії свого розуміння й хотіння. Вдруге я вже виставив людину, яка знає, чого хоче, яка зробила свої висновки з болючого досвіду, сильну й тверду в своїх позиціях»[157]. Українське громадянство й українські літературні критики злякалися, як пише Винниченко, «непристойности» цих прикладів, хоча, за його переконанням, ідея цих його літературних праць полягала в «шуканні шляхів до щастя людей»[158].

Так Винниченко формулює основну – евдемонічну – ідею своєї моральної філософії. Евдемонізм відсилає до античного принципу розуміння життя, в якому вищою метою людського життя є щастя (блаженство). Хоча походила така ідея від аристотелівсько-сократівського поняття внутрішньої свободи, зосередженості на самосвідомості й, відповідно, осягненні незалежности від світу, в нові часи таке задоволення або інтелектуалізувалося (як у Спінози, який підніс власне інтелектуальне розуміння блаженства та любові до Бога), або зросталося з волюнтаризмом і натуралізувалося, як це бачимо у Ніцше, в котрого евдемонізм спрямований на позитивні принципи і стверджує себе через:

а) волю до влади;

б) потребу самодосконалости, що осягається через творче самопіднесення (вивищення до категорії «вищих людей» і «надлюдини»);

в) встановлення влади як мірила всіх цінностей;

г) мітологему Вічного Повернення.

Суть евдемоністичних етичних теорій, за Німродом Ейлоні, полягає, по-перше, у припущенні, що існує принци-

---

[156] *Там само*, с. 18.
[157] *Там само*, с. 109.
[158] *Там само*, с. 114.

нова різниця між «людиною-якою-їй-трапляється-бути» і людиною-якою-вона-могла-бути-якби-реалізувала-свою-сутнісну-природу». По-друге, така теорія зазвичай спрямована на досягнення певного досконалого та бажаного вищого типу ідентичности (персональної або ж загальнолюдської).

Щоби продемонструвати, як досягнути евдемонічного стану щастя, Винниченко вдається до топографічної метафорики. Він уподібнює не лише суспільство, соціюм, але й саму людину до комуни. Людина, говорить він, «швидше є вільна, дружна кооперація, це – своєрідна комуна, де всі члени *соціяльно* рівні»[159]. У цій комуні розум є «бюро комуни», а під розумом, «у підвалах розумового відділу міститься ще одна група членів, таємних, загадкових, старезних <...>. Це так звана підсвідомість»[160]. Щастя для такої комуни полягає у злагоді й гармонії її членів (інакше – сил). «Щоб розум був не сам собою, а в поєднанні з інстинктами, чуттями, волею, звичками, нахилами і навіть старою економкою, щоб уся комуна була перейнята гармонією»[161].

«І таку погодженість, суцільність комуни я називаю "чесністю з собою", а непогодженість, розлад, дисгармонію "нечесністю з собою"»[162], – говорить Винниченко, знову повертаючись до своїх первісних комуністичних асоціяцій і метафор. Узагалі окремо варто було би говорити про гностично-антропософські підвалини Винниченкової філософії, що були популярні в середовищі соціялістів-літераторів, зокрема й російських, на початку XX століття. Ідеї нової людини, нового антропоса, його народження з алхімії чи пробірки, з лабораторного експерименту чи розчленованого тіла соціюму діставали свою актуальність у зв'язку із соціялістичними лозунґами виховання і народження «нової людини». Окрім того, найчастіше естетизм, волюнтаризм і біологізм поєднувалися в пошуках органічної моделі нового світу, що їх провадили соціялісти. При цьому закономірно панувало образне мислення, метафоризм. Винниченків конкордизм у цьому ряду є послідовним вираженням такої со-

---

[159] *Там само*, с. 116.
[160] *Там само*, с. 117.
[161] *Там само*, с. 119.
[162] *Там само*.

ціялістичної філософії. У 1928–1930 роках «чесність із собою» для Винниченка уособлюють Будда, Христос і Лєнін...

Серед інших книжок у власній бібліотеці Винниченка зберігається 17-те видання книжки Жана Фіно (Jean Finot) «Наука щастя». Винниченко вже на п'ятій сторінці книжки у примітках на берегах робить позначку: «характер того щастя, що його радитиме автор, – щастя маркизів». Серед іншого він зазначає, що Ніцше, Шелі, Карлайл визнавали спроможність щастя лише для напівбогів або вищих людей і що вся філософія щастя Фіно означає ніщо інше, як повернення до власного я. «От і кінець усій філософії щастя п. Фіно. Тікати в себе, пасувати перед неможливістю побороти причини зла, – нас учили давно», – записує Винниченко на марґінесах. «Що ж хоче зрештою сказати Finot? будьмо веселими й щасливими, не зважаймо на сифіліс, що роз'їдає людство? Чи він гадає, що сморід і болі від самої нашої в'яви і досить почати думати й переконувати себе, що все добре, як воно так і буде?» – записує він на сторінці 79. Парадоксально, але такою «в'явою» була й сама метода Винниченка.

Ідеально-утопічна візія щастя комуни тримається у Винниченка на пануванні певної сили, а отже, вона є в своїй основі ієрархійною, хоча він прагне саме завдяки узгодженню (конкордизму) уникнути ієрархійности, трактуючи конкордизм як принцип узгодження розуму, чуття і волі, який задається раціонально.

Ідея «чесности з собою» була за суттю ідеєю, близькою до психоаналізу. Адже ідея «чесности» я зі своїми найпотаємнішими ідеями і відчуттями, озвученням їх і доведенням до свідомости суголосна з основними принципами психоаналізу. Винниченко загалом цікавився психоаналізом. Як свідчить його відповідь Леоніду Полтаві, умовами успіху українських письменників він уважав «талановитість, вселюдськість, психоаналізу»[163]. Винниченківський тип психоаналізу відрізняється від фройдівського. І відрізняється він не так тим, що Фройд виводить психоаналітичний метод із сексуальности й інфантильности, а Винниченко – з основного природного за-

[163] Леонід Полтава. «Розмова з Винниченком». *Українські вісті*, 21 квітня 1949 року.

кону підтримання роду й інстинкту дітонародження. У Фройда наголос падає на розщепленість свідомости й відчитування, дешифрування в ній слідів підсвідомого. Винниченко принципово наголошує момент узгодженості свідомого й підсвідомого. Такої довіри до підсвідомости, як у Винниченка, до того ж не ірраціонально плинної, а розумної, сформульованої, помисленої, ми не можемо зустріти у Фройда. Винниченко проповідує відмову від раціоналізму («зсади розум з трону всевладного владики комуни, а себе з трону царя природи», – закликає він уявного Юнака-співрозмовника). «Ніяких поганих, низьких, шкідливих інстинктів немає»[164], – наголошує він і доводить довіру до інстинктів до логічного кінця. Природа, за Винниченком, – це вмілий режисер, що керує нашими вчинками через інстинкти, де основними є інстинкти життя і статі (отже, продовження роду), споріднені з чуттям задоволення.

Зрештою, цікава полеміка Винниченка з Фройдом. Винниченко визнає Фройдову рацію в тому, що той своєю методою «намагається нищити кривовагу сил ув організмі гармонізацією логіки, чуття, волі»[165]. Однак сам Фройд не чесний сам із собою, стверджує Винниченко, оскільки уникає питань соціяльних. На його думку, Фройд не пов'язує свою «статеву мораль» з «усією системою моралі, з якої вона є тільки частина, а так само не зв'язує з усім соціяльним ладом, з якого сама мораль є теж тільки частина»[166]. Прикметною є остання фраза Винниченка з його полеміки із Фройдом: якби Фройд знав про «методу самогармонізації», себто «конкордизм», як пише Винниченко, «він після того мусів би піти й записатися в члени комуністичної партії»[167].

Отже, розум та інстинкт, за Винниченком, становлять не дві різні сили, а одну силу. «Наш розум можна зрівняти з яким-небудь островом у морі. Нам здається, що він, цей острів, є сам по собі. Але він – тільки кінчик величезного суходолу, який є внизу під водою, що це є властиво отой підводний суходол, тільки випхнутий на поверхню води й укри-

---

[164] Володимир Винниченко. *Щастя. Листи до юнака*, с. 263.
[165] *Там само*, с. 342.
[166] *Там само*, с. 341.
[167] *Там само*, с. 343.

тий зеленню, будинками, залізницями, всією цивілізацією. Наш розум є тільки крихітний кінчик великого суходолу різних сил (в тому числі й інстинктів), випнутих на поверхню свідомости»[168], – зауважує він.

Однак Винниченкові-соціялісту, попри весь його потяг до натуризму, важко уникнути принципового догматизму й абсолютизації сили та цінности «аванґарду» проґресу. Більшовики і Лєнін уособлюють для нього «чесність із собою» (в цьому ряду розстріли підтверджують таку «чесність»), «ідея, суть революційного соціялізму (комунізму) є прагнення визволення і щастя», – стверджує він у трактаті про «Щастя». Соціополітична підоснова його утопічного конкордизму – гармонізації сил – виявляється історично жахливою та нелюдяною. Адже саме чекісти уособлюють «чесність із собою», адже «вони не раз і не два мусили переходити через муку вбивання, переборювати в собі вироблену тисячоліттями огиду інстинкту» вбивання[169]. Так само «чесність із собою», за Винниченком, є природженою рисою пролетаріяту. «Природа їхнього буття має постійний нахил до чесности з собою, до революційности»[170]. Прикметно, що, навіть розчаровуючись у «московському комунізмі», який, на його думку, «є швидше просто лєнінізм-сталінізм, ближчий до фашизму, аніж до марксизму, соціялізму чи комунізму»[171], він і далі залишається послідовним соціялістом.

У 1938–1945 роках Винниченко створює морально-філософський трактат «Конкордизм. Система будування щастя», який є соціопсихотерапевтичною утопією. «Нашим нащадкам сучасний світ буде в'являтися як величезна, планетарна установа для психічно хворих людей»[172], – стверджує він. «Загальна хвороба» буржуазного суспільства, що полягає в «розладі сил» і «гіпертрофованому еґоїзмі», в морально-філософській теорії Винниченка дістала назву «дискордизму» (від лат. «дискордія» – розлад). Натомість Винниченко-

---

[168] *Там само*, с. 257.
[169] *Там само*, с. 215.
[170] *Там само*, с. 385.
[171] Володимир Винниченко. *План будування щастя. Нарис програми конкордизму*, од. 41, ч. 4–2, с. 10.
[172] Володимир Винниченко. «Конкордизм. Система будування щастя», с. 50.

на спроба виробити, на противагу такій релігії, нову мораль, позбавлену ієрархії суспільного/природного, суспільного/індивідуального, не догматичну і не тоталітарну, відома нам під назвою «конкордизм».

Він вибудовується, однак, на категоріях боротьби й насилля, проявляючи свою первісну соціялістичну догматику. «Першою умовою боротьби [Винниченко послуговується поняттями марксистської філософії. – *Т. Г.*] з дискордизмом є відновлення цілковитого погодження людини з усесвітом і земною природою». «Погодження» передбачає при цьому збереження «самостійности елементів, що погоджуються» та їх універсалізацію. Тому-то Винниченко висуває ідеї різнорідної однорідности – «Єдиної Федеративної Конкордистської Республіки Землі» та «Світової Економічної Федерації з єдиним планетарним господарчим планом». Ідеї ці незрозумілі в рамках модернізму, але близькі постмодерній свідомості.

Однак Винниченко не може узгодити різнорідність і універсальність без примусу і насильства. Про це свідчать 13 правил конкордистської індивідуалістичної моралі, що передбачають:

«1. В усіх галузях життя твого звільняйся від гіпнозу релігії і будь простою часткою природи.

2. Будь погоджений з іншими не шкідливими тобі живими істотами на землі і скільки мога бувай у русі, на повітрі, в найближчому контакті з сонцем, водою, рослиною.

3. Не годуйся нічим противним природі людини.

4. Будь суцільним.

5. Будь чесним з собою.

6. Будь погоджений у слові й дії.

7. Будь послідовним до кінця.

8. Не старайся любити ближніх без оцінки і не претендуй на їхню любов, не будучи цінним для них.

9. Завсіди пам'ятай, що всі люди і ти сам хворі на страшну хворобу дискордизму. Борися з нею не догмою, ненавистю, карою, а розумінням, жалістю, поміччю.

10. Живи тільки з своєї власної праці.

11. Кохайся з ким любо кохатися, але родину твори тільки з тою людиною, яку ти всією душею і всім тілом хотів би (хотіла б) мати за матір (батька) дітей твоїх.

12. Не пануй і не підлягай пануванню.

13. Будь ні над колективом, ні під ним, ні поза ним, а тільки активною, відданою клітиною його і тоді навіть страждання за його буде тобі за вищу радість»[173].

Ідеал конкордизму – відновлення Раю. Але єресь соціялістичного утопізму виявляється в тому, що несвідомо на місце Раю підставляється Санаторій. Винниченко доходить висновку, що утвердити конкордизм можна примусово. «Лікування – рушійна сила конкордизму»[174]. Для цього треба організовувати «конкордистський показовий колектив» – аванґард, «вольових людей», революціонерів. Кожен конкордист має бути «якнайрішучішим, найпослідовнішим політичним революціонером». Людей, остаточно до цього не здатних, не варто брати до «показового аванґарду». Для них треба влаштовувати конкордистські «санаторії». Так замикається модерністська утопічна концепція Винниченка: від «індивідуалізму» вона веде до «колективізму», від «раю» до «санаторію», від «рівноваги» до «аванґарду».

Текстуальність

У Винниченковій творчості складається інтелектуальна структура образности. Як письменник-мислитель Винниченко прагнув висловити в творах цілісну філософську позицію, що особливо виразно виявилося в його пізніших роботах. Обдумуючи роман «Лепрозорій», Винниченко співвідносить цей твір із «романізованою програмою нового соціяльно-філософського світогляду і навіть програми»[175], іншого ж разу сумнівається, чи не є це «нудне філософування у белетристичній формі»[176].

Але своєрідна філософська програмність править за ін-

---

[173] Володимир Винниченко. *Конкордизм*. 1938–1945, од. 58а.

[174] Володимир Винниченко. *Конкордизм*. 2-а редакція, ост. редакція, од. 60а, с. 250.

[175] Володимир Винниченко. *Щоденник*, ч. 27, 30 серпня 1938, с. 225. Цит. за: Семен Погорілий. *Неопубліковані романи Володимира Винниченка*. – Нью-Йорк, 1981, с. 75.

[176] Володимир Винниченко. *Щоденник*, ч. 27, 27 серпня 1938, с. 252. Цит. за: *Там само*, с. 74.

тектуальну рамку і в його ранніх творах 1908–1916 років. Винниченкові драми, як стверджував Микола Сріблянський, не «цілі громадсько-етичні трактати, утворені з величезним темпераментом і тенденцією – доводити свою думку до логічного кінця»[177]. Так складався раціональний сюжет, який іноді виглядав самодостатнім і навіть підпорядковував собі художню реальність. Але чи руйнувалася при цьому літературність, чи складалася якась принципово інша художня структура, до якої тогочасна критика і навіть література не звикли?

Текстуальність у Винниченка закріплюється в формах своєрідного, майже натуралістичного об'єктивізму, що його наголошував Франко у своєму першому відгукові на ранні Винниченкові твори. Він вказував на властивий авторові об'єктивізм у змалюванні різних, навіть відразливих аспектів людського життя. Причому такий об'єктивізм близький до становлення якоїсь особливої манери письма, як засвідчує Франків аналіз. «І у автора нема ні крихітки жодної сентиментальности, він не обурюється, не сердиться ані на тих людей [для яких злочин, крадіжка, проституція, обман – просто "робота", щоденне заняття, спосіб життя – так Франко характеризує їх перед тим. – *Т. Г.*], ані на суспільність, що їх зробила такими. Се в нього зовсім натуральна річ, так, як для геолога зовсім натуральне те, що внизу лежить ґраніт, на ньому крейдяна верства, а там далі глинка та плодюча земля. В кождій верстві є свої поняття, свої вподобання, своя сила й своя краса»[178].

Естетичні основи опанування потворного і неморального в літературі як такого, що виявляє рух самого життя, його прямування до того, що корисне «розвитку життя індивідуального і видового»[179], засвідчила соціологія мистецтва Жан-Марі Ґюйо, популярна наприкінці XIX століття. Ім'я Ґюйо Винниченко згадує і пізніше, в період написання «Сонячної машини». Естетична діяльність, за Ґюйо, є такою, що покриває невикористані можливості людини й водночас є ви-

---

[177] Микола Сріблянський. «На великім шляху», с. 55.

[178] Іван Франко. «Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і сила». *Літературно-науковий вісник*, 1907, т. 38, кн. 4, с. 139.

[179] [Ж.-]М. Гюйо. *Современная эстетика. Задачи современной эстетики.* – Санкт-Петербург, 1890, ч. 1, с. 42.

гідною та бажаною, виявляючи гру й доцільність життєвих сил[180]. В такому зв'язку естетична емоція не тотожна емоції моральній. Те, що викликає співчуття, жаль, страждання, – наприклад, потворність горбаня з погляду естетичного, – за Ґюйо, є красою самого потворного. Об'єктивізм Винниченка-письменника, про який говорить Франко, споріднений із такою естетичною діяльністю, що сформувалася не без впливу натуралістичного, морально «незацікавленого» аналізу.

На антидидактичну природу текстуальности Винниченкових творів вказував уже Микола Вороний. Він заакцентовував особливість феномена Винниченка як письменника-мислителя: «І не сказати, щоб він утворив яку нову школу або напрямок в нашім письменстві, щоб зумів зачарувати блискучою формою <...>. Його творчий апарат, його, так мовити б, художній kombinationssinn цілком реалістичний». «Цілком окремим, відрубним од усіх робить його незвичайна *сміливість як художника-мислителя*, його безкомпромісна послідовність, або, вживаючи його ж власної термінології, "чесність з самим собою"»[181], – підсумовує Вороний.

Микола Вороний визначив і два основні конструктивні методи Винниченкової творчости, які вказували на сміливість і парадоксальність його художнього мислення: метод катарсису і метод контрастів. Катарсис виростав із того потрясіння, жаху та бажання «виходу», яке охоплювало душу читача від зображення «таємних сторінок інтимних переживань» персонажів Винниченка. Контрасти, зі свого боку, проявляли соціяльне або психологічне явище «в певній аналогії», з погляду людей різних сфер: жебрака і революціонера («Купля»), селянської юрби і студента («Студент»), пана і проститутки («Чудний епізод»). Відтак, «як у калейдоскопі, стрибають і перемішуються перед читачем в незупинній грі, різнокольорових змінах розуміння моралі, чести, народного добра, краси...»; «нічого сталого, нічого певного. Все залежить від індивідуальности, обставин, моменту»[182].

---

[180] *Там само*, с. 24.

[181] Микола Вороний. «Твори Винниченка». *Літературно-науковий вісник*, 1912, т. 58, кн. 4, с. 179.

[182] *Там само*, с. 181.

Отже, констатуючи «цілком реалістичний» Винниченків метод (бо ж автор не використовує символів), Вороний доводить аналізом, навпаки, особливий, релятивістський та іронічний (оскільки іронія, з одного боку, передусім є сферою розуму, а з другого – проявляє сферу інтерсуб'єктивного) характер його творчости, стверджуючи, що «його не вдовольняє status quo сучасного життя, він вірить в еволюцію, в поступ, і тому, малюючи контрасти життя, він тим самим і захитує старі підвалини його. Він не повчає, він тільки констатує дійсність, ілюструє її в художніх образах»[183]. Не вербалізоване повністю, в рецензії Вороного все-таки імпліцитно наявне питання про те, що нове зображення засноване на принципово новій структурі художнього мислення, яку породжує феномен «художника-мислителя».

Традиційною в українській літературі довинниченківського періоду стала характерна розповідна манера з чітко вираженою емоційно-ціннісною домінантою. Принципово те, що автор досить однозначно моделював власну структуру читача, закладену в тексті. Вона передбачала емоційне співпереживання і раціональну оцінку доброго, позитивного на противагу злому, неґативному. Тобто художня реальність у межах тексту була монологічною (оскільки автор, наче телескоп, обмежував своєю розповіддю горизонт бачення читача) і тотальною (оскільки кожен мав бачити приблизно одне й те ж саме).

Лише наприкінці XIX століття постає проблема художнього опанування риторики інтеліґентського мовлення, творення структур інтелектуального дискурсу, діялогічного й рефлексивного. Вони спираються переважно на доказовість, наочність розгортання арґументів і опозицій (аж до двійництва, як у Франка). Якщо скористатися думкою того ж Франка, саме Михайло Старицький заговорив «не до фікційного укр[аїнського] народу <...>, але *до своїх рівних інтеліґентів*, про свої інтеліґентські погляди та почування»[184].

---

[183] *Там само*, с. 182.

[184] Іван Франко. «Михайло П[етрович] Старицький». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1982, т. 33, с. 239.

Узагальнений різновид інтелектуального дискурсу передбачає, що існує певне вибране коло однодумців, а отже, й певна спільність комунікативного коду. До речі, подібно говорив і Борис Грінченко стосовно народницького різновиду інтеліґентського дискурсу. Такий тип дискурсу означає, що підтекст і текст співвідносні й ідентичні, оскільки вони становлять частини єдиного ідеологічного простору.

У Винниченка текст і підтекст принципово різні. Вони передбачають не тенденційне прочитання і не повний збіг із реальністю, а інтерпретацію, пошук смислу, ефект «перевертання». Коли Винниченко передавав біль художника Олафа Стефенсона і його бажання «людське обмальовувати, а не собаче», він фактично показав становлення нової дискурсивної перспективи, з якої мали би зображувати людське життя, – не універсальної, абстрактно-людської, а конкретно-людської, диференційованої, чуттєвої, з погляду «буття-в-світі». І водночас письменник подає цю перспективу об'єктивно, «незацікавлено», «натурально».

Такий ефект виникає на основі екзистенціяльної проєкції. Приймаючи конститутивну функцію свідомости, емоції та загалом творчости, екзистенціялізм стверджує роль первісного проєкту – свідомої зміни у ставленні суб'єкта до світу, щоби таке нове ставлення змінило й сам світ. При цьому утримується своєрідна ілюзія первинности, об'єктивности, «незайманости» реального. Така «натуральність», однак, принципово відмінна від натуралістичної. Зауважимо ще раз, що саме ефект «натуральности» й об'єктивности Винниченкової прози асоціювався з натуралізмом.

Однак виявлене у творчості Винниченка розведення, розривання буквально сказаного і того, що мали сприйняти, те, як письменник простежував трансформацію поглядів своїх героїв і вплив ідеї на життя, на характер і волю суб'єкта, споріднені саме з екзистенціялістською моделлю комунікації, яка полягає не так у пошуках найекономнішої форми передання інформації, як у тому, щоб повідомлення змінило того, хто його отримує.

Поняття «екзистенціяльної комунікації», що його запропонував Валерій Подороґа, він пояснює як шлях того, хто сприймає, до самого себе, «від форми екзистенціяльної події

і всіх її відображень у мові до форми змісту події», до такого «стану суб'єктивности, який був би спроможний утримати в собі екзистенціяльну подію, що визволяє екзистуючу особистість від усіх зовнішніх залежностей (імені, сім'ї, місця й часу в соціяльному або культурному просторі»[185]. Згідно з розумінням екзистенціялізму в Сартра, «свідомість не обмежується тим, що проєктує афективні значення на світ, який її оточує: вона *переживає* новий світ, що його вона тільки-но конституювала»[186].

Українська критика сприйняла Винниченкові проблемні романи й повісті 1911–1916 років переважно в аспекті їхнього скандального змісту, закидаючи їм публіцистичність, ідеологізм, бульварщину, хворобливий міщанський психологізм. Винниченко стояв на шляху творення нового різновиду прози, хоча було би перебільшенням говорити, що він виробив цілком структуровані нові художні форми. У Винниченковій прозі функціонують і синтезуються три рівні письма: один із них образно-афірмативний, тобто такий, що відтворює магічний світ афективного, емоційного світопереживання героя, другий – такий, що співвідносить його з абстракціями і поняттями філософсько-морального плану, і третій – той, що «натуралізує» перші два й спрямовує читача на екзистенціяльний шлях сприйняття, на перетворення себе.

Такого типу текстуальність накреслюється завдяки спеціяльній сітці вузлових метафор, що вказують на певні ідеологеми, до яких може зводитися все багатство й різнобічність життя (ідеологеми «цінности», «чесности з собою», «рівноваги», «Великого Молоха», «заповітів батьків» тощо). Тим самим закладається структурний принцип текстуального поліфонізму. Попри те, що сюжет і структура конкретного тексту прямують до одного рішення і однієї розв'язки, внутрішній смисловий поліфонізм тексту, а також його різноспрямована дискурсивна практика розмикають межі зображення.

---

[185] В. А. Подорога. «Жало в плоть: Физическая экономия веры». *Мир Кьеркегора: русские и датские интерпретации творчества Серена Киркегора.* – Москва: Ad Marginem, 1994, с. 23.

[186] Жан-Поль Сартр. «Очерк теории эмоций», с. 141.

Отже, у Винниченкових романах цього періоду не існує автономного інтелектуального сюжету. Такі метафори, як «рівновага», «чесність з собою», «заповіти батьків», «щаблі життя», «брехня», «цінність», «базар», «купівля» тощо, зосереджують значний філософсько-образний смисл і стають опорними для розгортання інтелектуальної текстуальної структури. Так загальні символи-поняття дають в експресіонізмі змогу переключати розповідь на рівень субстантивний, трансцендентний.

У драмі «Брехня» одного з героїв звати Цінність Маркович. Це абстрактне ім'я проявляє основну психоетичну колізію твору, зосереджену довкола питання цінности. В драмі «Великий Молох» фігурує Абстракт – партійний товариш Зінька. І сама проблематика твору пов'язана з формулюванням абстрактної формули життя, тобто йдеться про можливість підвести всю різнорідність життя під певні моральні принципи. В оповіданні «Контрасти» й у повісті «Купля» винесені в назву слова-абстракти, з одного боку, набувають у самих текстах наскрізного метафоричного змісту, а з другого – обіймають філософсько-етичний план. Відтак «контрасти» засиґналізовують не лише реальні контрасти життя, але й те, що інтенсифікує, проявляє його. Оскільки підставою життя є емоції, бажання, рух, пошуки щастя-рівноваги, в ньому ототожнюється «низьке» і «високе», зокрема «низькі» бажання босяка і сублімовані інтеліґентсько-духовні бажання революціонера, який задля підтвердження свого кохання згоджується підпалити батьківський маєток («Купля»), і «купівля» (обмін цінностями) стає накрізною метафорою того гіпнотичного світовідчуття, коли світ бачиться з внутрішньої перспективи людини.

Текстуальність розімкнено між серйозним та іронічним, бажаним і прихованим. Вона фіксує бажання, інстинкти, пориви героїв, повертає їх у світ візій, культурних знаків, передсудів і навіть постачає їм своєрідні «суроґати», «імітації», «квазибажання» та загалом є суголосною різнобічній природі людини. Герой роману «По-свій!» намагатиметься перебороти в собі будь-яку чуттєвість. Тим самим він міг би з несхибною об'єктивністю відтворювати раціо, вилучивши чуттєвість, але в такому випадку він перерізав би й усі нитки тек-

стуальної наповнености твору, що перетворився б на етичний трактат. Адже чуттєвість, і зокрема сфера несвідомого, є важливим підґрунтям текстуальности. «Рушієм людини є в кінцевому сенсі її потреби, бажання»[187], – зауважував Винниченко в листі до Ґорького.

Змальовуючи «людське, занадто людське», письменник іноді розгортає цілий текст як топографію психоаналітичного простору – простору бажання. Так окреслюються позиції та ролі його персонажів у романі «Записки Кирпатого Мефістофеля» між ідеалізованою Білою Шапочкою, жінкою буденного, несвідомого начала (Клава) і перейнятим роллю «над-я» Яковом Васильовичем Михайлюком. Він розігрує роль Кирпатого Мефістофеля, Мефістофеля з «червинкою», сфера бажання якого пролягає в діяпазоні від ягняти – інфантильного бажання знайти в жінці матір – до демонічного Мефістофеля, який топографічно претендує зайняти місце всесильного цензора.

Психоаналітична топографія текстуальности виявляється також у просторовому структуруванні пориву, інстинкту життя, бажання в таких оповіданнях, як «Щось більше за нас», «Талісман», «Момент». Місце своєрідного психоаналітичного терапевта в діягностуванні революційного ідеалізму міг би посісти Мирон Купченко.

Текстуальність у Винниченкових романах розгортається також за принципом просторування, як нитки бажання, що обплітають усю землю. Смислова реальність конституюється при цьому еґоцентрично, з одного боку, і через сублімацію (від латинського *sublimatus* – піднесений догори, піднятий), із другого боку. Адже ідея «чесности з собою» конституює піднесений, афективний, вольовий світ героїв Винниченка. Тут важливу роль має риторика піднесеного, культ «вищого». Вадим Стельмашенко, приміром, переходячи межу теорії і практики «чесности з собою», уявляє собі свій новий екзистенціяльний модус подібно до того, як це уявляв Заратустра: «Я ж буду сильніший за всякого святого, який ховався від людей, який боявся їх, який святість свою викохував у *цілковитій са-*

---

[187] Ніна Крутікова. «Листування Максима Горького із Володимиром Винниченком». *Слово і час*, 1993, № 2, с. 52.

моті. Ні, зберегти сю святість, цей тихий захват чистих, незайманих снігів серед бруду, гомону, ґвалту людей, що бігають круг своїх божків, заховати там свою незайманість, от де сила!» [курсив мій. – *Т. Г.*][188].

Піднесений, вищий модус життя, що його програмує етика «чесности з собою», топографічно закріплюється у вибраному просторі певним місцем – часто це місце картини, тобто тексту в тексті. Мирон Купченко, так само як і чимало інших Винниченкових героїв, малює картину, яка є метафорою всього твору, його смисловим кодом. Зі смерти народжується життя, із критики – любов, із «чесности з собою» – природа.

Текстуальність часто має магічний підтекст, адже вона фіксує перетворюваність зображуваного. Перетворення здійснюється завдяки перспективі самоформування, переінакшення себе самого (і кожного). Власне, ця сфера нового синтезу естетики й етики, сфера інтерсуб'єктивного. Фантастичний, інтенсивний світ образности, чуттєвости фіксує якусь серединну, відображену площину подій і характерів, і її центром є «я», суб'єкт. Цю активність і магію «я» Винниченко всіляко підкреслював: «Світ – це Я, мої бажання. Дійсно, навіть принесення себе в жертву заради інших є *моїм* бажанням, яке перевищило решту, яке обійняло багатьох, яке в гармонії з розумом і далекоглядним досвідом»[189].

Як і в психоаналітичній терапії, морально-інтелектуальна терапія дає виявити ті болючі точки соціяльної дисгармонії, що засвідчують диференціяцію, роз'єднання людей, деструктивні процеси тогочасного життя. Понад усіма явищами диференціяції Винниченко натомість ставить утопійну за суттю ідею Гармонії, Рівноваги, «Чесности з собою». Утопія – це форма, в якій недосяжний ідеал перетворюється на раціонально сконструйований проєкт майбутнього. Винниченко не виносить, однак, навіть топографічно свій ідеал поза межі самої реальности, а радше надає йому змісту транс-реального, імовірного.

---

[188] Володимир Винниченко. «По-свій», с. 326.

[189] Ніна Крутікова. «Листування Максима Горького із Володимиром Винниченком», с. 52.

Відкриття варіятивного, ціннісного, транс-реального характеру зображуваного формує особливу текстуальну структуру у Винниченкових творах, у якій співдіють раціональний та іронічний смисли, психоаналітичні й екзистенціяльні значення, ритми життя, тіла і ритми культури. Отже, заповідалося на творення різнобічного, глибоко структурованого романного простору, який був би продуктивним для української літератури. І практика двадцятих років, зокрема творчість Михайла Могилянського, Валер'яна Підмогильного, В. Домонтовича, розгорнула ті форми інтелектуальної, модерністської прози, які накреслювалися в творчості Винниченка.

Модернізм як гнозис

Культурософський гнозис: «Зів'яле листя» Івана Франка

1896 року побачили світ «лірична драма» Івана Франка «Зів'яле листя» і психологічний роман Ольги Кобилянської «Царівна». Цього ж року Леся Українка написала свою першу психологічну драму «Блакитна троянда», цілком новочасну за духом і типом конфлікту. 1895 року з'явилися повістки й оповідання Агатангела Кримського, пронизані натуралізмом, що переходить у декаданс. Усе це віхи одного процесу – творення нової моделі літератури, яка спирається на форми нераціонального, інтуїтивного пізнання. Разом із переосмисленням просвітницького комплексу ідей в українській літературі періоду модерну спостерігається відхід від раціоналізованого християнського моралізму та поворот до пантеїзму, різних форм гнозису, діонісійства, буддизму тощо. Усе модерне життя в різних його виявах пронизано також умовністю, словесною грою, фігуративністю.

Разом із переосмисленням просвітницького раціоналізму й дидактизму в українській літературі періоду модерну спостерігаємо переосмислення християнства, яке впродовж Нового часу набувало дещо секуляризованого, раціонального характеру, та поворот до ідей раннього християнства, з його ірраціоналізмом, інтуїтивізмом, культурним синкретизмом. Знання того, що лежить поза межами буденного світу, таїна «душі», містичні передчуття – все це набувало форми нового спіритуалізму і перегукувалося з нераціональними способами пізнання. Сучасні дослідники все частіше говорять про

22 - 9-779

єретичний дискурс, що його впровадив модернізм. Саме єре-сі внаслідок властивих їм синтетизму й синкретизму виявилися відповідними тенденції модернізму сконструювати загальну теорію світовідчуття. Впродовж 1883–1924 років, як стверджує, зокрема, Деймон Франке[1], спостерігаємо поєднання релігії з естетикою, модерністська етика і естетика інкорпорують у себе єретичні ідеї, відновлюються поганські міти, зростає увага до сексуальности й естетики обсценного. Загалом, саме єретичні ідеї визначають загальний клімат цих років.

Модернізм є не лише новою онтологією, яка закріплює і передає існування модерного суб'єкта в динамічному і різноманітному світі сучасности, але претендує бути новим гностицизмом – новим способом пізнавання і головне – трансформації всього динамічного та різноманітного світу сучасности. Важливо, що при цьому прекрасне, добре переплетено зі злом, а творчі піднесення існують поруч із безмежним падінням. У взаємодії добра і зла, величного і потворного, в органічних трансформаціях життєвих начал модерністське мистецтво знаходить цінність як форму естетичного гнозису. Виникають і особливі форми, через які естетичний гнозис розгортається, – цьому слугують міт, символ і різні форми духовно-естетичного синтезу, як-от художня синестезія, поєднання слова, малярства і музики, неоромантичний платонізм *ins Blaue, теургійність, епіфанія*.

Складається особлива риторична структура образности в модерністському тексті, образности, яка не потребує перевірки реальністю, а є відправним пунктом власної герметичности й металітературности. Головною темою модерністського мистецтва стає саме мистецтво. Сучасні дослідники пропонують називати той особливий контекст, в якому проявляє себе дискурс у модернізмі, риторичністю. Ідеться про умови дискурсивности, тобто про взаємообмін інформацією та форми її продукування в сучасному світі, про те, як формулюється уявлення про об'єктивність і яку роль у цьому процесі відіграють образність і мова. Все модерне життя в різних його

[1] Damon Franke. *Modernist Heresies. British Literary History, 1883–1924.* – Columbus, The Ohio State University Press, 2008, с. 5.

виявах пронизано умовністю переконання, словесною грою, фігуративністю (образністю). Риторика, яка в традиційному розумінні була «спеціяльною технікою» комунікації, в сучасну епоху масових комунікацій стає загальною умовою людського досвіду. В період народження модернізму таку риторику умовности й переконання щойно опановували. При цьому естетичний гнозис, що викликав театралізацію життя, симфонізм тонів і відлунь душі, перегук культурних епох, був визначальною умовою для формування нової модерністської образности. У теоретичному плані поняття літературности сформулював Роман Якобсон, трактуючи його через зосередженість на самому висловлюванні. Однак риторичний аспект модерністської свідомости не лише стверджує формалізм, але й дає змогу перейти від образности до герменевтики, від художньої структури до естетичного об'єкта і його функції в модернізмі.

Саме в сферу модерністської риторики, побудованої на грі реального і фіктивного, вводила українську читацьку публіку «лірична драма» Івана Франка «Зів'яле листя». Цей твір став своєрідним вододілом епохи, спрямованої на позитивістську правдоподібність, та епохи, зорієнтованої на модерністську умовність і фікцію. Важливе значення мала передусім сама стратегія переконання, до якої вдається Франко, аби відвернути українську публіку від декадентства. Стратегія ця мала передусім умовний, ігровий характер. В основу її покладено не правдоподібність як таку, не «реальність», але «правдивість», взяту як образ, як *фігуру*. Пізніше письменник назвав передмову до «Зів'ялого листя», розіграну від імені «героя отсих віршів, того, що в них виявляє своє "я", небіжчика», *літературною фікцією*. Та й загальна атмосфера цієї передмови – сфера *образности*. «Може, *образ* мук і горя хорої душі, – пише він у передмові, – вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності? Мені пригадався Ґетевий Вертер, і пригадалися ті слова, які Ґете написав на екземплярі сеї своєї книги, посилаючи її одному свойому знакомому. З тими словами і я подаю отсі вірші нашому молодому поколінню: Sei ein Mann und folge mir nicht nach!» [курсив мій. – *Т. Г.*][2].

[2] Іван Франко. «Зів'яле листя. Передмова». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 120.

Як бачимо, Франко, по-перше, покликається на літературний зразок Вертера як першообраз зображеної в ліричній драмі події, а по-друге, називає саму драму «образом» горя і муки хворої душі. Тож уже в передмові маємо феномен металітературности, що виникає на основі піднесення індивідуального суб'єктивного переживання до культурного архетипу Ґете.

Модернізм узагалі є явищем металітературним. Дуже часто взірцем для модерністського тексту є культурні ситуації, типи, моделі поведінки, взяті з літератури, а саме життя при цьому трактують як літературний жанр – драму, трагікомедію, міт, епос. У випадку із «Зів'ялим листям» такою моделлю життєвої історії стала «лірична драма».

Література спровокувала й саме зацікавлення Франка декадансом. Ідеться про відгук Василя Щурата на окремі поезії Франка, вміщені в збірці «З вершин і низин». Щурат називав ці поезії проявом декадентизму, а Франко образився за цю назву. Характерно, однак, що пізніше, включаючи саме ці вірші до збірки «Зів'яле листя», а точніше, розгортаючи на їх основі цілу «ліричну драму», Франко і справді подає їх як твори декадентські, «затроєні песимізмом, а радше безнадійністю, розпукою та безрадністю». Щоправда, він обрамлює свої вірші поетичною фікцією: говорить, що сама ця «лірична драма» перекладає, «цитує» «поетичні тони», взяті зі щоденника «небіжчика» – «чоловіка слабої волі та буйної фантазії». Так фактично стверджується декадентська літературність і подвійна риторична структура твору: він говорить про когось іншого, про «декадента», йому приписуються страждання «хорої душі», хоча саме автор є ліричним суб'єктом твору. Цікава й жанрова природа такого висловлювання: моделлю пережитої історії є літературний жанр – *драма,* самі ж почуття прирівнюються до *ліричного* висловлювання.

Модерністська образність конструктивна. Вона активно послуговується фіктивністю, інтертекстуальністю – смисли тексту відсилають не до реальности, а до інших культурних значень, текстів, фігур, символів, що їх піддають активному переписуванню і частому мітологізуванню. Весь дискурсивний простір модернізму виявляється риторичним і естетизованим. Саме на зламі XIX століття, в період складання ранньомодерністського дискурсу, зневажливі назви «графоманія» та

«ніґонство» заступає нейтральніше слово «літературщина». Слово це сиґналізувало про складання автономної літературної практики, яка не просто формувалася на верхніх шарах культури, але й перетворювалась на масову культуру.

Підкреслена літературність «Зів'ялого листя» не викликає сумніву. Відсилання до Ґете в передмові є лише одним доказом цього. Насправді ж художній дискурс ліричної драми «цитує» не тільки історію страждань Ґетевого юного Вертера, на якого покликається Франко у передмові, але й «Фавста», «Божественну комедію», поезії Бодлєра, до яких явно і неявно відсилає текст. Усіх їх об'єднує явище *естетичного гнозису* – осягнення синтетичного знання про цілісність світу, розірваного на добро і зло, за допомогою мистецтва і краси. Естетичний гнозис об'єднує різні стадії і рівні виявлення божественного та диявольського в окремій людській душі й у цілій світобудові. Тут гра людських і життєвих сил часто набуває симфонічного забарвлення. Неодмінним елементом естетичного гнозису є ізоморфна йому художня форма. У випадку із «Зів'ялим листям» такою формою є синестетизм ліричної драми, де взаємодіють слово, музика і колір, а естетичне переживання перекриває раціональність авторських відступів.

Умовність «ліричної драми» виявляється насамперед у тому, що Франко спроєктував свій текст на літературність і, отже, на розрив із реальністю, а значить, на *неповторення* в житті описаної драми. На перший погляд здається, що громадсько-культурний сенс тексту він підпорядковує просвітительському дидактичному аналізові, але «Зів'яле листя» видозмінює саму суть просвітницької комунікації – наслідування зображеного. Франків експеримент підриває дидактику, котру він же заявив. Уподібнюючи мистецьку акцію до біологічного феномена, а саме – щойно відкритого явища «щеплення», автор нібито керується духом позитивізму, проте насправді він запускає в дію механізм експериментування не з біологічним, а з культурним матеріялом, коли говорить у передмові: «Та хто знає, – думалось мені, – може, се горе таке, як віспа, котру лічиться вщіплюванням віспи? Може, образ мук і горя хорої душі вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності?»

Уперше записи про щеплення від віспи з'являються у Франції 1712 року. Далі впродовж майже півтора століття триватимуть суперечки й експерименти із щепленням. І лише 1896 року в Англії Королівська комісія з вивчення вакцинації, що працюватиме сім років, опублікує підсумкову доповідь, у результаті якої 1898 року буде ухвалено Закон про вакцинацію. Отож, згадуючи в передмові до «Зів'ялого листя», датованого 1896 роком, про щеплення від віспи, Франко апелюватиме до актуального історичного контексту. Як відомо, саме щеплення передбачає захворювання, щоправда, в легкій формі. По суті, прищеплюючи «віспу» декадентизму до української літератури, Франко не лише імунізував саму літературу, але й змушував її «хворіти». Культурна ін'єкція декадансу, що її здійснив Франко своєю ліричною драмою, задавала нову матрицю розвитку для української літератури, а саме – розвитку в модерністичному напрямі. Мало хто з українських поетів впродовж усього XX століття не зазнав впливу «Зів'ялого листя». Так природничонаукова аналогія з явищами культурного, духовного порядку в цю пізньопозитивістську добу зіграла прикрий жарт. Франко *приніс* в українську літературу декадентизм і прищепив його як певний естетико-психологічний і художній комплекс.

При цьому художня форма різко видозмінюється, оскільки вона спрямовується не на об'єктивність, а на символізм зображення. Історія нещасливого кохання однієї людини накладається на історію всього прошарку – артистичної богеми. Вона також тісно переплітається з питаннями автобіографізму, свободи волі, а розширюючись і вбираючи у свою орбіту численні зразки культурного гнозису, співвідноситься з темами християнства, античного поганства, буддизму. Осягнення закону суб'єктивного знання і волі, до якого врешті-решт і зводиться лірична драма «Зів'яле листя», відбувається у формі модерного поетичного гнозису. Отож страждання ліричного суб'єкта стають сценою й образом мук «хорої душі», яка то персоніфікується, то набуває вселюдського універсального характеру. Мандри душі й роздвоєння людини між божественним і тілесним набувають то персонального, то метафізичного звучання і правлять за сюжетну рамку, в межах і на основі якої відбуваються пошуки істинного знання.

На межі XIX століття особливо зростає зацікавлення Сходом, і зокрема буддизмом, що правив за антипод позитивістському раціоналізмові. Досить нагадати, що в поезії «молодомузівців» особливо частими є буддистські символи, а відсилання до нірвани, Гангу і лотоса стають у них не лише декораціями, але й містичними містками між реальним та духовним світами.

Франків шлях до модерного гнозису в період позитивістської кризи та кризи европейського раціоналізму так само неможливо уявити поза його зацікавленням буддизмом. До нього прямо відсилають сімнадцятий і вісімнадцятий вірші «ліричної драми». Поет бачить нірвану як один із можливих варіянтів виходу з потоку життя, коли «те, що в вас плаче, / Горить і терпить, / Що творить, що знає, / Що рветься й летить», забувається в «безодні нірвани». Саме буддизм, за переконанням відомого індолога Фьодора Щербатського, заперечував існування душі як «чогось цілісного, єдиного», як «особливу духовну істоту, або особливу цілісну особу»[3]. Натомість у західній традиції ще від часів романтизму «душу» усвідомлювали як уособлення цілісної сутности людини, і втрату такої цілісности, або колізії двійництва, супроводжували неймовірні муки. Буддизм пропонував зняти ці колізії, як і загалом облишити пошуки духовної єдности. Однак ліричний суб'єкт «Зів'ялого листя» особливо трагічно переживає роздвоєння душі й тіла, аж до того, що він вирішує вбити себе, тим самим знищуючи тілесну оболонку свого «я», котра так заважає його духовним пориванням, прив'язуючи його до природи-матерії.

«Вівісекцію» «хорої» душі сучасника, яку здійснював Франко, справді можна було би «зняти» за допомогою буддизму. В буддизмі криється один із можливих для модерної свідомости варіянтів вийти поза межі індивідуалізму, розв'язати розщеплення душі й тіла, вічного й минущого. Інша річ, наскільки повним і органічним було Франкове зацікавлення буддизмом. Можна припустити, що Франко захоплювався поетичною містикою буддизму, але загалом сприй-

---

[3] Ф. И. Щербатской. «Философское учение буддизма». *Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации.* – Москва: Наука, 1989, с. 226

мав буддизм як людина західного світу, у світлі раціоналізму і гуманізму. Саме тому він так наполегливо пояснював компаративні паралелі між буддистськими й европейськими поняттями, а в примітках до поеми «Цар і аскет» писав: «Попереду усього індійський розмір і індійський спосіб оповідання я замінив нашим, сучасним; я не хотів давати перекладу індійського тексту, але індійську леґенду, по-нашому оброблену; задля того я, держачися взагалі вірно ходу оповідання "Пурани", позволяв собі декуди коротити, інде знов ширше малювати деякі сцени і ситуації, про те дбаючи, щоб леґенда на сучасного читача робила хоч в приближенні таке враження, яке мусила в санскритськім ориґіналі робити на давніх індусів. Задля тої самої причини мусив я мітологічний deus ex machina, котрим кінчиться леґенда індійська, усунути і замінити його закінченням, котре, по моїй думці, більше відповідає нашим почуттям і поглядам»[4]. Що правда, він часто використовує у своїй творчості деякі аспекти, які пов'язували буддизм і гностицизм (а саме теми аскетизму були Франкові дуже близькі).

Метафізичні питання в ранній період творчости Франко розв'язував досить раціонально та послідовно в рамках позитивізму. Скажімо, монолог «Ex nihilo» («Монолог атеїста») (1885) письменник задумував як твір із виразним суспільним (антиклерикальним) змістом. У ньому поетично викладалися філософсько-етичні засади атеїстичного світогляду, що набував, однак, гностичного забарвлення. Патос твору відбивав позитивістську критику Бога на основі ідей незнищенности матерії та раціонального людського пізнання. Через знання, сумнів і критику герой-нігіліст доходить висновку про принципову активність духовних потенцій людства. Заповнені трудом «воля і простір» суб'єктивного діяння невіддільні для нього від «сумніву, критики і досліду правди»[5], тепер же, у «Ліричній драмі», «воля» набуває у Франка нового смислу, поєднуючись із правом на суб'єктивність.

---

[4] Іван Франко. «Коментар до поеми "Цар і аскет"». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 1, с. 484.

[5] Іван Франко. «Ex nihilo. Монолог атеїста». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 4, с. 14.

Загалом відправним поняттям Франкової культурософії була ідея «цілого чоловіка», що править за іпостась повної, зреалізованої особистости. Це центральна тема багатьох поезій, драматичних творів, поетичних циклів, романів і повістей письменника. Можна розглядати і саму Франкову поетичну творчість від «Веснянок» через «Зів'яле листя» і до «Із днів журби» як драматичне дійство, де основною темою стає розгортання і криза ідеалу «цілого чоловіка». Стадіями цієї драми є, зокрема, згасання творчої та життєвої сили й народження нового, позначеного мудрістю гуманізму. Виглядає, що ця драма має гностичний підтекст і відбувається через ситуацію вмирання «я» в одній іпостасі та народження в іншій іпостасі: від «цілого чоловіка» до «двійника», «аскета» і зрештою – до мудрого провідника. Драма ця болісна й травматична, окремі акти її такі: перша дія – радісне усвідомлення свого «я», злитого з природою та всією людськістю; друга дія – розчарування в собі, спричинене руйнуванням витвореного раніше ідеалу, аж до роздвоєння, двійництва, поєдинків та самогубства; третя дія – повільне видужування, опанування моральної рівноваги і спокою, а також осягнення нового знання – гуманности. Внаслідок такого дійства народжується інша, нова, або внутрішня людина, «цілий чоловік», однак не в його молодечому ідеальному варіянті, а в персональному уособленні вселюдськости. Цей колообіг нагадує природний процес зміни пір року, стадії змужніння, дорослішання, смерти. Така гностична концепція життєтворчости є конструктивним принципом модерністського поетичного гнозису і в «Зів'ялому листі».

Здійснювану «вівісекцію» «хорої» душі сучасника, що призводить до дисоціяції, роздвоєння, можна назвати гностичною драмою, що проєктувалася на буддизм, оскільки саме з ним письменник пов'язував розвиток гностицизму. Ігор Папуша взагалі стверджує: «Світовідчуття ліричного героя "Зів'ялого листя", як і основну концепцію збірки, є підстави визначати як буддійські. Це зумовлено кількома чинниками. Ними є: а) "поклін Будді" наприкінці твору; б) художня реалізація у Тексті основної буддійської доктрини – концепції сансари-нірвани (згасання вогню пристрасти, припинення обертання у колесі буття, кінець існування взагалі); в) наявність у структурі збірки буддійської символіки. Таким чином,

вірш "Поклін тобі, Буддо" вважаємо ключем до символічної структури Тексту, а слова із нього: "забуття", "пута", "страждання", "пристрасть", "спокій", "сансара", "нірвана", "вир життя", "марні надії" – ключовими»[6].

Важливо, однак, звернути увагу на мотив циклічного повернення, яким Франко розпочинає ліричну драму. Так, ніби сама цілість драми є четвертим – синтезуючим жмутком, що розпочинається після завершення трьох попередніх поетичних дійств. Закінчуючи визнанням: «Ядро завмерло – геть марну, / Порожнюю лушпину», – та підносячи «маленький інструмент» до чола, Франків герой, здавалося, робив порахунки із життям. Однак сама лірична драма розпочинається власне тоді, коли закінчується третій жмуток, себто після того, коли було піднесено «маленький інструмент». Невідомо, чи це було вбивство, чи інсценізація вбивства, але маємо враження, ніби дійство розпочинається знову – з нового кола і новим народженням, так, наче з попелу постає вогняний фенікс:

По довгім, важкім отупінню
Знов тріскає хвиля пісень,
Неначе з-під попелу разом
Язиками блимне огень[7].

Асоціяції з феніксом, який у ранніх християн є символом воскресіння, не випадкові. Самоспалюючись, фенікс народжується знову, уособлюючи колообіг сонця. Уже в давньогрецькій мітології фенікс співвідноситься з ідеєю циклічности, а в давньоєврейській апокаліптиці, пронизаній давньовавилонськими астрологічними віруваннями, зокрема в апокаліпсисі Баруха, фенікс є охоронцем роду людського. Як переповідає ангел, «птаха ця випростує крила, закриваючи ними сонячні промені. Коли б вона цього не робила, рід людський і будь-яка жива твар не знесли би спеки сонячного полум'я». На правому крилі фенікса видніється напис: «Не земля мене народила, не небо, але породив мене престол мого

[6] Ігор Папуша. *Modus orientalis. Індійська література в рецепції Івана Франка.* – Тернопіль: Збруч, 2000, с. 102.

[7] Іван Франко. «По довгім, важкім отупінню». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 122.

Отця»[8]. Барухів апокаліпсис пройнятий уявленням про божественну очищувальну й творчу сутність Сонця, яке відділяє світло від тьми, та про беззаконність людського світу.

Наприкінці XIX століття, себто в період декадансу, символізм широко використовує питання про розчинення індивідуального у вселюдському універсумі. Однак Франко залишається людиною епохи Просвітництва, тож виглядає раціональним і його звернення до буддизму, котрий є для поета своєрідною альтернативою і модерного демонізму, і християнського спасіння («Душа безсмертна! Жить віковічно їй! / Жорстока думка, дика фантазія» – лякається ліричний герой).

Се наші мрії, се наша свідомість,
Дрібненький бомблик в вирі матерії,
Та бомблі згинуть, вир утихне,
Щоб закрутиться знов десь-інде
Безцільно, вічно круговорот отсей
Іде і йтиме; сонця, планет ряди
І інфузорії дрібненькі,
Всьому однакова тут дорога[9].

Так на тлі вічности матерії поет мислить безсмертя душі, і ця картина нагадує нам про позитивістський еволюціонізм, із яким Франко солідаризувався і в пізній період життя, як, скажімо, в студії «Що таке поступ?» (1903). Згідно з позитивістською філософією, розум, людське «я» розчинені в матерії і невіддільні від процесу її еволюції. Себто душа є не іншою, культурною, психічною інстанцією, а лише однією з форм природи. Таку думку сповідував, наприклад, у середині XIX століття Густав Фехнер, який, намагаючись зняти картезіянський дуалізм душі й тіла, говорить про подвійну основу природи – психічну і фізичну. Він навіть винаходить, як можна вирахувати ментальну активність. Для цього він проводить досліди і розробляє методи, як математично порахувати кількість фізичної енергії, необхідної для психічної діяльности.

---

[8] «Апокалипсис Баруха». *Гностики, или «О лжеименном знании»*. – Киев: УЦИММ-пресс – ИСА, 1996, с. 89.

[9] Іван Франко. «Душа безсмертна! Жить віковічно їй!» Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 172.

У повісті «На дні» Франків герой-радикал Андрій Темера роздумує якраз над такими принципами психофізики. Він обмірковує «психологічний дневник» і те, аби винайти щось на кшталт «механічного психометра» або принаймні вести записник, «де би втягано завсіди кождий об'яв чуття, кожде враження, і то день за днем, довший час! Цікава би вийшла статистика духового життя! Пізнали б ми, якими-то враженнями, якими чуттями найбільше жиє чоловік, яке-то буденне життя тої "Божої іскри", котра в рідких, виїмкових хвилях так високо зноситься!..»[10]. При цьому Темера згадує про психометр Вундта для вимірювання «інтенсивности чуття».

Вільгельма Вундта (1832–1920) – відомого німецького психолога й філософа, який також цікавився пограниччям психології та фізіології, соціології та культури, вважають засновником методу експериментальної інтроспекції. Як і Густав Теодор Фехнер (1801–1887), котрий розробляв теорію кількісного вимірювання ментальних процесів, Вундт спирається на спінозівський психофізичний паралелізм.

Франко згадує імена цих психологів у трактаті «Із секретів поетичної творчости» (1898). Два роки перед тим було опубліковано його ліричну драму «Зів'яле листя», де головною темою стали страждання та мандри «хорої душі», безумство і самогубство героя-декадента. У ліричній драмі Франко здійснює одну зі спроб ревізії позитивістського світогляду, адже для позитивіста немає страждання і немає смерти, тіло гине, але розум, мрії, думки зливаються із вселюдськістю, як зауважував один із персонажів у Франковій повісті-притчі «На дні». Говорячи про антипозитивістський перелом кінця століття як про передумову формування модерністської свідомости, погляньмо, як відбувається переосмислення позитивістського світогляду в «Зів'ялому листі».

На перший погляд, безособовий життєвий потік, властивий буддизмові, більше відповідав пригасанню індивідуальної свідомости, зануреної в особисті страждання і прив'язаної до потоку буття, ніж, скажімо, ніцшеанська артистична метафізика або еротична гностична концепція «голої душі» Пши-

[10] Іван Франко. «На дні». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1978, т. 15, с. 143.

бишевського. Не приймає Франко і поширеного наприкінці XIX століття сатанізму. Франко трактує диявола радше раціонально, що засвідчує іронія поетичної візії у «Зів'ялому листі» – продаж душі чортові. Прикметно, що вже наприкінці життя Франкові трапилася розвідка Івана Борусовського про образи Мефістофеля у «Фавсті» та Люцифера в Байроновому «Каїні». Автор, очевидно, завуальовано критикуючи Франкового чорта, одягненого, як «приємний пан в плащі і пелерині»[11], зауважував: «За часів Фавста вистарчав йому червоний плащ і капелюх з когутячим пером, нині мусив би одягнутися в фрак і циліндр, взяти рукавички і лісочку в руки <...> впрочім не знаю, чи Мефістофель дав би собі нині раду, коли вже далі і женщини хотять бути Фавстами – тоді мусив би бідний Мефістофель пильніше читати всі журнали мод, ніж вони самі»[12]. «Ай, ай, як же дотепно, як глибоко сказано!» – коментує Франко цей відступ.

Переборення в процесі самопізнання двоїстости, диференційованости, невідання, емоційної несталости «я», тобто станів, властивих сансарі, Франко пов'язує саме з нірваною. Перехід «із тиску сансари / В нірвани спокій» Франко розуміє подібно до того, як це трактує Фьодор Щербатськой, який стверджував: «Пізнати глибоко, пройнятися ідеєю, що ніякого "я" не існує, немає нічого "мого", немає "душі", а існує лише змінна, така, що постійно грається, праця окремих елементів – ось "істинне знання"»[13]. Це згасання відповідало бажанню ліричного героя: стати безособовою частинкою матерії.

Лише маленькі бомблики людськії,
Що в них частинка виру відбилася,
Міркують, мучаться, бажають
Вічности море вмістити в собі.

---

[11] Іван Франко. «І він явивсь мені. Не як мара рогата». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 165.

[12] Іван Франко. «Іван Борусовський. Мефістофель в Ґетевім "Фавсті" і Люцифер в Байроновім "Каїні". Проба їх еволюції і характеристика». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1982, т. 37, с. 275.

[13] Ф. И. Щербатской. «Философское учение буддизма», с. 236.

Натомість поетова душа бажає забуття:

Бажає бомблик приснути радісно,
Згасить болючу іскорку – свідомість,
З людства свойого ні пилинки
В вічність не хоче нести з собою[14].

Щоправда, ця іронія стає підставою для самогубства, і ліричний суб'єкт вирішує знищити своє людське «я», себто зліквідувати «болючу іскорку – свідомість» разом зі своїм зболеним тілом, щоб відновити вільний від людських страждань колообіг вічної матерії. І хоча розв'язку цих колізій не дає ні буддизм, ні просвітницький раціоналізм, ні позитивізм, і в цьому принципова відкритість Франкового «Зів'ялого листя», його ліричний суб'єкт, переживши муки роздвоєння між тілесним і духовним, божественним і диявольським, тобто в гностичному процесі самопізнання повертається до свого «я».

Народження душі з молодечої любові та гармонії світу, потім – смерть душі разом із крахом ідеалу й, зрештою, в кінці – після риторичних диґресій і філософських рефлексій – спроба самогубства, себто намір знищити «порожнюю лушпину» – своє тілесне «я», означують віхи гностичної драми, відбитої у Франковому «Зів'ялому листі». Ліричний герой її доходить до переконання, що після смерти внутрішнього «я» треба вбити і його зовнішню личину, тобто свого тілесного двійника:

Один момент – хіба ж се гріх?
І пощо так страждати?
Марний комар, пустий горіх,
То й пощо заважати?
Ядро завмерло – геть марну,
Порожнюю лушпину!
Один кивок! За мить одну
Навіки я спочину[15].

---

[14] Іван Франко. «Душа безсмертна! Жить віковічно їй!». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 172–173.

[15] Іван Франко. «Отсей маленький інструмент». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 175.

Сама акція позбавлення від «шкаралущі»-тіла у Франка зовсім не безнадійна. Ще 1880 року він використав біблійний образ «ядра» й «шкаралущі», щоб зафіксувати неминучість оновлення життя, яке, на його тодішні переконання, несла з собою революція. Він пророкував:

Не бійтеся! Не людськости ядро
Та буря зломить, а суху лушпину, –
Ядро ж живеє розростесь без впину[16].

Тепер же, коли «ядро завмерло», як плід у лоні матері, нове народження стає проблематичним. Вихід може дати хіба що «фікція», себто нове мистецьке народження. Тож недаремно із щоденника реального вчителя, перейнятого декадентськими настроями, щоденника людини, яка покінчила із собою, Франко робить новий художній твір.

Жанр «Зів'ялого листя» тяжіє до екзистенційного типу комунікації, де умовність того, що відбувається на сцені, співіснує з одночасним його процесуальним переживанням у реальності. Лірична драма емоційно й психологічно повторюється в душі глядача/читача. Екзистенційна природа такого типу дискурсу в «Зів'ялому листі» спрямована на розвантаження «зараженого» декадентськими настроями читача і його оздоровлення. Це підтверджує зорієнтованість Франка на творення нового дискурсу, що його автор означує як «об'єктивну суб'єктивність». Він творить вірші, «*найсуб'єктивніші* із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім *найбільш об'єктивні* у способі малювання складного людського чуття [курсив мій. – *Т. Г.*]»[17].

Така літературна інтенція «об'єктивної суб'єктивности» зреалізовується в жанровій формі, яку письменник називає «ліричною драмою». Умовність літературної гри, фікції, в яку поет занурює і до якої запрошує читачів та критику, сприяють *стилізації життя під мистецтво*. Франко назвав свою першу

---

[16] Іван Франко. «Вам страшно тої огняної хвилі». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 1, с. 145.

[17] Іван Франко. «Переднє слово до другого видання». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 120.

передмову «літературною фікцією», але й уся «лірична драма» є ніщо інше, як риторична гра. Укладаючи ліричну драму, Франко використовує свої раніші вірші, вносить конфлікт, розподіляє все на акти, архітектонічно розгортає окремі мотиви, як-от «молода любов», «невиспіваний спів», «безсмертя душі», «жіночий ідеал». Те, що Франко саме вибудовує, як майстер і ремісник, «Зів'яле листя», а не творить його в момент майже божественного натхнення (як, наприклад, відхорувала свою Одержиму або Мавку Леся Українка), – річ очевидна. Франка зацікавила в процесі творчости літературність як форма комунікації. Ішлося про те, щоб передати автобіографічний, навіть інтимний зміст, використовуючи вже готові літературні образи. До речі, вторинність «ліричної драми» «Зів'яле листя» підтверджує наявність справжнього щоденника, який послужив Франкові за матеріял для написання цілої збірки[18].

Літературне повідомлення такого типу, як «лірична драма», є риторичною формою, здатною до нових трансформацій. Культурним аналогом при цьому може правити «Фавст» Ґете. Саме «Фавст» Ґете з часом перетворюється на риторичну модель і стає формою культурно-психологічного й філософського узагальнення. Взорування на художній досвід Ґете жило в свідомості автора «Зів'ялого листя», про що свідчить бодай «Передмова», що розпочинає твір і наприкінці якої Франко відсилає читачів до «Страждань молодого Вертера» (1774). Ґете в посвяті адресує «історію бідного Вертера», як він називає «Страждання...», «бідоласі, що переживає таку ж спокусу», щоби той «почерпнув сили в його стражданнях».

Зіставлення «Зів'ялого листя» і «Страждань молодого Вертера» веде безпосередньо до трагедії «Фавста»: адже від Ваґнера – один крок до Фавста першої частини. Як відомо, Фавст в европейській історії став значним культурним символом. У XX столітті, за Шпенґлером, цей тип асоціюється із «фавстівською душею», сферою духовного поривання якої є «чистий безмежний простір, а "тілом" – західноевропейська

[18] Див.: Іван Денисюк, Валерій Корнійчук. «Подвійне коло таємниць (нові матеріяли до історії "Зів'ялого листя")». *Дзвін*, 1990, № 8.

культура»[19]. Наприкінці XIX століття в пізню позитивістську епоху Фавста бачать як новочасний культурний тип людини, чиї страждання і сумніви, внутрішній драматизм шукань, суперечність характеру і світогляду не втратили актуальности й узагальнюють проблематику епохи гуманізму та раціоналізму.

У 1873–1874 роках російський професор Алєксандр Шахов у лекціях з історії німецької літератури зауважував: «В ясних обрисах цей тип [мається на увазі тип нової, реальної, тверезої людини, який має прийти на зміну романтичному Фавстові першої частини. – *Т. Г.*] не вималювався іще донині, багато з людей мислячих у наш час переживають іще фавстівські муки, а деякі ще гинуть як їх жертви»[20]. Своєю чергою, Дмитро Овсянико-Куликовський зазначав узагальнювальну здатність (як «схематичних рубрик, під котрі можна зручно підводити відповідні явища людської душі») таких культурних типів, як Мефістофель і Фавст. Із цього погляду, як говорить Овсянико-Куликовський, «Фавст і Мефістофель – це тільки *фікції* образів»[21].

На літературну ідеологію Фавста вказував 1898 року і Франко, зауважуючи, що сучасна німецька критика побачила в «Затопленому дзвоні» Гавптмана мало чи не «Фавста» нових часів[22]. У передньому слові до власного перекладу «Фавста», покликаючись на німецького дослідника Германа Лєпера, Франко стверджував, що «трагедія Фавста <...> з діла часового сталася ділом для цілих століть, з поетичного твору сталася культурно-історичною подією»[23].

Символічність «Фавста» як «культурно-історичної події» переростала в риторичну форму гностичного художнього уза-

---

[19] Освальд Шпенглер. *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории.* – Москва: Мысль, 1993, т. 1, с. 338.

[20] А. Шахов. *Гете и его время: Лекции по истории немецкой литературы 18 века.* – Спб., 1897, с. 264.

[21] Д. Н. Овсянико-Куликовский. *Собрание сочинений.* – Спб., 1909, т. 5, с. 104.

[22] Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1981, т. 31, с. 152.

[23] Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1978, т. 13, с. 179.

23 - 9-779

тальнення. Франко пов'язує типологію героїв, подібних до Фавста, зі змістом модерного індивідуалізму, а також співвідносить її з типами «зайвих» і «нових» людей, які, за Франковими словами, відбивають «цілий процес болющого і тяжкого розвою великої недуги», а саме – «роздвоєння між світом ідей а світом дійсности, між мислями і словами а ділами, між буйним полетом бажань а мізерним трепотанням енергії». Таке «болюще роздвоєння» веде родовід від Фавста. Загалом же, як не раз наголошував Франко, така традиція «невідлучна від усієї догматики і етики християнської», зокрема у формі «розмови чоловіка з дияволом для представлення внутрішньої боротьби душі з похотями тіла і покусами світу»[24].

Своєрідне злиття духовної теми Фавста й гедоністичної ідеології Дон Жуана, починаючи від романтизму, стає надбанням европейської культури. Як стверджується в редакційній статті «Літературно-наукового вісника», що супроводила першу публікацію «Камінного господаря» Лесі Українки, «наступні автори почали надавати Дон Жуанові Тирсо де Моліни різні філософські завдання, шукання ідеалу, бажання зрозуміти тайну буття, бажання помсти за трагічну дисгармонію духа і плоті»[25].

Прикметною є гностична проблематика «Фавста», якою особливо цікавилися символісти. А Карл Ґустав Юнґ убачав у «Фавсті» прорив колективного несвідомого, що зливається з духом сучасности. «Після трьох віків релігійного розколу та наукового дослідження світу, – пише він, – Ґете змальовує фавстівську людину, яка небезпечно близько підійшла до божественної величі, і намагається, відчуваючи нелюдяність цього образу, поєднати його з Вічною Жіночістю, з материнською Софією»[26].

Існували зовнішні та внутрішні імпульси, які привертали Франкову увагу до Ґете. Приміром, Франко, як засвідчив Леонід Рудницький, несвідомо стилізував листи до Ольги Рош-

---

[24] Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1981, т. 30, с. 47.

[25] Див.: Микола Вороний. *Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика.* – Київ: Наукова думка, 1996, с. 658.

[26] Карл Густав Юнг. «Психология и поэтическое творчество». *Самопознание европейской культуры XX века.* – Москва, Политиздат, 1991, с. 115.

кевич «під Вертера». Рудницький також стверджує, що вплив Ґетевого «Фавста» на поетичну творчість Франка надзвичайно великий[27].

У «Фавсті» відбилася особлива увага Ґете до літератури як форми гнозису. Тут характерними є такі «загальні» місця, як мотиви гріховности земного світу героя та місце еросу, кохання в процесі самопізнання модерного індивіда. «Ґете робить мотив Ґретхен – Єлени – Mater Dolorosa – Вічної Жіночости червоною ниткою в яскравій тканині свого "Фавста"», – стверджує Юнґ. Ідея морально-філософського узагальнення «цілого життя, змагання та муки душевної чоловіка з великими спосібностями й невгасимим бажанням добра і правди» через любов і навіть Ерос набуває наприкінці XIX століття під впливом гностичних аналогій особливого значення. Відтак у філософії Владіміра Соловйова, чию поезію перекладає Франко, Ерос і Софійність потрактовано теургійно, а любов мислиться як шлях пізнання єдиної божественної сутности[28]. Внесення еротичного стосунку в божественний світ загалом є характерним для гностичної філософії.

Новочасний зміст «Фавста» Франко-критик розумів через «обалення середньовікових границь, що путали *свободу* чоловіка, обалення в ім'я вроджених, *природних прав* людини-одиниці»[29]. Отже, Франко пов'язує з «Фавстом» формування модерної ідеї самоцінної людської індивідуальности. Цю ідею Франко в ранній передмові до «Фавста» бачить раціонально й утилітарно, такою, що прямує від «вибраности» до суспільного призначення людини. Натомість на початку XX століття модерний ідеал індивідуальности символізуватиме «вибрана» природна людина Русо. Скажімо, Микола Євшан саме від «нової людини» Русо веде генезу особливо гострого для модерної епохи протиставлення людини «природної» та «громадської» (до такого протиставлення Євшан зводить і трагедію Фран-

---

[27] Леонід Рудницький. *Іван Франко і німецька література.* – Мюнхен: Logos, 1974, с. 107.

[28] Див.: А. П. Козырев. «Смысл любви в философии Владимира Соловьева и гностические параллели». *Вопросы философии*, 1995, № 7, с. 59–78.

[29] Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1978, т. 13, с. 174.

ка): «Чоловік як дитя природи, у багатствах духовних переживань поставлений в контраст "чоловікові громадському", збіднілому душею і цілій неправді, умовності та фарисейству сучасної цивілізації взагалі»[30].

Франкова культурософська оцінка «Фавста» перегукується універсалізмом зі словами Шахова, який називав першу частину поеми «епопеєю нового людства, Божественною комедією нової історії в pandant до католицької середньовічної поеми Данте»[31]. Характерно, що «Божественну комедію» Франко сприймав так само риторично й духовно-символічно. На початку XX століття, 1907 року в студії «Середні віки і їх поет» він вдається до символічного прочитання середньовічної поеми (цьому сприяла, очевидно, сама атмосфера перейнятого символізмом початку XX століття). Франко універсалізує духовну проблематику «Божественної комедії», витлумачуючи її в аспекті гностичного пізнання і надаючи їй майже софійного підтексту (зокрема в трактуванні образу Беатриче). Він також заакцентовує риторичну узагальненість твору як певного типу повідомлення: «Се віковічна повість кожного з нас, хто думав, любив, помилявся, падав духом і знов підносився»[32].

Зіставлення «Зів'ялого листя» з творами такого масштабу, як «Фавст» чи «Божественна комедія», дають змогу, по-перше, побачити філософський смисл розгорнутої у Франка проблематики, по-друге, врахувати актуальний морально-психологічний контекст «ліричної драми» й, по-третє, окреслити культурологічний зміст, у якому тільки й можна прочитати цю новітню поетичну збірку, що відчиняла двері епосі модернізму.

Центральною ідеєю «Зів'ялого листя», так само як і «Страждань молодого Вертера», і «Фавста», і «Божественної комедії», є класичне уявлення про гармонію вселюдського буття, в якому індивідуальне страждання випадкове й одиничне. Новочасна гуманістична ілюзія про повноту осягнення буття, до якого

---

[30] Микола Євшан. «Жан Жак Руссо». *Літературно-науковий вісник*, 1912, т. 59, кн. 9, с. 332.

[31] А. Шахов. *Гете и его время. Лекции по истории немецкой литературы 18 века*, с. 266.

[32] Іван Франко. «Данте Алігієрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії». *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1978, т. 12, с. 70–71.

спроможний індивід, є у Франка центральною. Історія нещасливого кохання віддавна була кодом цієї по-своєму священної духовної ілюзії, і актом декадентського «переступання» межі сакрального стало руйнування такої священної гармонії. Вона відновлюється на основі індивідуалізму й естетичного синтезу «надлюдини» (Ніцше) або ж співвідноситься з пошуками «Голої душі» (Пшибишевський), «Вічної Жіночости» (Владімір Соловйов). Однак Франків естетико-філософський синтез не зводиться ні до ніцшівського «вічного повернення», ні до теургійности Соловйова чи сатанізму Пшибишевського, хоч він і пронизаний гностичною тілесною та духовною символікою.

Окрім одухотворення природи, визнання її тотожности з вічністю, мудрістю і любов'ю, окрім сприйняття природи як дуалістичної субстанції (це богиня і звір, мати і батько, дитя і нянька водночас), гностичним уявленням властива також еротична концепція природи. Тому цілком закономірно, що жіночі образи й у Франка наділені еротичною символікою. Отож у богумилів, про сліди впливу яких на християнські єресі Франко багато говорить у своїх дослідженнях, творцями світу є Бог і Сатана, котрий вирішує уподобитися до Всевишнього. При цьому дуалістична природа світу – від Духа й плоті – визначає природу людського роду. У таємній книзі богумилів пояснюється, що Бог-Отець створив через Дух усі небесні добродіяння, однак за віроломність їх було покарано, вони отримали тлінні тіла й стали смертними. На запитання Іоана, як може людина, народжена від Духа, бути в плотському тілі, Господь відповідає, що так упалі ангели входять у тіла жінок і отримують плоть із тілесної похоті[33]. Саме через плоть і тілесну любов здійснюється царство Сатани на цьому світі. Саме тому любов є найбажанішою і найнебезпечнішою річчю в поетичному гностичному універсумі.

Тож і Франків суб'єкт «Зів'ялого листя» зізнається, ідучи за покликом любові: «Я чую, ясно чую, / Як стелеться мені в безодню шлях / І як я ним у пітьму помандрую»[34].

---

[33] «Тайная книга богомилов». *Гностики, или «О лжеименном знании»*, с. 255.

[34] Іван Франко. «Тричі мені являлася любов». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 162.

Франко взагалі цікавиться колізіями аскетизму й, зокрема, християнської аскези, що виростає, як він сам стверджував у студії, присвяченій повісті про Варлама і Йоасафа, на «ідейнім тлі гностицизму», коли «признано женщину твором нечистим, нижчим від мужчини, знаряддям спокуси і сосудом гріха», коли «любов до женщини стала гріхом»[35]. Сліди такого містичного трактування любові та жінки Франко-культуролог відшукує в середньовічній літературі, де культ жінки «з культу земної красоти робиться чимраз більше культом якогось вищого й ідеальнішого змагання, тугою до джерела якогось вищого пізнання»[36]. Саме внаслідок свого гностичного культурософського контексту історія нещасливого кохання у «Зів'ялому листі» переростає в драму самої модерністської свідомости.

Природна циклічність, закладена в членування розділів жмутків збірки (весняний, літній, осінній і зимовий), мовби проєктувала повторюваність та ідеальну гармонію-повноту людського життя. Але фінал твору й, зокрема, намір ліричного героя свідомо (себто «знаючи») вийти з такого вічного колообігу «мами-природи», щоби нічого зі своєї людськости, враженої розчаруванням, не нести у вічність, засвідчує кризу позитивістської органістичної картини світу.

Жмутки «Зів'ялого листя», позначені завмиранням, пригасанням «молодої любові» й творчости, можна розглядати як аналогію смерти «зовнішньої» людини та народження людини «внутрішньої». Мітологема декадансу – «зів'яле листя» – набуває ширшого культурософського значення, що веде до етико-філософських шукань Сковороди, пов'язаних із гностицизмом. Ідеться про розривання природного, тілесного ланцюга буття і пошуки божественного «знання», яке могло би санкціонувати й виправдати сенс індивідуального існування. Звідси й постає глибинна гностична проблематика «Зів'ялого листя».

«Зів'яле листя» – це метафора згасання природного буття і природної людини й осягнення таїни небуття. Таке метафо-

---

[35] Іван Франко. *Данте Алігієрі. Характеристика середніх віків. Життя і вибір із його поезії.* – Львів: Видання Товариства прихильників української літератури, науки і штуки, 1913, с. 45.
[36] *Там само*, с. 51.

ричне дійство розгортається через розсіювання суб'єктивної душі в любові, в космічних візіях, у стражданні, терпінні та бажанні смерти. Вся новітня европейська свідомість кінця XIX століття «мучилася», «хворіла» питаннями метафізичними: в чому сенс людського існування, коли «Бог помер» і трансцендентні опори буття завалилися, в чому полягає свобода волі та як узгодити духовне, душевне й тілесне...

Франко зауважував, що тогочасна критика в особі Василя Щурата «силкувалася осудити» «Зів'яле листя» «як прояв зовсім зайвого у нас песимізму»[37]. Проблематика песимізму в етико-філософській свідомості кінця XIX століття пов'язана передусім з іменем нововідкритого тоді Артура Шопенгавера. З одного боку, песимізм ототожнювали із «занепадницькими» явищами fin de siècle, а з другого – він позначав зміну онтологічних засад сучасного життя, перейнятого активністю індивідуальної волі. Шопенгаверівський песимізм, коли трактувати його через логіку заперечення життя й насолоди, які в принципі недосяжні для людини, та відкриття світу як безкінечного страждання, не покриває змісту Франкового твору. «Зів'яле листя» робить центральною темою не розчарування і самогубство, а гностичний шлях до себе.

Самогубство, за Шопенгавером, не заперечує, а лише стверджує песимістичне розуміння життя. Натомість *закон* індивідуальної свободи, закон *знання* («Коли знаєш, що чиниш – Закон твій – ти сам; А не знаєш, що чиниш – Закон є твій пан»[38]), що його формулює ліричний герой «Зів'ялого листя», виводить за межі песимізму. З одного боку, лірична драма відкривала момент індивідуального вибору, що розриває закони необхідности природи, з другого ж – і автор, і герой, які на мить зливаються, формулюють цей вибір раціонально, отже, він близький до Кантового категоричного імперативу, якого Шопенгавер не приймав.

І водночас спокутувальний підтекст етичного вчинку ліричного героя «Зів'ялого листя» (в тому розумінні, що ідеальна структура світу, ідеальний світопорядок існує лише

---

[37] Іван Франко. «Переднє слово до другого видання», с. 120.

[38] Іван Франко. «Самовбійство – се трусість». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 174

через індивідуальну людську волю, а отже, відновлюється водночас зі смертю того, хто вніс у цей порядок дисгармонію) можна розглядати в контексті шопенгаверівського песимізму. Нове, артистичне народження у формі фікції – ліричної драми перекриває моральний вибір героя – самогубство, що, за Шопенгавером, є відмовою від волі до життя, яке прив'язує людину до страждання. Адже «суб'єкт бажання вічно прикутий до колеса Іксіона, що крутиться, постійно черпає решетом Данаїд, – вічно спраглий Тантал»[39]. Так і Франків герой,

Мов той Іксіон, вплетений
У колесо-катушу,
Так рік за роком мучусь я,
І біль мою жре душу[40].

Прив'язаність Франкового суб'єкта до страждання зумовлює бажання «страшного того гріха» – любові. Він зізнається:

Не можу жить, не можу згинуть,
Нести не можу ні покинуть
Проклятий сей життя тягар![41].

Силою, що гармонізує таке страждання, способом, через який проявляються ідеальна завершеність і цілісність світу, разом зі збереженою й відновленою цінністю індивідуального людського життя, стає мистецтво. Цікавим є це суголосне модерній епосі переключення символіки ідеальної повноти світу в план естетичний. У християнстві таку ідеальну повноту, священний закон і Логос уособлювало повнозвуччя і повнозначчя Слова, яке було аналогом божественного процесу світотворення. Значний містико-гностичний смисл у середньовіччі, а згодом у романтизмі дістає любов. В епоху

---

[39] Артур Шопенгауэр. «Мир как воля и представление». Артур Шопенгауэр. *Собрание сочинений в пяти томах.* – Москва: Московский клуб, 1992, т. 1, с. 207.

[40] Іван Франко. «Я не тебе люблю, о ні». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 145.

[41] Іван Франко. «Не можу жить, не можу згинуть». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 158.

fin de siècle центром духовно-культурного універсуму стають краса і мистецтво.

Ґете віддав данину такій символіці у «Фавсті». Романтична історія пошуків сенсу буття, його абсолюту через любов та її животворне духовне начало стала для Фавста, як відомо, особливо болючим випробуванням. Ба більше, конкретна любов із її стражданнями переростає в символіку вічности (Єлена). Як зауважує один із дослідників Ґетевої творчости, «мотив Єлени не раз повторювався в життєвій драмі Ґете»[42]. Зіставлення-протиставлення Марґарити і Єлени, реального й ідеального стає одним зі структурних принципів розгортання художньої дії у «Фавсті». Отож зі світу форм народжених гетівська містерія веде у світ їх прообразів, щоб осягнути «двоякий світ» видінь і речей – «весь круг творення вгору й низ»[43].

У Франка також бачимо це роздвоєння душі між мрією та реальністю, ідеалом і буденністю. Сама любов і кохана мисляться тією духовною основою, що могла би дати цілісність і сенс буття новочасному диференційованому індивідові. Але таємничо-гностичним виявляється й образ коханої. Ба більше, автор зізнається, що іпостасей коханої в «ліричній драмі» принаймні три (і тут навряд чи Франкові, який у листі до Кримського перелічує свої три закоханості, варто вірити буквально). Розсіювання єдиного ідеального образу завдяки введенню фіктивної історії нещасливого кохання, демонізуванню та профануванню любові водночас із сакралізацією ідеалу є характерним явищем европейського декадансу. Франків ліричний герой так само зізнається в амбівалентності свого бажання:

Я не тебе люблю, о ні,
Люблю я власну мрію,
Що там у серденьку на дні
Відмалечку лелію[44].

---

[42] А. Бельшовский. *Гете, его жизнь и произведения.* – Санкт-Петербург, 1908, т. 2, с. 511.

[43] Йоган-Вольфганг Ґете. *Фауст. Трагедія. Частина перша.* Пер. М. Т. Улезько. – Харків, 1926, с. 51.

[44] Іван Франко. «Я не тебе люблю, о ні», с. 144.

1883 року Франко-критик прочитував ідеал «людськості» у «Фавсті» досить утилітарно. Він бачив людське щастя в «будучині», а його смисл, який відкрив Ґете, в тому, що «*кожда* личність *на те тільки матиме повну, широку свободу, щоб якнайширше покористуватись нею в служенні суспільності, а служенні всім слабшим і упослідженим*»[45]. Зміна утилітарного розуміння індивідуальної свободи, виявлена в «Зів'ялому листі», порівняно з ранніми ідеалами Франка є досить промовистою. «Закон твій – ти сам», – думка, до якої доходить ліричний суб'єкт «Зів'ялого листя», є абсолютно інакшою, аніж категоричний громадсько-суспільний утилітаризм, парадигма мислення. Окрім того, в «Зів'ялому листі» на перший план виходить проблема творчости, духовного самопізнання. Шлях такого самопізнання розгортається в перспективі переведення історії страждання в естетичну площину гностичної драми.

«Об'єктивна суб'єктивність» – це здатність «зробити» зі свого страждання літературу. Так естетика допомагає перевести «життєву драму» на інший рівень і створити з неї «ліричну драму». Для Франка це було визнання права на власне суб'єктивне «знання». Для Шопенгавера це було опанування етичного стоїцизму в перспективі «безвільного пізнання». «Але коли зовнішній привід або внутрішній настрій раптово викидають нас із безкінечного потоку бажань, відривають пізнання від рабського служіння волі, і думка не повернена вже на мотиви бажання, а сприймає речі незалежно від їх зв'язку з волею, тобто споглядає їх безкорисно, без суб'єктивности, чисто об'єктивно, всіляко занурюючись у них <...>, – писав Шопенгавер, – тоді зразу і сам собою настає спокій, якого ми постійно шукали та який постійно тікав від нас на початковому шляху – шляху бажання... Ми відчуваємо той безболісний стан, що його Епікур славив як вище благо і стан богів, адже в таку мить ми скидаємо з себе принизливе ярмо волі, святкуємо суботу каторжної праці бажання, і колесо Іксіона зупиняється»[46].

---

[45] Іван Франко. «"Фавст" Ґете». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1978, т. 13, с. 178.

[46] Артур Шопенгауэр. «Мир как воля и представление», с. 207.

Звідки Франко взяв завершальні й вирішальні для всієї «ліричної драми» слова про особливе, втаємничене самим Богом і відкрите лише суб'єктивному людському «я» «знання»? Єретичний зміст їх безсумнівний, і вони виразно виявляють єретичну природу модернізму. У примітці Франко зауважував: «Слів тих даремно шукати в Євангелії, та вони заховалися в однім старім грецькім рукописі. "Коли знаєш, що чиниш – блаженний єси, а коли не знаєш, що чиниш – проклятий єси, яко переступник закону"»[47]. Прикметно, що в другому київському виданні збірки ця примітка мала продовження: «Високі і несумнівно автентичні Христові слова!»[48]. Цей коментар випущено у 50-томовому виданні Франкових творів. На один із варіянтів такої апокрифічної сентенції натрапляємо в Соборному посланні святого апостола Якова: «Хто ж пильно заглядає в досконалий закон свободи й у ньому перебуває, – не як слухач-забудько, а як виконавець діла, – той щасливий у ділі своїм» (Як., 1, 25).

Думається, що смисл, який Франко вкладав у слова про «тих, що знають знання» і «найвищий закон», про аналогізм індивідуального духовного знання та божественного («Чи я знаю, чи чиню, / Се знаю лиш я – / І такий, що мене зна / Ще ліпше, ніж я»), відсилає передусім до тієї християнської практики, яка склалася в пізній античності. Та й сам Франко наголошує джерело, що походить зі «старого грецького рукопису». Саме цей період (Теофіл, Климент Александрійський, Ориген) позначено пошуками синтезу античного гнозису та раціоналізму із Христовим ученням. Отож у формулюваннях християнського гнозису, що їх подає грецька апологетика, акцент робився на інтелектуальний характер віри й гнозису, аналогізм свободи волі та розуму людини й образу Бога в людині, символізм – як спосіб мобілізування духовних сил та індивідуального морально-духовного шляху. Цим ідеям гнозису близький і той шлях «знання», на який скеровує ліричного героя Франко.

---

[47] Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 174.

[48] Іван Франко. *Зів'яле листя. Лірична драма. Друге видання.* – Київ, 1911, с. 105.

Щоправда, на відміну від раннього християнства, він більше раціоналістичний, а не містичний. Так само звучить у ньому і відгомін атараксії Епікура – свободи від страху перед смертю. Загалом відгомін античного симфонізму і творчих метаморфоз, циклічности природних явищ і життя душі, закону долі, що окреслює простір свободи, і страждання героя співвідноситься з відкритим у середньовіччі шляхом духовного виховання, спіритуалізацією кохання. Такі ідеологеми стають філософсько-моральними координатами модерної «душі» та модерного гнозису, розгорнутими в «Зів'ялому листі».

1896 року, себто тоді ж, коли з'являється «Зів'яле листя», Франко задумав видання «Апокрифів і леґенд з українських рукописів». Воно засвідчує глибокий Франків інтерес до народних переказів, леґенд, у яких відклалися прадавні вірування та ідеї та формувався «релігійний епос, що, мов тінь, чіпляючися властивої науки, йшов разом з ним із краю до краю, від народу до народу і хоча з часом бліднів чим раз більше, та проте не пропав, а від часу до часу оживав з несподіваною силою, набирав у себе нових ідей і нових форм, запліднював фантазію народну»[49]. Особливий інтерес Франка зосереджено на апокрифах, до яких він зараховує гностичні, масонські й інші неканонічні види релігійного знання. Зокрема, Франко говорить про секту гностиків, що «була, властиво, перським маздеїзмом, прибраним у християнську одіж» і «внесла велику силу орієнтальних елементів, в тім числі й оповідань, у християнство»[50]. Момент появи таких гностичних оповідань Франко вписує в «часи великого духового зворушення, часи переходу жидівства в християнство при домішуванні, з одного боку, греко-римських цивілізаційних, з другого боку, орієнтальних, перських, а може й індійських релігійних елементів»[51].

Поетичний модерний гнозис, що його Франко розгортає у «Зів'ялому листі», відновлював і зберігав морально-

---

[49] Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1983, т. 38, с. 11–12.
[50] *Там само*, с. 12.
[51] *Там само*, с. 11.

естетичну цілісність слова та думки. Франкове зацікавлення апокрифами оприявнює його давній інтерес до гностичних уявлень, засвідчений іще в ранніх творах, коли формувався Франків ідеал «цілого чоловіка» і «нового життя».

Прикметою «Зів'ялого листя» є декілька мітологічних і філософських рівнів, які майже по спіралі повторюють, розгортають ліричну драму модерного індивідуума. Передусім це переплетення буддистської концепції свободи волі та християнського гнозису, а також позитивістського раціоналізму й індивідуальної волі. Отож Франко суто суб'єктивно й гностично («закон твій – ти сам») повторно арґументує в дев'ятнадцятому вірші завмирання «я» в колообігу «мами-природи». Відтак у «Зів'ялому листі» одна на одну накладаються численні літературно-культурні та філософсько-моральні проєкції старих і нових часів, що надають «ліричній драмі» характеру культурософського синтезу.

Кінечність, суб'єктивність, екзистенціяльність – ці модуси модерної «душі» Франко проєктує на українську суспільність і водночас занурює в своєрідний культурний діялогізм античности й середньовіччя, буддизму й европейства, українства та модернізму, що, зрештою, становить іще один риторичний рівень твору. Стихійний матеріялізм і пантеїзм ранньої античности, як відомо, з часом набували чимраз ірраціональнішого й все більш індетерміністського забарвлення: у світі дедалі сильніше запановувала влада фатальних для людини сил, яка й окреслювала поле індивідуальної свободи, «долю» людини супроти богів.

Античний мотив «долі» звучить у «Зів'ялому листі» як продовження теми циклічности, природного колообігу людського життя. Привид щастя, яким стає кохана, з одного боку, і демонізм третьої любові («женщина чи звір»), з другого, лише відтіняють розірваність ліричного суб'єкта, що в античному контексті «Зів'ялого листя» вказує на владу хтонічного божества, Мойри (одним із архаїчних прототипів її є Мати), яка визначає час смерти й час природного життя. Сам фаталізм долі від народження пов'язується в «ліричній драмі» з матір'ю («Матінко моя ріднесенька! / В нещасний час, у годину лиху / Ти породила мене на світ!») і «трьома

недолями», які дісталися поетові від неї в спадок: «серцем м'яким», «хлопським родом» і «гордою душею».

Індивідуальний шлях такого героя є пошуком свободи в рамках, що їх накреслили природа й доля. Сизифова праця на громадській ниві виявляється відтак такою ж ірраціональною та фатальною, як зустріч із коханою жінкою. Мітологічна природа хтонічного божества («доля», або Мойра), як відомо, пов'язує теми плодючости й смерти, циклічности й в'янення, творчости й сексуальности. Такий мітологізм надає ліричній драмі смислової повноти, занурюючи її в раціоналізований і фаталістичний, креаційний та метаморфічний світ античности. Фаталізм у творі, зрештою, поборено, але ні ірраціональністю, як у трагедії сліпого Едипа, ні вічним поверненням Діоніса, який у Ніцшевому трактуванні став ствердженням «буття тут-і-тепер», тобто присутністю «тепер», «часу», «тіла». Антична драма з її риторикою звернена у Франка до поетично-інтелектуального аналізу модерного індивідуалізму.

Культурно-психологічний синтез Франкової драми занурений також у проблематику середньовіччя, але не того ортодоксального середньовіччя, коли, за словами Франка, «мета всякого знання була згори відома, певна, незрушима. Все, що чоловік повинен і потребує знати, об'явлено йому Богом у Святім письмі; поза тим усяка мудрість, по словах св. Павла, – се дурнота перед Богом»[52]. Франка приваблюють пізня античність і раннє середньовіччя, час, коли поняття людської свободи та закону бодай у певних межах конституює право індивідуальности. Зрештою, Франко остаточно стверджує в цьому творі саме принцип індивідуалізації, заперечуючи «закон фатальности» й визнаючи право суб'єктивного «знання».

Повернення від утилітаризму до етико-естетичної концепції індивідуалізму супроводжує зростання ролі риторики в художньому зображенні, коли йдеться радше не про раціональне передання вражень, а про особливе художнє суґестіювання їх. Ці процеси цікавлять Франка в 1890-х роках

[52] Іван Франко. «Данте Алігієрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії», с. 35.

і теоретично («Із секретів поетичної творчости»). Важливо простежити, як літературна гра входить у структуру нарації, утворюючи розрив між висловленим і замовчуваним.

Смерть героя з перших рядків «Зів'ялого листя» стає риторичною фігурою. Його лірична драма – це шлях від «олітературненої» в передмові смерти, де стверджується, що «герой отсих віршів той, що в них виявляє своє "я", небіжчик», до того моменту, коли ліричний суб'єкт бере до рук пістолет. Так накреслюється художній простір, у якому кожна мить належить водночас двом реальностям: «літературі» й «життю». Двоїстість суб'єктивного переживання (серце) та процесу творчости (пісня) так само задано від початку: «І *серце* най рветься, та вільно най ллється / Бурливая хвиля *пісень*!»[53].

Отже, протагоніст із погляду власне літературної заданости несе в собі до кінця твору смерть, починаючи від прологу, де для нього «...молода любов / З обійм виходить гробових, студених»[54]. Власне, фінальний постріл (точніше, приготування до нього) можна розцінювати як жест спокути за те, що цей кінець був відомий спочатку, тобто як *життєве* здійснення *літературного* задуму («фікції»). Творчість мислиться засобом повернути «молоду любов», себто лірична драма розпочинається *post mortem* і є спробою повернути до життя себе самого.

Важливо, що лірика безпосереднього чуття, яка породила перший жмуток, надалі в «ліричній драмі» стає риторичною. І тоді, коли, здавалося б, мало відбутися злиття біографічної та літературної історії, тобто у фіналі, руйнується й сама літературність, – вона не має що означувати: стверджуваної від початку й закладеної в трагічний фінал смерти немає. Адже насправді самогубство «поставлено» під знак питання. Цієї рішучої акції, якої Франко в інших творах, де були важливі цілісність ідеї («Поєдинок») або життєвий, біографічний фінал колізії двійництва («Лель і Полель»), зазвичай не уникав, а навіть наголошував («Він стрілив. Я

---

[53] Іван Франко. «По довгім, важкім отупінню». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 122.
[54] *Там само*, с. 123.

між трупи повалився»[55]), у «Зів'ялому листі» немає. Є лише інтенція, намір, відчутно театралізовані, інсценовані.

До речі, ситуація смерти, самогубства або вбивства досить часто трапляється у Франкових творах (окрім перерахованих, це «На дні», «Для домашнього огнища», «Основи суспільности», «Перехресні стежки», «Похорон» і ще чимало інших). Отже, «Зів'яле листя» так само могло би закінчуватися не літературно, як перформенс («Отсей маленький інструмент, / Холодний та блискучий... / Один кивок... один момент... / І крові ключ кипучий...»; «Один кивок... легенький гук, / Неначе свічка здута, І він з моїх упаде рук, / І з мене спадуть пута»; «Один кивок! За мить одну / Навіки я спочину»), а цілком реалістично.

Загалом питання смерти, з погляду екзистенціяльного, ставить на карту сенс існування не лише людини, але й Бога. Скажімо, за словами французького письменника та філософа Мориса Бляншо, самогубство є акцією пасивного прийняття смерти, а не власне людського переживання її, такого, що окреслює можливості й конечність власного «я» («залежно від своєї смерти людина *єсть*»). Коли ж людина готова вбити саму себе, як-от Кіріллов («Біси» Достоєвського), вона розв'язує для себе питання про існування абсолюту, Бога. Це доказ для індивіда того, «що в смерті він вільний, що його смерть добровільна», отже, він «досягне абсолюту, сам стане цим абсолютом, абсолютною людиною, і поза ним не буде більше нічого абсолютного»[56].

Франко, як відомо, пояснює самогубство свого героя, відповідно до Божого закону, через гностичне, навіть езотеричне знання («закон твій – ти сам»). Однак ліричний герой, коли розлучаємося з ним, не зреалізовує свого права на самогубство... Показати саме вбивство – значить ствердити вищість людини як Бога, оскільки таїна буття і смерти відома лише Богові. Абсолют індивідуалізму та «знання» уможливлюють реальність смерти, її непевність, наперед непередбачуваність, коли майбутнє стає легко прораховуваним. Так заперечується існування

---

[55] Іван Франко. «Поєдинок». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 1, с. 82.

[56] Морис Бланшо. «Смерть как возможность». *Вопросы литературы*, 1994, № 3, с. 203.

принаймні чогось, що не є у владі людини, «я». У такому контексті самогубство набуває анархічного, волюнтаристського змісту. Можливо, саме щоби зберегти *моральний* вибір «я», а не надати йому волюнтаристського, *анархічного* змісту – волі на самогубство, Франко й не «стріляє» у свого героя.

Відродження риторики в рамках модернізму резонувало також із пошуками вибраної публіки, а не «загальнонародністю» літератури. Йдеться про те, що модернізм диференціює читацьку авдиторію, відповідно до рівня, можливости сприйняття модерністського тексту й навіть групових, вікових, статевих особливостей тощо. У період модернізму посутніми для рецепції є і несвідоме, і відмінність темпераменту, виховання, і біоритми тіла, і здатність до асоціяції та культурна пам'ять. Виокремлення в передньому слові, до якого вдається Франко, тієї групи читачів, якій буде близька «лірична драма», означало фактично відбір, збирання *особливої* читацької авдиторії, для якої криза модерного суб'єктивізму була би так само актуальною. Іншими словами, закладалися основи літератури «вибраної», а не «народної».

І цілком закономірно, що Василь Щурат у своєму другому відгуку на Франкову «ліричну драму» помітив у ній відхід від суспільно заанґажованої літератури. Його рецензія мала недвозначну назву «Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (прочитавши ліричну драму І. Франка "Зів'яле листя")». Щурат зауважував: «Як колишня штука, служачи теократії, монархії, аристократії, звеличувала їх і тим самим утверджувала їх значення, вплив і силу, так само вона тепер служити повинна демократії. Штука повинна показувати народові образи його власного життя: побільшені, ублагороджені. <...> Се буде та штука, що поставить собі задачею: підносити, скріпляти і ублагороднювати чоловіка. А тепер спитаю: чи сповнить ту демократичну задачу поезія песимізму, поезія зів'ялого листя?»[57].

Літературна форма, словесний вираз думки, її перепадів і трагічних обертонів, ритміко-мелодійний візерунок олітературнення «живого» чуття цікавить Франка чи не більше,

[57] Василь Щурат. «Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (прочитавши ліричну драму І. Франка "Зів'яле листя")». *Зоря*, 1897, ч. 7, с. 137.

ніж сама лірична драма героя. У зв'язку з цим важливо простежити раціональну структурованість збірки, своєрідне галюцинаторно-візіонерське культивування суб'єктивних переживань – через об'єктивування несвідомих страхів і передчуттів («Привид», «В Перемишлі, де Сян пливе зелений»), інтенсифікування образности (приміром, завдяки проєкції різних емоційно-образних структур, як, наприклад, руйнування безособовости народного співу чи раціоналізації романтичного дискурсу про «чорта, демона розлуки»). Подібно прочитуються і жести відмови, розриву, руйнування святині кохання, демонізація об'єкта пристрасти, майже мазохістське копирсання в стражданнях власної душі тощо.

Усе це має відтінок літературної жестикуляції. Естетизоване, аж до нарцисизму, рафінування та перегравання певного кола мотивів було прикметною ознакою декадентства. У цьому стосунку «лірична драма» є типово декадентським явищем. У такому етичному, індивідуальному жесті можна також побачити поквитання з життям, до якого вдається герой «Зів'ялого листя», суголосність із порушеними через декаданс питаннями морального експериментування, суб'єктивізму.

Код літературної належности «Зів'ялого листя» Франко передусім позначив аналогією зі «Стражданнями молодого Вертера». А структура, через яку цей код розгортається, віддалено нагадує «фавстівську». У пролозі до «Фавста» структура літературної нарації уподібнена до театру, вертепу, балагану, тобто запрограмована як розповідь про сам процес творчости, артикуляція словесного висловлювання. За цією метафорою театру стоїть сакральне дійство світотворення, що розігрується у «Фавсті» й повторюється і на рівні історії, і в профанному людському світі, і в окремому художньому творі, і на рівні гнозису.

На дощатім тісненькім полі
Весь круг природи ви пройдіть, –
Ведіть нас, кваплячись поволі
Із неба в пекло через світ[58], –

[58] Іван Франко. «Йоган-Вольфганг Ґете. "Фавст". Трагедія. Часть перша». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1978, т. 13, с. 187.

перекладає Франко кінець театрального прологу «Фавста». Така риторика театралізації дійства пригадує також «Божественну комедію».

Коли дещо умовно розподілити патос і риторику кожного з трьох жмутків поезій, вони становитимуть загалом єдину драму небес, світу і пекла, через які проходить героєва душа. Універсальний образ світобудови твориться завдяки нарощуванню метафізичної перспективи. Таке нарощування і водночас ущільнення дії проступає в уподібненні до природної циклічности періодів людського життя (весна, літо, осінь, зима – молодість, зрілість, старість, смерть), у зображенні кіл чуттєвого страждання, як «ходіння» душі по ярусах раю та пекла, гармонії й могильного небуття, а в ширшому культурному сенсі – через повторювання трагедії новочасної душі, засвідченої в Данте, – «душі, виведеної з гармонії і раз у раз зайнятої змаганням дійти до гармонії»[59].

Перший жмуток віршів перейнятий весняними тонами «молодої любові» з її життєдайною силою, коли сама інтенція любові, навіть нерозділеної, дає відчуття «правдивої любові», відкривається як «найтайніший порив», «найкращий спів», що сниться, ще невиспіваний, безсловесний, неартикульований, але *розбуджений*. Загалом такий стан «несповненого бажання» символізує повноту суб'єктивного переживання, його закоріненість у життя.

Другий жмуток – поезія літа, поезія споглядання «мого серця драми», рефлексія-спомин, у якій розривається душа і тіло, ідеал і реальність. І кола цього розриву все ширшають і ширшають, вбираючи індивідуально-психологічні й романтично-мітологізовані антиномії: «ідеали бачить геть десь за горами, / А живеє щастя з рук пустив без тями», «що будуще бачить людське і народне, / А в сучаснім блудить, як дитя голодне». У другому жмутку лірична драма звучить чи не найтрагічніше. Якщо прикладати мірки «Фавста», цей жмуток можна назвати поверненням із небес через землю – «І земля не прийма, / Ох, і

[59] Іван Франко. «Данте Алігієрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії», с. 71.

небо навіки закрите»[60], коли страждання душі набувають універсального характеру («тільки я стою, та зорі, / Що високо там мигтять)»[61], а основним стає патос «ілюзії», «мрії», «ідеалу» – тіні, що надає сенсу всьому життю.

Третій жмуток – поезія зимового подиху старости, коли руйнується сама світобудова, в центрі якої стояв ідеал, а уявна смерть об'єкта бажання («Вона умерла! – Ні, се я умер») стає проєкцією власної долі, адже його власну смерть уже відчуто на рівні підсвідомости (бамкання дзвонів непомітно переходить у стукіт землі по віку забитої домовини). Отже, сценарій уже програно: смерть одинокого «самотнього» відбулася, оскільки саме ідеал підтримував існування «я», його бажання. Віднині (тобто весь третій жмуток) ця смерть розігруватиметься лише літературно.

Останній зимовий жмуток сповнено уже не людського, а всесвітнього, метафізичного розчарування. Мефістофелівська та фавстівська сила внутрішнього роздвоєння проривається «остатнім співом, страшним прокльоном» усьому життю, красі, любові, творчості:

Такий проклін, щоб мерзла кров,
В ненависть зстилася любов,
.....
Тюрмою б весь зробився світ
І в лоні мами гиб би плід[62].

Це є зіткненням спопеляючого мефістофелівського «страшного прокльону» і фавстівської прив'язаности до життя, яка «бунтуєсь, плаче», мов те ненароджене дитя, що його готовий убити герой у пориві вселенського нігілістичного неприйняття світу. У третьому поетичному жмутку особливо виразно проступають мотиви «Фавста» і «Божественної комедії», зокрема духовного польоту, раю і пекла: так «душа в безмірному просторі» летить на ті луги, де «цвітуть

[60] Іван Франко. «Як не бачу тебе». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 151.
[61] Іван Франко. «В вагоні». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 146.
[62] Іван Франко. «Я хтів життю кінець зробить». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 160–161.

безсмертні квіти, де гудуть / Несказанно-солодкі співи»[63]. В іншому місці навіть вчувається помах крил серафимів, що викрадають безсмертну Фавстову душу, і звучать початкові слова Дантового «Пекла»:

І бачиться, що з мріями отими
Й душа моя летить із тіла геть;
І щось, немов крилаті серафими,
Несе її – і чую я їх лет.
.....
І бачиться, що я в якійсь безодні,
Де холод, слизь і вітер, темно скрізь
І виють звірі, люті та голодні,
І стогне бір, і гіллям б'ється ліс[64].

Зрештою, Будда, чорт (рішення «чорту душу дати» вже прямо відсилає до Ґете) постають у структурі Франкової ліричної драми суто літературною «фікцією»: іронічний модус стосується в цьому випадку не лише матеріялістичного світогляду автора, але й тих культурних і літературних форм, до яких вдається поет, щоб риторично завершити свою поетичну драму.

Власне літературна гра уподібнення і розподібнення, думається, проступає і в ліричному intermezzo – злитті «мого співу» і «народного». Ця своєрідна форма інтермедії мовби стягує традицію і новий індивідуалізований дискурс, який народжується разом із «ліричною драмою». До речі, Ґете також перериває романтичну історію кохання Фавста й Марґарити класичною інтермедією «золотого весілля Оберона і Титанії». Уявний світ гри, експромту й сатиричного парадокса відкривав інший світ, програмував умовність зображення. У Франка така умовність прочитується через зіставлення власного «невиспіваного співу» і форм традиційного народного співу. Фактично відбувається трансформування фольклорної класики, пристосованої для вираження індивідуального люд-

[63] Іван Франко. «В алеї нічкою літною». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 156.

[64] Іван Франко. «Надходить ніч. Боюсь я тої ночі!». Іван Франко. *Зібрання творів у п'ятдесяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1976, т. 2, с. 163.

ського чуття. Іншими словами, це один із кодів літературного синтезу, здійснюваного в «Зів'ялому листі».

Вся лірична драма, що розгортає суб'єктивну трагедію окремої «слабкої» людини, занурена в драму самої літературности: так людське переживання, відчужуючись словесно, образно, стає умовністю, а лірична драма обертається в драму деіндивідуалізації. Картина універсального світу, який зустрічаємо в «Зів'ялому листі» і який конституюється передусім образом об'єктивованого ліричного чуття, добудовують інші кола, інші змістові яруси. Одним із них є біографічна історія самого Франка, яка вплітається в дію і постійно проривається в збірці. У її розвитку є своя логіка і свій образ світу: екзистенційна невіддільність від суспільних обов'язків і трагічного буття «на межі» («сучасного» і «майбутнього», «свого» і «чужого», реального й ірреального).

Прикметною рисою «Зів'ялого листя» є поєднання біографічних, природних, творчих, культурософських смислових рівнів. Характерний, зокрема, мотив замкнености життєвого й природного циклів: старіння, пригасання «молодого» вогню – своєрідний фінал майже двадцятилітнього життєвого посвячення покоління 1870-х, до якого зараховував себе і молодий Франко. Шлях від «молодого» горіння до «зів'ялого листя» можна розглядати аналогічно до стадій творчости: від первісного творчого горіння до мудрої резиґнації та відмежованости перегграного дійства, об'єктивації цілого, вже народженого тексту, в якому розчинилася й по-своєму «вмерла» індивідуальність митця.

Злиття індивідуального й народного співу є одним із моментів творчого процесу, тотожного самопізнанню. Йому передує мотив зародженого, але «невиспіваного співу» (перший жмуток), що далі виливається в «ридання голосні – пісні» другого жмутка й урешті – в «остатній спів, страшний проклін» третього жмутка. У фіналі цієї історії – завершальне прощання з піснею, «підстреленою пташкою», що символічно передує пострілові.

Отже, «Зів'яле листя» аналізує декаданс і водночас розгортає його в українській літературі. Недаремно вслід за «Зів'ялим листям» з'являється «З теки самоубийця» Петра Карманського, де лірична сповідь так само прагне набу-

ти культурософського підтексту – самопізнання декадентської «душі», перейнятої амбівалентними, нігілістичними, еротично-метафізичними, апокаліптичними чуттями й настроями. Характерною прикметою декадансу, яку підтверджує збірка Карманського, є літературна вторинність. Цитати прямі й приховані, наслідування, переспіви, кліше розгортають відомі ліричні сюжети від Франка, Шевченка, Лесі Українки до Байрона, Ґете й Міцкевіча. У цій досить еклектичній, а іноді й просто невправній бароково-психологічній містерії стверджується, мов полемікою з Франком, тяглість і навіть самоцінність шопенгаверівського страждання:

Як той дрібний, малий атом
Не згине без сліду, –
Так стать моя, як той фантом,
Не згине; все буду ясніти своїм горем[65].

Межова ситуація прочитується в тому, що ідеологія «Зів'ялого листя» пролягає між декадентством і антидекадентством, форма – між ліричною драмою і драматизованою лірикою, зміст – між «найоб'єктивнішим» вираженням і «найсуб'єктивнішим» чуттям. Не називаючи означуваного суб'єктивного змісту адекватно (він насправді екзистенціяльний), ховаючи його за тінь «небіжчика», прив'язуючи до нещасливого кохання, громадського розчарування, фізичного старіння, поет не уникає, однак, «еґоцентричних» слів, слів, пов'язаних із «я», що виводять за межі раціонального пояснення та називання, а також не сторониться й вільного, суголосного темпоритму живого людського тіла синтаксису. Водночас просвітительський універсалізм, що його митець раціонально закодовує передмовою, передбачає послідовне, майже фройдистське «викреслення» суб'єктивного змісту. Однак про нього сиґналізує вселюдське прокляття, що застрягає в горлі, перериваючи голос «я», його позначає переключення розпачливого голосу щойно народжуваної власної пісні на дещо полегшений реґістр народного співу – «і стиха до строю сопілки / Поплив із народним до спілки / Мій спів».

---

[65] Петро Карманський. *З теки самоубийця. Психологічний образок у замітках і поезіях.* – Львів, 1899, с. 28.

Зрештою, в кінці, мовби узагальнюючи власну ліричну драму, Франко проголошує іронічно-серйозно автономність «я» (закон суб'єктивного «знання»). Такий непрямий спосіб означування «я» породив особливу форму стверджування: повторення чужого прикладу (починаючи від чужого щоденника та закінчуючи «прищепленням віспи» декадентизму). Драма літературности, вплетена у Франкову ліричну драму, не лише позначила важливий момент еволюції письменника, але й зафіксувала входження українського письменства, що тривалий час послуговувалося традиціями усної творчости, літератури наглядного, дидактичного плану, наспівною елегійністю, в *естетичний* період свого розвитку. «Зів'яле листя» давало право на модерністський експеримент, запрошуючи зробити із себе, з власного страждання і власного тіла – *твір*, з життя і смерти – *гнозис*.

Індивідуалістичний гнозис: Леся Українка

Герменевтичний аспект

Наприкінці XIX століття єретичний дискурс значно видозмінює співвідношення етики й естетики. Етичні ідеали стають об'єктом ненастанного, сповненого драматизму, аж до роздвоєння, сумніву, оскільки їх винесено в межову ситуацію (смерть ідеолога, пророка, культурного героя «на шляху», закритість його для майбутньої історії). Культурний гуманітаризм Франка, з одного боку, і психоаналітичний дискурс, що його він опановував у творчості, з другого боку, засвідчували роздвоєння індивідуальної психології між «приватною» і «суспільною» людиною, а також пошуки їх синтезу в сфері загальнокультурних ідеалів.

Водночас значні трансформації в царині етики відбуваються під впливом панестетизму, який стає визначальною ознакою модерністської свідомости. На зміну раціональним просвітницьким схемам приходять сюжети, занурені в сферу ірраціонального й підсвідомого, зникають однозначні дидактичні кінцівки та моралізаторський смисл зображення. Особлива роль у процесі видозміни наративности, сформованої в межах натуралізму і позитивізму, належить Лесі Українці. Леся Українка, як відомо, досить критично ставилася до натуралізму. «Як не було натуралізму – а Нечуй, а Франко?»[66], – говорила вона в дискусії із Сергієм Єфремо-

[66] Леся Українка. «Листи». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 33.

вим. Натуралізм і позитивізм сформували окремий різновид літератури, що претендувала на науковий об'єктивізм, оберталася в колі тем «в поті чола», заперечувала право творчої свободи та відтворення інших тем, окрім громадсько значущих. Цей різновид «громадського» утилітаризму Леся Українка досить промовисто схарактеризувала в чернеткових записах до драматичної поеми «У пущі», де суспільний обов'язок характеризується, так само, як і в Куліша, посиланням на «громаду» як «великого чоловіка». Тому й у Лесі Українки говорить проповідник: «громада, великий чоловік, а громадянин служить повинен їй»[67]. Громадівство є однією з форм позитивістської моралі. «Хто сказав Єфремову, – писала вона, – що натуралізм був індиферентним "к вопросам общественно-политической жизни"? А "Germinal", "Assomoir", "Debacle", "Paris", "Rome" etc? Мораль у натуралістів була – мораль позитивізму. Золя кається "в *отрицании идеала*", а не в індиферентизмі і не в безпринципності (можна мати принципи, т[ак] зв[ані] "правила" і не мати ідеалу), – принцип же був: шукати *фактичної* правди і на ній все будувати»[68].

Характерно, що у власній творчості поетеса переводить таку позитивістську «фактичну правду» в неоромантичну естетичну утопію. Інтерес поетки зосереджується на дискурсивній владі «фактичної правди» та пов'язаної з нею моралі. Дискурс «фактичної правди» сформувався в межах народництва й ніс у собі авторитаризм, владу, коли принцип було подано як універсальну і єдину правду, натурально, природно, так би мовити, вписану в мову.

Цей автократизм народницького дискурсу, скерованого на абсолютну, раціональну й загальнодоступну правду, стає об'єктом ненастанної критики Лесі Українки. Правовірний пуританин Кембль в драмі «У пущі» недвозначно заявляє: «Громадська влада – то єсть божа влада, / і всяка думка хай мовчить при ній»[69]. А проповідник Годвінсон мислить таку владу вже цілком прагматично, із власною метою, скеровую-

---

[67] Леся Українка. «Примітки». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 5, с. 303.
[68] Леся Українка. «Листи», с. 32.
[69] Леся Українка. «У пущі». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 5, с. 29.

чи думку загалу в потрібному для нього напрямку. Тому він погрожує:

Громада власні парості негідні
рубати може і в огонь кидати,
і їх ніхто не сміє боронити[70].

Близький душі Лесі Українки скульптор Ричард відкриває в такому дискурсі, опертому на владу громади, на абсолютність істини, приховану владу того, хто визначає основну ідеологію дискурсу. «В такій громаді, справді, повна воля / всім фарисеям»[71], – зауважує він. Отже, ототожнення «божого слова» і «громадської волі» є основним риторичним кодом, за допомогою якого вибудовується нібито об'єктивний, універсальний, «правдивий» дискурс. Саме так, до речі, розбудовувався народницький дискурс, що апелював до загальної та безособової істинности сказаного в тексті. Наголосимо, що суб'єктивна інтерпретація «божого слова» й індивідуальний пошук смислу стають натомість риторичними кодами іншого – модерністського дискурсу.

Леся Українка розгорнула важливий для модерної свідомости герменевтичний дискурс – дискурс розуміння, тож у творчість української письменниці входить проблема комунікації й інтерпретації висловлювання. Ричард, прообраз модерного українського митця в її творчості, стверджує «У пущі» принципову відкритість людського спілкування:

Христос давно нам дав його. Те слово
він не сховав у схові під замки,
і всяк його сам може взять тепера,
а передавачів не треба нам[72].

Смисл такої ідеї можна прочитувати на декількох рівнях. По-перше, у цих словах формулюється протестантська ідея, згідно з якою Боже Слово, або Святе Письмо, дане прямо і текстуально, тому не потрібні його тлумачі-передавачі у вигляді священиків. По-друге, в неоромантичній теорії Лесі

[70] *Там само.*
[71] *Там само.*
[72] *Там само*, с. 41.

Українки слова, що їх говорить Ричард, можна тлумачити як відмову від універсальної дидактичности й раціональности просвітницького дискурсу. Як відомо, саме раціональний дискурс Просвітництва наділив особливою роллю так званий об'єктивістський погляд на світ. При цьому носіями, а отже, передавачами смислу ставали ті, хто мав право висловлюватися і хто просвітлював світлом розуму темну свідомість неосвічених людей. Передавачі – ідеологи, наділені волею керувати думками й почуттями інших. Новоромантична теорія Лесі Українки в цьому сенсі є формою опанування нової онтології слова, а саме – його не опосередкованого правилами і розумними приписами модерністського суб'єктивного модусу, де право висловлюватися має кожен.

Про свою трагічну пророчицю Касандру Леся Українка говорила: «Вона все провидить, вона все знає, але не холодним знаттям філософа, тільки інтуїцією людини, що все постерігає *несвідомо* і безпосередньо ("нервами", як кажуть в наші часи), не розумом, а почуттям, – тому вона ніколи не каже: "Я знаю", а тільки: "Я бачу", бо вона справді *бачить* те, що буде, але пояснити арґументами, чому воно мусить так бути, а не інакше, вона не може»[73]. У такий спосіб поетка фіксує антираціоналістський комунікативний розрив у культурній і духовній ситуації fin de siècle. Знання розходиться з вірою, натомість слова, мову наділено якоюсь містичною здатністю втілення. Так «мова» породжує «правду», а дія мистецтва переноситься на реальність, і вона стає творимою драмою. Усе це – елементи модерністського світогляду з властивим для нього домінуванням артистизму, естетики, мітології, трансґресії – виходу в сферу надреального, трансцендентного буття. Слова стають знаками *кимось* означуваної та означуваної *у специфічний спосіб* реальности.

Модернізм живиться утопією того, що зміна мови видозмінює реальність. Тут втрачено силу й правду раціональної дискурсії, де слова служать передусім вираженню думки. Через мову проривається стихійно-інтуїтивна, глибинна влада ірраціонального, хаотичного, невпорядкованого світу. Це все передає модерністський семіозис. Він означує світ, де панує

[73] Леся Українка. «Листи», с. 55.

не закон, а доля, де лишень щойно складаються словесні форми і народжується мова. Майже античної напруги діялектика свободи й необхідности, жіночого «плетіння» долі та її словесного «виречення», аполонівського трагічного прозріння майбутнього в індивідуальному «баченні-знанні» стає основою герменевтичної концепції в «Касандрі» Лесі Українки. Її творчість показує, що криза новочасного раціоналізму в українській літературі призводить, як і в інших европейських літературах, до переосмислення позитивістської влади мови як загальнодоступної правди.

Герменевтична проблематика «Касандри» має виразний модерністський зміст. Касандра «каже правду, але *не так, як треба* людям», – зазначає Леся Українка. Мова і значення, що їх люди звикли виводити з мови, розходяться, бо між правдою і словами вклинюється несвідоме й суб'єктивне, що робить пророка непотрібним, непочутим, повертає його до мовчання, розводить слово і діло, слово і меч. Тож Леся Українка, яка в молодечі роки зізнавалася в тому, що хотіла б «мечами» виховать свої «слова», вносить особливо драматичну ноту, коли говорить про те, як Касандра *не може* підтвердити ділом власних пророчих словесних візій. Адже для цього вона має вбити мечем зрадника, який (вона *знає, тобто передчуває*) принесе біду Трої. Слово-діло не тотожне інтуїції. Леся Українка цілком по-своєму переосмислює античну мітологію, і так само, як Гуґо фон Гофмансталь в «Едипі та Сфінксі», «Електрі», «Смерті Тиціяна», робить міт сучасним і наділяє його виразним суб'єктивним характером. У «Касандрі» зафіксовано кризу матріярхату й настання епохи патріярхату. Раціональне слово відчужується від світу праматеринського, хтонічного прасвіту, де править богиня Мойра і де плетуться нитки людських доль, а також і мова. Мова вступає в царство прагматики й комунікації, у світ патріярхальности, де владарює не Касандра, а Ґелен.

Так Леся Українка використовує античну трагедію, щоби показати розрив, який складається в новому світі між словами та смислами. Дар пророцтва, даний від Аполона Касандрі за її любов, не підкріплений у Касандри діонісійським безумством і вірою. Прозріння, отримане в дар від богині знання Атени-Палади, не сполучене в неї із силою, а «діла» – з

«вірою», і тому не знати, «чи завжди слова її залежать від подій, чи, навпаки, події залежать від її слів». Таке розірване поле опозицій, майже катастрофічний розрив комунікативного поля, що його виявляє Леся Українка, аналізуючи пророчий дар новітньої Касандри, визначає внутрішні колізії модернізму, який здійснює критику раціонального проєкту модерності й на її місце ставить свою естетичну утопію.

Герменевтичні колізії, пов'язані з цим процесом, засвідчують, що новоутворюваний модерністський дискурс, глибоко символічний за природою, є елітарним. Його не можуть зрозуміти Касандрині близькі, вимагаючи буквального перекладу всього, що вона «бачить». Касандрі, як і модернізмові, потрібна *вибрана* публіка.

Трагічна відчуженість «богорівної» Касандри, виокремленої з-поміж людей пророчим даром, визначена її особливою, сакральною місією як романтичного пророка, та ще й жінки, у прагматичному і комунікативному світі, де пророцтву не вірять, а вміють торгуватися і домовлятися. Касандра говорить несвідомо й інтуїтивно, вона така ж «гола», як і сама «правда», ще не вбрана у слова, вона вся у владі ірраціональної Мойри і фатуму («Я її знаряддя», – каже вона). Її мова несе в собі ейдетичну енергію найменування *голої правди*, самодостатньої, фатальної, ще не прибраної в загальнозрозумілі форми. На неї Касандра покликається, коли говорить: «Над всіх старших найстарша Правда, брате». У світі людському, віддаленому від богів, неодновимірному, світі, де повинні зустрітися суб'єкт мовлення, саме повідомлення і реципієнт, таку абсолютну Правду просто не можна передати, бо її неможливо стерпіти. Касандриного погляду не знести навіть коханому Делонові, а родичі Касандри бажають неправди, сну, мрії, аби мати хоч якусь надію в житті. Виходить, що сферою абсолютно правдивого дискурсу є *мовчання* Касандри.

Натомість Касандрин брат Гелен, також пророк, вповні опанував прагматичну людську міру істини у світі, де слово стало товаром, вартістю. Тут призначення мови, на думку Гелена, полягає в боротьбі з правдою, у приховуванні істинного значення слів, у маніпулюванні мовою, залежно від потреб людей і миті, іншими словами, мова тут стає владою і підпорядковується людським потребам. Прагматична Геле-

нова теорія перевертає саме уявлення про мову, бо трактує її в її людському, а не божественному, сакральному вимірі («Ти думаєш, що правда родить мову? / Я думаю, що мова родить правду», – опонує він Касандрі[74]).

Іще один комунікативний простір, окрім мітологічного словонайменування і прагматичного слововикористання, що накреслюється в дискусії Касандри та Гелена, окреслюється мовленням як процесом безпосередньої, безумовної комунікації. Цей власне символістський простір Леся Українка накреслює, проявляючи несвідомість, суб'єктивність, безпосередність (нервовість) *мовлення* самої Касандри, а також вдаючись до своєрідної *агональної* форми дискурсу. Мова «Касандри» зіткана з діялогів-поєдинків (Касандри і Гелени, Касандри й Поліксени, Касандри й Андромахи, Касандри та Гелена, Касандри й Менелая), думки і позиції в них перетинаються так само, як червоні, білі та чорні кольори на полотні, що його тчуть богині долі. «Касандра» – чи не найсимволічніша драма у творчості Лесі Українки, де питання *нового слова* (нового дискурсу, скажемо так) звучить особливо гостро й провіденціяльно.

Питання *нового*, модерного мистецтва було для Лесі Українки особливо важливим. Недаремно відома стаття Єфремова зі звинуваченнями на адресу молодих письменників викликала в неї намір дати відсіч «*всім взагалі* антимодерністам»[75]. Естетичне та культурне обґрунтування нового мистецтва цікавило поетесу і теоретично (теорія «новоромантизму»), і практично. В драмі «У пущі» ідею «нового» мистецтва поставлено у зв'язок із актуальними тоді філософсько-естетичними напрямками: декадансом старої Італії, неоромантизмом Нового світу, протестантським утилітаризмом, буржуазним прагматизмом. Мистецьку та соціяльну драму скульптора Ричарда Айрона, подібно до того, як це відбувається у Касандри, також окреслює *розірваний* комунікативний контекст, у якому індивідуально-творчий порив митця і громадсько-утилітарний принцип служіння громаді виявляються реча-

---

[74] Леся Українка. «Кассандра». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 4, с. 62.
[75] Леся Українка. «Листи», с. 39.

ми несумісними. Так само незреалізованою в цій ситуації залишається утопія нового, сильного, великого, загальнонародного мистецтва, утопія, близька Рихарду Ваґнеру, яку Айрон приносить у Новий світ, залишаючи декадентську, перенасичену і зніжену культуру Старого світу в давній і прекрасній Венеції.

Уся творча практика Лесі Українки варіює і розгортає не проблематику об'єктивного історичного характеру, а питання дискурсивні, проблематику, пов'язану з характером, змістом, формою, підтекстом і контекстом мови та спілкування. Відтак здається невипадковим і її звернення до драматичної форми як металітературного жанру. Драматична форма в цьому сенсі – такий вид дискурсу, який діялогічно, агонально підриває абсолютний раціоналізм універсального, унітарного типу висловлювання, скажімо, переданого у вірші. Слово при цьому не *називає*, не перетворює на картину, як це властиво класичному дискурсу; воно пронизане варіятивністю, грою мови, що її несе в собі діялог хору, який уособлює неминуче й повне знання, та минуще, часткове знання, виражене індивідуальною мовленнєвою практикою героя на сцені. В драмі немає, отже, і єдиної правди, оскільки смисл сказаного народжується з контексту: зі всієї сукупности думок, мітологічних алюзій, раціональних передбачень, пропозицій і припущень, із риторики доказу й переконання, із єдности автора, акторів і глядачів у єдиному творчому дійстві.

Іще в першій драмі «Блакитна троянда» Леся Українка аналізує можливість переключення реалістично-побутового дискурсивного мислення в площину символіки й містично-духовної ірреальности, яку вона співвідносить із середньовічною платонічною символікою «блакитної троянди». Так позитивістське мислення, яке досі є актуальним, оскільки його переслідують привиди спадкової хвороби, авторка переключає в площину життя як гри, як мистецтва. «Коли буде повертати на *драму*, можна покинути *гру*»; «*Любов* може бути *чудовою поемою*, що люди потім перечитують у спогадах, без болю, без прикрого почуття»[76], – не раз говорить Любов Гощинська

[76] Леся Українка. «Блакитна троянда». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1979, т. 3, с. 29, 31.

у «Блакитній троянді», ніби перетворюючи і саме життя на мистецький твір. Позитивістський фаталізм («закон причинности, спадковість, виродження – от наші нові боги...»[77]) – ось так відхиляється і на цій основі відкривається властиво модерний комунікативний простір гри, наслідування, літературности, цитатности, стилізації життя під естетику.

Отож Леся Українка здійснює у «Блакитній троянді» антипозитивістський перелом за допомогою риторики. Драма письменниці рясніє літературними, історичними іменами, назвами творів і навіть прямими цитатами. В українській літературі цей твір (поруч із «Зів'ялим листям») є одним із перших зразків металітературности. Зрештою, втеча в середньовічну духовну любов, за якою проглядається містика «блакитної троянди», також мислиться аналогічною до «поеми», на зразок тієї, що закріплена іменами Данте й Беатриче. Естетизм, поєднаний із неоплатонізмом, стане духовною надреальною реальністю у творах Лесі Українки, що закріпиться поняттям «до блакиті» – *ins Blau*. Так «блакить» набуде ролі ознаки нового мистецького синтезу для Лесі Українки, визначивши весь її новоромантичний ідеал естетичної свободи.

Новоромантичний дискурс, що виростав на цій основі, передбачав не абсолютне й повне перенесення реальности у світ вигаданий, а то й містичний, *новалісівський,* але пошук екзистенційної рівноваги в житті сучасному на основі «синтезу реальности й ідеалу». Таке екзистенційне мислення можна співвіднести з тим, як твориться літературний текст. Життя в ньому так само постає синтезом реальности й ідеалу. Зрештою, як наголошував Міхаіл Бахтін, «людський вчинок є потенційним текстом і може бути зрозумілим (як людський вчинок, а не фізична дія) тільки в діялогічному контексті свого часу (як репліка, як смислова позиція, як система мотивів)»[78].

Метатекстуальність мислення Лесі Українки виявляється насамперед через звернення до відомих сюжетів. Не-

---

[77] *Там само*, с. 17.

[78] М. М. Бахтин. «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа». М. М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества.* – Москва: Искусство, 1979, с. 286.

переписуючи й переосмислюючи їх, часто беручи за основу їх тіньовий зміст, Леся Українка підходила до культури, як, зрештою, і до історії, як до певної сукупности символів, образів, сюжетів, які можна переписувати і смисли яких можна інтерпретувати по-іншому. Відтак письменниця брала історичну реальність не монологічно, в перспективі певної тенденції, істини тощо, а передусім в аспекті дискурсивности. Як зауважував Андрій Ніковський, її уява «переноситься до минулого, і при тому не стільки реального, науково вірного й провіреного, як *можливого, ймовірного*, такого, який приблизно однаково уявляється всім освіченим сучасникам-письменникам»[79].

Микола Євшан схарактеризував таке мислення через культуральну, екзистенціяльну сутність нового класицизму, який, на його думку, творить Леся Українка. Він зауважував: «Це власне й є гаряча апеляція до сучасности, проєкція життєвого ідеалу. Приймаючи ціле насліддя культури і його заряд, вживаючись у вартості, установлені давнішими культурами, людина має тим кращу змогу розвивати вповні інтенсивно духове життя, тим краще виплекати свої природні почування, а попри те здобути собі горішню, високу поставу супроти життя, не затрачуючи в собі рівночасної органічної сполуки з його нервом і не відчужуючися від його потреб»[80]. Євшан чи не перший співвідніс цей спосіб опанування історичної реальности, як і загалом реальности, з мітологізмом. Він, може, вперше прикладає до творчости Лесі Українки поняття міт – саме міт, на думку критика, веде поетесу поза межі і реалізму, і сучасности. Критик вбачає підґрунтя її творчости в «устремлінні до повноти, пластики та архітектоніки» зображуваного світу, що спонукає Лесю Українку звертатися до класичних культурних тем, образів та ситуацій. «Тими колосальними образами вона думає <...>. За ними віднаходить митець *міт*, якого не може дати сучасна література і життя»[81].

---

[79] Ан. Ніковський. «Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки». *Літературно-науковий вісник*, 1913, т. 64, кн. 10, с. 62.

[80] Микола Євшан. «Леся Українка». *Українська хата*, 1910, № 6, с. 374.

[81] Микола Євшан. *Критика. Літературознавство. Естетика.* Упорядник Наталя Шумило. – Київ: Основи, 1998, с. 563.

Леся Українка підкреслює загалом роль дискурсу, риторичних форм, культурних мітів і символів у сфері людської культури. За її спостереженням, «всі головні атрибути стародавньої утопії живуть до цеї пори в нашій мові: "дерево життя", "дерево пізнання добра і зла", "цілюща й живуща вода" і т. ін. – все це не тільки силоміць вривається в нашу фразеологію, як тільки ми заговоримо на "утопічні" теми, але й стає ще досі свідомо вибраним "мотивом" для новітніх ("модерністичних") творів наших поетів, артистів, белетристів»[82]. Ось так вона, зокрема, підкреслює дискурсивність модерністських текстів, для яких металітературність і риторичність стають джерелом саморозвитку.

Джерелами творчости самої Лесі Українки також стають мова, цитація, опредмечення і розпредмечення смислів, захованих у словах і класичних сюжетах. Скажімо, в «Касандрі» розгорнено символістську образність, а в «Камінному господарі» авторка не лише подає власний варіянт донжуанівської теми, але й аналізує риторичні дискурси різних персонажів: Донни Анни, Дон Жуана, Командора, Долорес. Саме розгортання художньої дії «Камінного господаря» взагалі зводиться до словесної та смислової гри навколо ідеї, що значить «бути вільним». Дискурс омовлює немислиме, глибинне, екзистенційне бажання кожного з індивідів. Для Донни Анни – це влада, для Дон Жуана – воля, для Командора – честь. Але дискурс не лише проявляє характери і допомагає їм оформитися в певні типи, але й закріплює їх як риторичні формули. Так само дискурс перетворюється на самодостатній об'єкт, який поневолює людину, підминає під себе її іманентність, отже, стає соціокультурним законом – «камінним принципом». І в цьому полягає фатум «слова», що має стати «ділом».

Гра слів і понять, тобто власне *риторичний* пласт, становить значний текстуальний рівень драми ідей Лесі Українки. Специфіка модерністського підходу до теми Дон Жуана в Лесиному трактуванні полягає не лише в її «жіночому» перевертанні, а отже, і в тому, що поетка робить героєм сам дискурс. Так вимальовуються дискурсивні партії «жерт-

[82] Леся Українка. «Утопія в белетристиці». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1977, т. 8, с. 156.

ни» (Долорес), «влади» (Донна Анна), «чести» (Командор), «анархізму» («гордого, вільного духу» Дон Жуана). Риторика фіксує автономізацію мовлення, коли слово випереджає думку і навіть відділяється від неї, стає поверховим, як самодостатній об'єкт-річ, а не сутнісним. Гра довкола слів «гора», «воля» стає складовою частиною художнього простору «Камінного господаря». Досить лише пригадати грайливу багатозначність слів Донни Анни, звернених до Командора: «Ах, правда, не горі нагору йти!»

На основі автономізації власних мовних партій персонажі виступають, як барельєфи, зі своїми дискурсами, перетворюючись на скульптурні, символізовані постаті. Леся Українка зізнавалася в листі до Ольги Кобилянської, що прагнула «сконцентрувати» стиль «Камінного господаря», «наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як *написи на базальті*» [курсив мій. – *Т. Г.*][83]. «Ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу», – наголошувала вона. Власне, саме завдяки дискурсивній грі письменниця і досягає цієї мети.

Модернізм руйнував раціональну модель мовлення класичного типу, в якій те, що названо, було помислено й представлено як закінчена картина через тотожність слова і уявлення. Леся Українка у своїй «справжній» драмі, як вона відгукувалася про «Камінного господаря», показує насамперед «камінність» «усталених форм життя», яким, зрештою, підкоряються і Донна Анна, і навіть анархічний Дон Жуан. Аналогом «камінного» принципу життя можна вважати той дискурс, у якому слово обов'язково зустрічається з єдиним, приписаним йому смислом. Так зображено Командора. Інакший спосіб мовлення накреслюється як простір свободи, гри, імпровізації, як акція, що проявляє глибинні бажання людини, що їх вона проговорює. Таку безпосередність мови втілюють і Дон Жуан, і Долорес. Однак Дон Жуан, приймаючи владу з рук Донни Анни, сам стає Командором, а Долорес, котра втілює, за Лесею Українкою, символіку духовного, саможертовного посвячення і є непідвладна силі «камінного», позбавляється «свого» слова, коли відмовляється від бажання і складає обітницю мовчання. Власне Дон Жуан помічає цю не-

[83] Леся Українка. «Листи», с. 461.

свободу Долорес та іронічно вказує, що мова й емоційне бажання, яке породжує мову, вмирають на «високому, пречистому верхів'ю», коли людина зрікається свого «я» і жертвує собою, замикаючись у монастирі. Він, щоправда, іще не знає, що і його слово помре на «високому верхів'ю». Але оскільки Долорес збирається іти в черниці, він говорить, що слова, в яких відчувається бажання, просто неможливі в устах монахині:

О ні, либонь, ви в слові помилились!
У серці сторожкім такеє слово
вродитись не могло. Вам непотрібні
такі слова, коли ви стали вище
від ганьби й честі. Правда ж так, Долорес?[84].

Леся Українка аналізує «камінний принцип» об'єктивації думки, слова, ідеї в аспекті своєї словесної утопії, тобто ситуації, коли «слова» стають «ділами». Тим-то запрошений на вечерю Командор (точніше, його камінна статуя як втілення слова-діла) руйнує і мовну свободу Дон Жуана, і його самого. Приймаючи знаки влади й надягаючи плащ Командора, Дон Жуан, який досі існував переважно в сфері *дискурсу волі*, тепер змінюється на *дискурс влади*. Можна вважати символіку Командора повним і абсолютним утіленням однозначної, риторичної, «прямолінійної», раціональної, скажімо так, мовної практики. Дон Жуан натомість утілює ігровий, романтичний принцип мови, де мова постає простором свободи і казкою про визволення, яке він обіцяє всім жінкам. «Слова» стають «ділом» у тому комунікативному просторі, де відкривається принципова завершеність людського мовлення. Командор, до кінця втілюючи символіку «діла», виступає із дзеркальної рами, наначе матеріялізується зі слів. А Дон Жуан перетворюється на «камінну» проєкцію: реалізовану іпостась «слова-діла».

Щоби мислити культуру і життя текстологічно (а власне життя, як поетка зізнавалась у листах, вона потрактовувала саме в категоріях літературних, сприймаючи світ, немов у перспективі), самототожність реального, історичного

---

[84] Леся Українка. «Камінний господар». Леся Українка. *Зібрання твори у дванадцяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1979, т. 6, с. 120.

буття мусила розщепитися і бути замінена в символічний соціяльний порядок, що його символізував культурно-історичний ряд. Такий спосіб символізації історії та культури закріплено у формі белетризації історії.

Аналізуючи форми белетристичної утопії в історії культури, Леся Українка виділяє різновиди пророчої утопії, утопії-леґенди, апокаліптичної утопії, історичної утопії. Важливим складником філософської рефлексії Лесі Українки стає дискурсивний аналіз жанру утопії. Слова, взяті в лапки, й цілі цитати з коментарями поетеси складають той рівень нарації, яка виводить на культурософський аналіз різних форм белетристичної утопії.

Дискурсивна практика, за Лесею Українкою, і текстологічне мислення, закріплене у формі *пророчої* утопії, розгортаються, зокрема, через «повний брак об'єктивности, нагромадження образів, порівнянь, докорів, погроз, обітниць, віщувань, жалю, надії, гніву»[85], де авторитет слова підкріплено авторитетом самого Бога. Суґестивна стилістика повторів, звертань, залякування «видивами» і «покараннями» тощо фактично й формує природу такого дискурсу, його словесну утопію, текстуальність.

Прагнучи відшукати новітню, сучасну форму словесної утопії, Леся Українка аналізує досвід і романтизму, і натуралізму. Новочасний принцип зображення, що ліг в основу белетристичної утопії, за Лесею Українкою, засновується на правдоподібності, на «художньому та логічному зв'язку між ідеальною громадою та реальною сучасністю»[86]. Ані романтичне його вираження, приміром, через «художній символ, близький до галюцинації своєю реальністю типічних деталей»[87], як у Байрона й Гайне, ані натуралістичне зображення, перейняте ідеями еволюціонізму, ані просвітительсько-сенсуалістичне трактування (у формі сну, галюцинації, раціональної схеми) не задовольняють Лесю Українку як критика і як митця.

Зрештою, аналіз усіх наявних типів словесної утопії приводить Лесю Українку до текстуального її потрактуван-

---

[85] Леся Українка. «Утопія в белетристиці», с. 160.
[86] *Там само*, с. 172.
[87] *Там само*, с. 174.

ня. Співвідношення «ідеальної громади» і «реальної сучасности» може мати лише символічну природу. Буття людське несвідомо уподібнюється до трагедії, що «дає глибінь і зміст *життю*»[88], а правдоподібність утопії – до того, щоб потішити «хоч маревом раю наземного своїх стражденних *сучасників*»[89] [курсив мій. – *Т. Г.*]. Отож ідеться про екзистенціяльне уґрунтування людського в житті, а не поза ним. І пориви *ins Blau*, в прийдешність, в ейдетичну країну повнозвучних слів-смислів позначають у цьому аспекті духовно-творчу природу людського існування, протилежного до одинокости, духу рабства, масової психології, товарного фетишизму, що його утверджував новий XX вік. Словесна утопія постає на цьому ґрунті як текст, у якому існує не емпіричний чи логічний зв'язок зображуваної реальности й реальности художньої, а насамперед символічний, інтенціонально-смисловий, комунікативний зв'язок. Такий, що говорить до «іншого» і відкриває в кожному «іншому» «сина людського».

Проблематика творів Лесі Українки відображає ситуацію кризи раціональних модусів слова в европейському модернізмі на початку XX століття. Можна навіть говорити про особливу новоромантичну словесну утопію в творчості Лесі Українки, яка протистоїть такому раціоналістичному дискурсові. На існування цієї утопії вказують численні визнання поетки щодо «того слова, що стало вже тілом»[90], порівняння письма із в-тіленням, матеріялізацією «фікції» («коли я пишу про се і називаю факт його іменням, то я, власне, *роблю* його фактом, переводжу його в дійсність з облади якоїсь страшної, але тільки ілюзоричної абстракції фікції»[91]), а також усвідомлення страшного фатуму письменника, коли «наші слова стають нашими ділами і судять нас люди "по ділах наших"»[92].

Екзистенційно-онтологічна туга за «повним» словом є джерелом страждань і меланхолійних настроїв Лесі Українки. Численні приклади туги за вимовленим, об'єктивованим, «повним» словом, ідентичним до тілесности, знаходимо в

---

[88] *Там само*, с. 185.
[89] *Там само*, с. 189.
[90] Леся Українка. «Листи», с. 65.
[91] *Там само*, с. 93.
[92] *Там само*, с. 18.

ліриці поетеси («Слово, коли ти живе, статися тілом пора»[93]), де Леся Українка говорить про існування *невимовленої мови* і *невисловлених слів* як передумову народження творчости:

Либонь, тих слів немає в жодній мові,
та цілий світ живе у кожнім слові,
і плачу я й сміюсь, тремчу і млію,
та вголос слів тих вимовить не вмію...[94]

Неоромантична словесна утопія Лесі Українки спрямована насамперед проти однозначної правди, закріпленої словом-іменем. Вона виявляє внутрішній розрив «пристосованої» і «непристосованої» мови в драматичній поемі про Касандру й вписує риторичний аналіз дискурсу волі й дискурсу влади в драму «Камінний господар». Стверджує вона і минущість авторитарного слова-імені в поезії «Напис в руїні», де насправді, як стверджує авторка, озвучується не імення царське, тобто означник, а символізуються безіменні знаки людської культури: означувані контекстуальні значення. У тексті культури від царя залишився тільки «круг і збитий напис». Зрештою, Леся Українка говорить про багатозначність імені, його таємність асоціюється в неї зі сфінксом, а саме з неясністю, незрозумілістю і фантастичністю образу сфінкса, якого неможливо просто схарактеризувати. На камені

Там списані були усі *імення*
Тої потвори: *Сонце, Правда, Доля,*
Життя, Кохання і багато інших.
Та краще всіх пристало *слово: Сфінкс* –
Воно таємне, як сама потвора[95] [курсив мій. – *Т. Г.*].

Від того, що саме імення часто невимовне, що воно таємне й існує не лише на мовному, але й на домовному рівні, на-

---

[93] Леся Українка. «Мріє, не зрадь! Я так довго до тебе тужила». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 323.

[94] Леся Українка. «Коли дивлюсь глибоко в любі очі...». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 313.

[95] Леся Українка. «Сфінкс». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 205.

роджуються і спів, і ридання, і сміх, і мовчання в поетичному світі Лесі Українки. Адже поруч із названим ім'ям стоїть невимовлене ім'я, наче тінь першого. Називання споріднене з раціональним знанням, яке претендує однозначно й точно виявити сутність. Слово-як-правда становить риторичну підоснову класичної культури. В період символізму, навпаки, виникає незадоволення таким способом означування світу і називання речей. Значення слів розмивається, мова стає плинною, багатозначною, фраґментарною, суґестивною. Відкриття психоаналізу Фройда вносить іще одну дилему: через мову говорить несвідоме. Саме тому символізм прагне виробити свою мову, звертаючись, зокрема, до панестетичного синтезу музики, слова і барв. Пошуки інакшої, поетичної мови, на відміну від щоденної та буденної мови взагалі, стають не лише формальною, але й герменевтичною особливістю модерністської естетики.

Модерну утопію нового слова творить і Леся Українка, використовуючи при цьому неоплатонічну концепцію поривання до «блакиті» – *ins Blau*. «Блакить» асоціюється з неоплатонічною трансцендентною надреальністю. Там, у трансценденції «блакиті», містяться ейдетичні праформи слів. «Нове слово» народжується в неї з ейдетичних слідів мови, що їх не несе в собі буденна мова, а відкриває особлива мова – мова в-тілена. Такою мовою, зокрема, для поетки є не рецитація, а *пісня*, в якій поєднуються авторські слова, голос і тіло. Емблемою такої вербальної неоромантичної утопії стане драма-феєрія «Лісова пісня», і зокрема образ Мавки як в-тілення всієї метафори «лісова пісня». Зауважу, що слово-тіло є неоромантичною опозицією слова-діла, що стало концептуальним для народницького дискурсу, особливо завдяки поезіям Бориса Грінченка.

Новоромантична утопія Лесі Українки вбирає в себе, окрім *в-тіленого слова*, і екзистенціяльну концепцію *«кінцевого» слова*, що його поетка називає *словом-яке-звільняє* («освобождающее слово»). У статті «Михаэль Крамер. Последняя драма Гергарта Гавптмана» Леся Українка доходить висновку, що саме *слово-яке-звільнює* є абсолютним, таким, що з'єднує людину зі світом, а слово – із правдою. Це слово відкриває доступ у той комунікативний простір, у якому роз-

гортається екзистенційна природа означування смислу людського життя. Тут виявляє себе іманентна сфера мовлення, в якій *говорити* – значить і *бути*, і *діяти*, оскільки «з кожним вимовленим словом, – за словами Жана-Поля Сартра, – моя заанґажованість супроти світу стає дедалі більшою, і водночас я все більше виділяюся з нього, переборюю, оскільки зорієнтований на майбутнє»[96]. Мова стверджується при цьому не в статусі абсолютної правди буття, а в екзистенційній субстанції життя-у-світі, коли слово стає «тілом» і «ділом» водночас («той, хто говорить, – стріляє», за образним визначенням Сартра).

У драмі Гавптмана Леся Українка бачить «спробу знайти "звільняюче слово", що визволяє від "вавилонського прокляття" одинокости, яка перетворює люблячого батька на тирана, котрий провидить безсилля, яка змушує сестру бути Касандрою, котра марно віщує і не рятує навіть рідного брата від загибелі». «Драма заставляє відчути, – стверджує Леся Українка, – що *це* слово – або, в усякому разі, те, що наближає до нього, – є слово "смерть". Воно вперше заставило батька побачити в своєму синові не лише *власного* сина, але й *сина матері*, сина *людського*»[97]. Як бачимо, в цих словах поетеси оприсутнюються твори, котрих авторка ще не написала («Вавілонський полон», «Касандра»). А одинокість, самотність вона трактує в аспекті екзистенціяльної проблематики. Саме тут зароджується екзистенційно-онтологічна концепція її новоромантизму.

Як відомо, питання слова як буттєвости, теургійність мистецтва і творчости загалом, життя як естетична можливість цікавлять у цей час багатьох символістів. Основоположний для російських символістів філософ Владімір Соловйов також характеризував художній твір як «зображення хай якого предмета і явища з погляду його кінцевого стану, або в

---

[96] Жан-Поль Сартр. «Что такое литература?» *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе.* – Москва: Издательство Московского университета, 1987, с. 323.

[97] Леся Українка. «"Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 8, с. 153.

світлі майбутнього світу»[98]. Такий «кінцевий стан», «майбутність», «будучність» Соловйов бачить в аспекті його гностичної філософії софійности. Ніцше говорить про «будучність» із перспективи «вічного повернення». Леся Українка, однак, не мислила творчости як прояву *єдиного* софійного смислу, як Соловйов; Ніцшеві ідеї впливали на неї, однак не були визначальними. «Кінцеве слово», що позначає останню ситуацію людського життя – «смерть», виявило для неї передусім екзистенціяльно-герменевтичну проблематику словесної творчости.

У новій, модерністській парадигмі змінюється розуміння слова, яке розглядається в плані герменевтики, екзистенціяльности, утопії. Саме тому було би значним спрощенням звертати увагу лише на формальні чинники модерністського дискурсу. Загалом модернізм – це нова філософія мистецтва, зокрема й словесного.

У модерністському дискурсі проявляється і нова комунікативна стратегія. Тому поняття «літературности», котре ввів Роман Якобсон для визначення поетичної функції, абсолютно нереферентної і некомунікаційної, відповідає природі модерністського дискурсу лише частково, тією мірою, якою воно визначає формальну природу нового мистецтва. Модернізм водночас є і новим гнозисом, і новою комунікативною формою. Мова, спрямована до «інших», відтіняє одинокість мовця і водночас допомагає побачити в кожній людині «сина людського». Леся Українка вказує на різні способи подолати одинокість. Зокрема, у своїй неоромантичній концепції вона розробляє не лише екзистенційно-онтологічну, але й гуманітарну проблематику, коли говорить про нову соціяльність, побудовану на рівності. Відлунює в її апеляції до «сина людського» і християнська тематика, якою Леся Українка особливо цікавилася. Відтак і екзистенціялізм, і гуманітаризм, і християнство стають складниками її неоромантичної концепції.

У плані екзистенційному звершеність і завершеність людського життя співвідносяться за функцією і значенням

---

[98] В. С. Соловьев. «Общий смысл искусства». В. С. Соловьев. *Философия искусства и литературная критика*. – Москва: Искусство, 1991, с. 83.

із утіленим словом, із закінченим, істинним смислом людської комунікації, яка замикається останнім, завершальним словом-смислом «смерть». Але смерть – «це не те, що дано, а те, що треба сотворити», підкреслює екзистенціялізм в особі Мориса Бляншо. «В тому, що людина помирає, – стверджує французький філософ і письменник, – нічого немає, але залежно від своєї смерти людина *єсть*; вона міцно зв'язана зі своєю смертю і сама оцінює цей зв'язок, робить себе смертною, а тим самим надає собі силу творити, творінням же своїм – їх смисл та істину»[99]. Відтак «кінцеве слово» задає перспективу «будучності», а також надає змісту всьому людському життю, в тому числі й творчості.

Екзистенційно зрівнюючи творчість із «кінцевим словом» і «словом-яке-звільнює», Леся Українка закладала основи нового образотворення. Один із основних мотивів Гавптманової драми вона побачила в її «страшній правдивості» (це стосується і основного героя, і того, як поставлено проблему). Саме така «страшна правдивість» зводить слова з їх основними значеннями, свідомими, несвідомими і підсвідомими. Вона ж і завершує, викінчує цілий дискурс. Мова «одинокого» набуває змісту в перспективі найповнішого, духовного, екзистенційного людського спілкування (абсолютна комунікація тут майже дорівнює повному мовчанню). «Невже життя не в силах сотворити якої-небудь правильної тканини із цієї пряжі?» – запитує Леся Українка, уявляючи душу людську як потік різноскерованих можливостей, потреб і бажань. «Невже лише смерть спроможна розпутати її?» «Чи тільки над відкритими могилами можливі "свята примирення"?» «Невже насправді найпримиренніша форма нашого життя – смерть? Чи сама по собі смерть має таку містичну примиряючу силу?»[100] – знову й знову запитує вона.

Тема переплетення людських душ і пошуки «доленосного», «правдивого», як сама Мойра, слова програмують символіку «Касандри». Разом із тим наведені слова зі статті Лесі

---

[99] Морис Бланшо. «Смерть как возможность». *Вопросы литературы*, 1994, № 3, с. 201.

[100] Леся Українка. «"Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана», с. 153.

Українки прикметні особливим сум'яттям перед «найстрашнішими» питаннями людського існування. «Так, наші уявлення жорстокі, і не містичну силу має над нами смерть, а грубо матеріяльну: вона *відбирає*, а ми, немов діти, лише тоді вповні оцінюємо щось дороге, коли воно в нас відбирається. <...> можливо, одне мистецтво тут здатне допомогти нам, можливо, воно розвине в нас фантазію настільки, що нам вже не потрібно буде вкладати персти в живі рани. Нехай же воно повторяє нам частіше "звільняючі слова", які б жорстокі вони не були, – краще "жорстокі слова", аніж "жорстокі звичаї"». Так визначає особливу роль мистецтва і творчости Леся Українка.

У зв'язку з цим вона особливо наголошує духовну перспективу людського спілкування, яке не має закінчености, оскільки відсилає до трансцендентної «блакиті» й до вічности. Тому, як говорить Леся Українка,

> Всі розмови, не скінчені тут на землі,
> десь кінчалися там, між зірками.
> Проти вічности неба були ми малі,
> але небо схилялось над нами[101].

Екзистенційне розуміння слова як чогось такого, що витягує людину з небуття і переборює його, а також уявлення про трансцендентну природу мовлення характеризують особливу новоромантичну концепцію словесної творчости Лесі Українки, яка не тотожна символістському містичному розумінню мови, співвіднесеної з містерією словоназивання, з таїною означування та замовчування.

Єретичний дискурс анти-християнства

Екзистенціяльна мовна ситуація прояснює також полеміку Лесі Українки з християнством, зокрема в аспекті жертви «сина людського». На противагу християнському символізму слова-логосу, котре втілює «син Божий», Правда якого віддзеркалюється в «праведності» людської мови, Леся Українка, спираючись на аналітику кінцевого, ми-

[101] Леся Українка. «Свята ніч». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 199.

пущого людського життя, ставить практику індивідуального людського мовлення, яка посутньо відкривається лише на межі «життя» і «смерти».

Йшлося не так про антихристиянство, як про зняття тих просвітницьких раціональних ідей, із якими християнство зрослося впродовж XIX століття. Просвітницьку концепцію правди висловлювання, верифікованого раціо, а також присутністю того, хто мовить, у Лесі Українки заступає романтична ідея «живого» індивідуалізованого мовлення. Так само орфічний міт «слова-тіла», характерний для часів раннього християнства, у її творчості доповнює й видозмінює євангельський громадський ідеал «слова-діла», сформований під впливом Реформації.

Модернізм співвідносить смислову реальність не з абсолютною істиною і правдивістю висловлювання, але передусім із *інтенціональними актами* мовлення (Джон Серл). «Слово-яке-звільнює» в цьому зв'язку позначає власне людський сенс комунікації як діялог, де виникає потреба говорити до «іншого» і бачити в ньому насамперед собі подібного «сина людського».

Комунікація як діялог розгортається в тому часопросторовому континуумі, в якому минуле, сучасне та майбутнє існують як рівноцінні перспективи, але точкою відліку є сучасність, мова, суб'єктивність. Такий тип мислення складається в Лесі Українки на основі аналізу способів белетризації (наративізації) історії, зокрема утопії. Концепція новітньої утопії нагадує екзистенціяльне означення кінечности людського буття. Це проєкція, що спрямована в минуле й у майбутнє, але повернена до сучасности. Так, «у Метерлінка темне тло зостається десь в глибині, як спогад про хаотичне минуле землі й людськости, а центр картини, її найясніша цята – це *теперішній час*, і від цієї цяти йдуть промені в прийдешнє, в безкрай»[102]. Так відкривається цінність *сучасности*, отже – комунікації, екзистенції, дискурсу.

Двадцяте століття Леся Українка відкриває драматичною поемою «Одержима», котра й характеризує духовну ситуацію ствердження минущого, підвладного смерті, люд-

[102] Леся Українка. «Утопія в белетристиці», с. 194.

ського існування. І в цьому аспекті вона дотична до критики християнства, розгорненої на «схилі віку». «Коли життєвий центр ваги переносять із життя в "потойбічне" – в *ніщо*, то тим самим загалом позбавляють життя центру ваги»[103], – зауважував Фридрих Ніцше, фіксуючи основну ідею модерного антихристиянства, яке зосереджується на питаннях «людинобога» і реабілітації «земного», «людського» світу. Кінцевий, істинний і абсолютний сенс християнського Спасіння – через самопожертву і одкровення «Божого сина» – ставить під сумнів реальність не лише життя окремого «сина людського», але навіть його смерти. Йдеться про відмінну суть буття, мовлення, комунікації в християнському та екзистенціяльному витлумаченні.

Можна співвіднести основну колізію поеми «Одержима» з ідеями протестантизму, зокрема з можливістю індивідуального спасіння, обумовленою комунікативною реальністю одкровення (Слова Божого), що безпосередньо виявляється в Новому Завіті й не потребує «передавачів» – священиків. Однак в «Одержимій» теологічну проблематику християнства доповнює також виразна екзистенційна й феміністична тематика. При цьому мотиви «Одержимої» близькі до Ніцшевої критики християнства, але вони не зводяться до метафізичної психологізації постати Христа, яку бачимо в Ніцше. Як відомо, Ніцше, зокрема, наголошував, що в його розумінні «поняття "Син Людський" не є конкретна особа, яка належить історії, щось одиничне, єдине, але "вічна" дійсність, психологічний символ, звільнений від поняття часу»[104].

На думку Ніцше, Христос означає передусім євангельську практику іманентного духовного буття. «"Царство Небесне" є стан серця, а не що-небудь, що "вище землі" або приходить "після смерти". <...> "Царство Боже" не є щось, що можна чекати; воно не має "вчора" і не має "післязавтра", воно не приходить через "тисячу років" – це є досвід серця; воно скрізь, воно ніде...»[105], – стверджував німецький філо-

---

[103] Фридрих Ницше. «Антихрист. Проклятие христианству». Фридрих Ницше. *Сочинения в двух томах.* – Москва: Мысль, 1990, т. 2, с. 667.
[104] *Там само*, с. 659–660.
[105] *Там само*, с. 660.

соф. Прикметно, що в християнстві відсутня ідея конечности – смерти, така вагома в екзистенціяльній концепції Лесі Українки. Ніцше так само зазначав: «У Євангелії *бракує* загалом поняття природної смерти: смерть не міст, не перехід, її немає, оскільки вона належить до зовсім іншого, лише позірного світу, що має лише символічне значення»[106].

Леся Українка дає історизовано-символічну іпостась Христа як «сина людського», олюднюючи, навіть натуралізуючи «сина Божого» і водночас не ідентифікуючи його повністю з реальною людиною, як це бачимо в Ренана. Теософське уявлення про Христа, що складається в модерний період, трактує Христа як «Боголюдину», в якій «довершено з'єдналась в одній особі Божественна природа з природою людською і цим людська природа піднесена до рівня божественної»[107]. Відтак відхиляється уявлення про Бога як абсолютну трансценденцію, коли між Богом і людиною існує непереборний розрив. Натомість, за словами швейцарського теолога Карла Барта, Христос – це «син людський», у якому людство усвідомлює свою *безпосередню* причетність до Бога. І зміст християнства – «прорив і поява божественного світу із замкнутої в собі святости в наше профанне життя»[108].

У такій екзистенціялістській переорієнтації модерного християнства основною небезпекою, з одного боку, є «неприступність, з якою божественне протистоїть людському», а з другого – порівняльні й прямолінійні розмови про Бога та людину як про двох партнерів, котрі спілкуються між собою на одному рівні. Як пізнати, що Божественне – зовсім інший, сакральний світ, і не міряти його людськими мірками? У Лесі Українки розмова «одержимої» Міріям із Месією, на перший погляд, може здатися «прямою» й десакралізованою, в якій виступають Месія («син Божий» і «син людський»), з одного боку, і Міріям, «одержима духом», жінка, з другого боку. Одержимість Міріям – знак наявности в її дусі сатаніз-

---

[106] *Там само.*

[107] Н. Бердяев. «Спасение и творчество (Два понимания христианства)». *Путь: орган русской религиозной мысли.* – Москва: Информ-Прогресс, 1992, кн. 1, с. 162.

[108] Карл Барт. «Христианин в обществе». *Путь. Международный философский журнал*, 1992, № 1, с. 188.

му, підданість її диявольській спокусі. Міріям наближається занадто близько до Месії, і навіть здається, що вона говорить із Ним на рівних, і в цьому є одна із її диявольських спокус.

Але в драмі існує також «непрямий» сенс діялогу, дотичний до питання про суть віри та її людський вимір. Ідеться про Божественне як про можливість безпосередньої комунікації людини з Богом. Іще глибше – про трагедію розірваного духовного-сакрального простору в модерну добу, коли здійснюється активна критика християнства. Як і інші автори-модерністи, Леся Українка розглядає християнську проблематику в плані співвіднесення Божественного й свободи індивіда, тобто повертає її до питання людської екзистенції та герменевтики.

«Все наше поняття про "дух", – зауважував Фридрих Ніцше, під знаком якого відбувалася вся критика християнства наприкінці XIX століття, – цілком культурне поняття, у тому світі, в якому живе Ісус, не має ніякого сенсу»[109]. Поняття «життя», досвід «життя», який єдино доступний Христові, – стверджує Ніцше, – не можуть бути виражені у звичних для нас поняттях, словах, формулах, законах. Його «життя» загалом не піддається тому, щоб його назвати. Християнський Бог говорить лишень про «внутрішнє»: «"життя", "істина", "світло" – це слова для вираження самого цього внутрішнього; решта, тобто світ людський, реальний, кінечний, вся реальність і вся природа, навіть мова, має для нього лише цінність знаку, притчі»[110].

У символічному, нереальному світі євангельського Христа немає ані культури, ані смерти, ані комунікації. Відповідно, всякий текст, перейнятий християнським ідеалом, занурений і, врешті, зведений до Божественної сутности «внутрішнього», осмислений у перспективі вічности людського буття. Лесина «Одержима» натомість повертає цю перспективу до минущого людського життя, і людська міра визначає глибину трагічної самопожертви «сина Божого». Цей чуттєвий, людський, жіночий погляд відкриває в Месії вічного «одинокого», того «одинокого», що його письменниця бачила і в Дон Жуані,

---

[109] Фридрих Ницше. «Антихрист. Проклятие христианству», с. 655.
[110] *Там само*, с. 658.

Манфреді, Чайлд-Гаролді, які «одинокі» тому, «що прагнуть до занадто тісної єдности, що занадто ідеальні вимоги ставлять до оточуючих, настільки ідеальні, що самі не могли б задовольнити їх зі свого боку»[111]. Месія в цьому ряду, щоправда, сам є абсолютною мірою ідеальних вимог, тому одинокість його субстанційна і, з погляду людського, особливо вражаюча.

Леся Українка дещо олюднює сакрального есхатологічного «царя», Месію (до речі, месіянізм у ранньому християнстві був пронизаний крайнім фаталізмом і агресивністю[112]) та вносить в ідеально-просвітлене й незмінне Божественне буття людський сенс. Погляд жінки на «сина божого», на Месію максимально наближений до його екзистенційної людської одинокости. Кожна зі сцен розпочинається словами Міріям про одинокість Месії, і зрештою його «життя» підсумовують її слова: «Умер він, зраджений землею й небом, як завжди, одинокий».

Зі свого боку, Месія – це зовсім інший вимір, божественний, владний, всезнаючий, навіть жорстокий у своїх вимогах. Він так нагадує старозавітного бога, вимагаючи від Міріям зректися себе, своєї любові, своєї одухотвореності, побороти власну «гординю» й індивідуальність, «одержимість духом». «Ти дорівнятись хочеш...» – закидає їй Месія гординю духу. На що вона відповідає смиренно: «Ні, Месіє, я не рівняюся до тебе, ні! Я знаю те, що я нещасна жінка»[113]. Ця дистанція людського і божественного в драматичній поемі підкреслено

---

[111] Леся Українка. «“Михаэль Крамер”. Последняя драма Гергарта Гауптмана», с. 138.

[112] Роберт Віппер вказує на два джерела ранньохристиянської свідомости: «Одне – вчення про Логос – можна назвати за місцем походження александрійським, а по суті гностичним: воно, що його блискуче розвинув елінізований іудей Філон, стало виразом іудейського гнозису, що складався під впливом грецької філософії, головним чином платонізму. Інше – вчення про месію – можна назвати за місцем походження палестинським, а по суті біблійним, оскільки його було засновано на вивченні стародавньої іудейської теософії, на трактуванні книги закону і пророків». Він зауважує далі, що саме месіянізм як суспільно-політичний рух, що охопив широкі прошарки населення вірою в «помазаника», «царя іудейського», мав войовничіший характер (Р. Ю. Виппер. *Рим и раннее христианство.* – Москва: Наука, 1954, с. 96).

[113] Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 3, с. 128.

виразна, її ще більше дистанціює протиставлення: Месія – жінка («Бо ти його не маєш, *сине божий*! – «Яке тобі до мене діло, *жінко*?»).

Антихристиянська критика Лесі Українки обіймає ідеї, близькі не лише до екзистенціялізму, але й до фемінізму. Вони зосереджені довкола питання жертви. Пізніше ця тема знайде глибше й спеціяльне, вже не психологічне, як ув «Одержимій», а філософсько-моральне обґрунтування в драматичній поемі Лесі Українки «В катакомбах». У листі до Агатангела Кримського поетеса зауважувала, що її наукові студії з історії християнства «...потвердили мені тільки те, що я давно думкою почувала, тільки не могла фактами доказати». «Власне, я давно вже думала, що теперішня форма християнства є логічним і фатальним наслідком його *найпервіснішої* форми»[114], – стверджувала вона.

Таке відчуття виявлено вже в «Одержимій», де критика християнства, подібно до того, як це бачимо в Ніцше, спрямована передусім проти інституту влади й неминучої авторитаризації жертви Месії через установлення «церковної ієрархії» (Леся Українка). Адже «Божий син» ідентифікований у поемі не з Ісусом – «спасителем», а з Месією, тобто «царем земним». Концепція Лесі Українки близька до ранньохристиянських ідей. Це взагалі типова ознака модернізму, що звернений до гностицизму, месіянізму, містицизму раннього християнства, а не його пізнього раціоналізованого варіянта. У Ніцше, зокрема, протиставлено Ісуса як реальну психологічну постать та Ісуса, яким він постає в Євангеліях. На переконання Ніцше, євангельський «Ісус знищив навіть саме поняття «вини», він цілковито заперечував прірву між Богом і людиною, він *життям своїм* показав цю єдність Бога і людини як *своє* «благовістя»... А *не* як перевагу! – Відтоді крок за кроком у тип Спасителя вкорінюється вчення про Суд і Друге пришестя, вчення про смерть як жертовну смерть, вчення про *Воскресіння*, з яким із Євангелія як у фокусі виймається все поняття «блаженства», єдина його реальність, на користь стану *після* смерти!..»[115].

---

[114] Леся Українка. «Листи», с. 154–155.

[115] Фридрих Ницше. «Антихрист. Проклятие христианству», с. 665.

Високоморальна християнська жертва дістає в пам'ятках апостольських (Ніцше говорить, що безсмертя апостол Павло трактує як *нагороду*) таке витлумачення, яке поетеса називає пропаґандою «рабського духу», «вузькосердного квієтизму політичного, що так розбуявся дедалі в християнстві»[116]. Вона ж звертає увагу і на аґресивність апостольських проповідей. Скажімо, Руфін («Руфін і Присцила») бачить у проповідях апостола Павла

> ...в його листах, у кожнім слові
> загонисту вояцьку вдачу видно:
> він *словом бив*, немов *вояк мечем*,
> дарма що про любов умів балакать
>
> [курсив мій. – *Т. Г.*][117].

Отже, та іпостась «слова-діла», якої не могла виявити Касандра, піднявши меч на ворога, притаманна християнству, зокрема трактованому в політичному аспекті.

Модерністська антихристиянська критика Лесі Українки, що була екзистенційно-онтологічною герменевтикою, спрямованою на пізнання та відновлення своєрідної істинної сутности християнства, сягає також аналізу християнської *утопії*, яка, на її думку, не була ані «комунізмом першого християнства», ані «анархізмом» християнства. Ця утопія, стверджує вона, заснована на опозиції «деспот і народ, і нікого більше межи ними; але такий "анархізм" ніколи не викидав і не викине деспота з своєї утопії, недарма ж і месію свого він назвав *царем* іудейським – епітет "пророк", бач, занизьким здавався отим "анархістам". "Сина людського" вони просто забули»[118].

Леся Українка не сприймає не лише авторитарного розуміння Христа, але й суто позитивістського трактування «сина людського». Називаючи Христа Месією, Леся Українка в «Одержимій» аналізує свідомість, у якій іще не склалося розуміння Єдиного, Христа як «чоловічого сина» і «сина

---

[116] Леся Українка. «Листи», с. 155.
[117] Леся Українка. «Руфін і Прісцілла». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 4, с. 113.
[118] Леся Українка. «Листи», с. 155.

Божого». Комунікативний розрив, що завжди цікавив поетку, знаходимо й у цій драмі. Міріям занадто *вірить* у Месію як «сина Божого» і не вірить у людей, слабких, профанних, смертних, у те, що можуть вони стати іншими, прийняти не людські, а Божественні виміри буття: Його віру, Його слова. Інакше кажучи, йдеться про можливість складання особливого феномена – релігійности як істинної «любові Божої». Отже, Міріям особливо різко сприймає розрив сакрального й профанного в людському існуванні:

Я вірю, що ти світло – і *такого*
ся темрява до себе не приймає?
Я вірю, що ти слово – і *такого*
отой глухорожденний люд не чує?
Їм, може, треба іншого Месії?
Їм, може, Сина божого не досить?[119].

Як засвідчує розвиток теологічного вчення в XX столітті, актуальність християнства залежить не від «зусиль для *збереження* істинної віри, а від спроб заново зрозуміти головне, приготуватися до зустрічі з тим, кого Новий Завіт називає "першим і останнім" (Одкр. 2, 8), "засновником і завершителем віри" (Євр. 12, 2)»[120]. Християнська соціяльна етика впродовж XX століття переймається екзистенціяльною проблематикою, і це ми спостерігаємо й у Лесі Українки.

Відомий теолог Карл Барт стверджував, що пізнання Бога як принципово іншої перспективи, ніж профанно-людська міра життя, як вічної божественности життя зовсім не означає, що реальне людське життя втрачає будь-який зміст, а справжнім життям є лише життя вічне. Ця вертикаль, поривання до інакшости Бога штовхає людину до пошуку сенсу й відкривання інакшости *власного* життя, допомагає перебороти відчуття *смертности,* тлінність посейбічного життя. Посутніми екзистенціяльними вимірами посейбічного життя стають для Одержимої любов, для раба-неофіта – воля.

---

[119] Леся Українка. «Одержима». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 3, с. 133.
[120] Карл Барт. «Христианин в обществе», с. 176.

Обидва вони готові самі пройти задля цього хресний шлях Христа – розп'яття на хресті. Раб-неофіт говорить:

Нехай нікого хрест мій не лякає,
Бо як почую я в своєму серці
святий вогонь і хоч на час, на мить
здолаю жити не рабом злиденним,
а вільним, непідвладним, богорівним,
то я щасливим і на смерть піду,
і без докору на хресті сконаю[121].

Міріям, «одержима духом», готова сама пожертвувати собою, але неспроможна саме тому, що вона людина, прийняти омиту кров'ю сакральну жертву Месії – «сина людського». Між іншим, це та ситуація, коли «слово» стає «ділом», адже «самого слова мало їм для віри, їм треба діла», а значить – смерти «сина людського». Отже, з погляду ортодоксального, Міріям виявляється ніби поза сферою Христа і поза сферою віри, оскільки вона не лише вірить у «сина Божого», але й любить «сина чоловічого». Однак, жертвуючи собою за Месію як людина, «з любові» («за тебе віддаю <...> життя... і... кров... / і душу <...> все даремне!.. Не за щастя... / не за небесне царство... ні... з любові!»), вона сама приймає ідею *хреста* – жертву за «іншого», цю суть християнського вчення. Так Одержима, подібно як християни, мученики віри, стає безпосередньо причетною до Бога і до релігійности як духовно-екзистенціяльного феномена. Адже «община Христова – це дім, двері якого розчинені у світ, адже Христос помер за інших, за тих, хто іззовні»[122]. І знаком повернення до нової віри є *хрест*.

«Коли що надається до щирої ідеалізації в первісному християнстві, – зауважувала Леся Українка, – то не його quasi анархічні доктрини [в полеміці з "анархізмом" і "комунізмом" ранніх християн відчутна полеміка Лесі Українки з марксистами. – *Т. Г.*], а хіба ота грація почуття його "жен-мироносиць", <...> і те нове для античного аристократичного світу почуття

[121] Леся Українка. «В катакомбах». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 3, с. 262.
[122] Карл Барт. «Христианин в обществе», с. 181.

всепрощаючої симпатії, що так красило відносини Христа до його зрадливих і тупих учеників (ні один класичний філософ не простив би в такому становищі своїм друзям), ну, і ще дватри елементи в сфері *почуття, але* не *теорії*»[123].

На перший план поетеса виводить питання жертви, «ідеалізацію такої великої "неволі" людської, як співчуття»[124], що вона відносила до своєї «релігії». Цією релігією і відрізняється найбільше антихристиянство Лесі Українки та Ніцше, адже філософ уважав ідеалізацію співчуття найглибшою провиною християнського вчення. «Немає нічого більш нездорового серед нашої нездорової сучасности, як християнське співчуття»[125], – зауважував він. Слова про «неволю» співчуття і добровільну покуту за «безвинну покуту» Леся Українка наводить у зв'язку з леґендою «Що дасть нам силу?» (1903). Апокрифічний сюжет про теслю, який перебирає на себе важкий хрест, що його сам він зробив, замість «сина чоловічого» і йде з ним на Голготу, концентрує християнсько-персоналістські ідеї Лесі Українки.

Остаточний зміст християнського Спасіння, тобто відкуплення людей за їхні гріхи в ім'я «небесної держави», Царства Божого, Леся Українка переглядає в аспекті саме філософії «кінечности» людського існування й індивідуального вибору. Тож-бо Руфін, спадкоємець античної філософської діялектики, власним життям реалізує святу жертву любові, хоча не сприймає християнської ідеї, бо вона нехтує сучасністю і людською волею заради прийдешнього «царства Божого». Тому він і говорить:

Як далі піде так, ми хутко станем
чужинцями у нашім ріднім краю,
вигнанцями з небесної держави,
бо їй нема на нашім світі місця,
та й ми дістатися туди не можем,
де перше треба вмерти, щоб ожити[126].

---

[123] Леся Українка. «Листи», с. 155–156.
[124] *Там само*, с. 94.
[125] Фридрих Ницше. «Антихрист. Проклятие христианству», с. 636.
[126] Леся Українка. «Руфін і Прісцілла», с. 117.

Як уже говорилося, поняття жертви в християнському світі не існує: жертва – наперед визначений, сакральний акт. Леся Українка посилює мотиви поганства в трактуванні жертви Христа. «Кривава» жертва Месії асоціюється з «кривавим викупом» Ваала, із жертвою богині Астарот, «що мала кров приймати в подарунок»[127]. Червоно-пурпурову, криваву барву «Одержимої» пізніше в «Касандрі» буде співвіднесено з мітологічною символікою долі, з владою античної Мойри. Загалом критика ортодоксального християнства приводить Лесю Українку до питання про античо-християнський гностичний синтез, у якому «Христос погодиться і з Діонісом, / бо Слово вже з Ідеєю з'єдналось. / В Христі воскресне Діоніс удруге!». На основі такого синтезу відбувається трансформація громадсько-політичної ідеї «слово-зброя» в ейдетичну єдність Слова-Ідеї.

Характерно, що Ніцше також наголошував синтез різних культів у ранньому християнстві. У процесі формування християнського образу Ісуса євангельський Месія переживає ряд трансформацій: «щоб була можлива *любов*, Бог повинен бути особою; щоб могли при цьому заговорити найнижчі інстинкти, Бог повинен бути молодий. Щоб запалити жінок, треба було висунути на передній план прекрасного святого, для чоловіків – Марію. Все це припущення, що християнство пануватиме там, де *поняття* культу вже визначив культ Афродити або Адоніса»[128].

Майже поганський культ ритуальної жертви відлунює і в поетичних рядках «Одержимої»:

Міріям
Учителю! чи ти мені позволиш
пролити кров мою?
Месія
За кого? За людей?
Міріям
Ні, не за їх!
.....

[127] Леся Українка. «Одержима», с. 145.
[128] Фридрих Ницше. «Антихрист. Проклятие христианству», с. 648–649.

Месія
Ти хочеш викупить мене?
(Міріям потакує мовчки головою).
Месія
Даремне!
.....
Ваалові дають даремні жертви,
я ж не приймаю їх[129].

Отже, йдеться вже не про світлу й мирну християнську жертву, а про криваву жертву, про викуп через кров. Загалом ототожнення античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту. «Занадто малий крок, що відділяє життєве сприйняття Бога як Ягве від сприйняття Його як Ваала. Все релігійне занадто споріднене з сексуальним»[130], – зазначав свого часу Карл Барт.

Леся Українка аналізує рабську психологію натовпу, який смиренно приймає жертву «сина людського» заради власного Спасіння. Всі, чий спокій Месія купив ціною власної крові, на думку Міріям, не здатні осягнути новий космос буття. Адже любов Божа для них не стала духовно-екзистенціяльним вибором. Вони залишаються пасивними фарисеями, боязкими, згодними на повторення жертви «крові й тіла» «сина Божого». Вони не осягають євангельського змісту любові, як Міріям, що віддає «даремне», не задля Спасіння й вічности власні «життя, і кров, і душу».

Жертву Міріям можна трактувати по-різному: як сатанинську гординю, як християнську любов, а також за мірками давньогрецькими як діонісійський екстатизм, як буття в іпостасі «слова-тіла». Міріям гине під градом каміння, під «дикий рев» розлюченого натовпу, і нагадує нам Орфея, якого роздирають вакханки. Вона тим самим мовби по-новому сакралізується, перетворюється на своєрідний тотем, божество, що його, майже як Діоніса, також розриває розлючена юрба. Так накреслюється спіраль нового, «вічного повернення», Аріяднина нитка, яка у Ніцше вела до «надлюдини», а в Лесі Українки веде

---

[129] Леся Українка. «Одержима», с. 136–137.
[130] Карл Барт. «Христианин в обществе», с. 188.

до «добровільної покути за “безвинну провину”». Ось тут розходяться артистична метафізика Ніцше й персоналістсько-екзистенціяльна етика любові Лесі Українки.

Тут накреслюється також своєрідна трансформація християнської ідеологеми «слова-діла» (Месія) в діонісійсько забарвлену ідеологему «слова-тіла» (Міріям). Пізніше, в драмі «Руфін і Присцила», Леся Українка ще раз наголосить: основою «втіленого» і «справдженого» слова є ситуація смерти: «міг Діоніс воскреснуть з Адоніса, бо Адоніс був смертний», «з рук смерти люди дістають безсмертя»[131].

У сфері божественній, трансцендентній, натомість, як говориться в «Руфіні і Присцилі», повноту буття уособлює «Платонова Ідея». Неоплатонізм стає однією з парадигм словесної утопії Лесі Українки, зокрема в тому, що стосується потенційної духовности і мови, і творчости. Неоплатонічна «блакить» стає для неї джерелом оновлення світогляду, адже, як вона зауважувала, солідаризуючись із Морисом Метерлінком, «ми перебуваємо добу основного обновлення світогляду, а нове розуміння світової системи конечно приводить до нової моралі і психології»[132].

Цілком закономірно постає питання про те, свідомим чи несвідомим є перегук Лесі Українки з «антихристиянською» критикою Ніцше. Передусім звернення української поетеси до колізій, що вели в напрямку Ніцшевого антихристиянства, виглядає закономірним у плані її зацікавлення соціялістичною утопією. «Той ідеал, що ледве мрів великому утопістові XVI в., що зник з очей людям XVII в., що здавався хистким і туманним філософам “віку просвіти”, що був останнім кільцем в ланцюгу глибоко скептичної фантазії XIX в., наблизився тепер, зміцнів, виріс, з одного боку, в наукову теорію, з другого – кристалізувався в догму, близьку до релігійної»[133], – стверджувала Леся Українка у статті «Утопія в белетристиці» (1906).

Соціялізм, який ставав «релігійною» догмою, виростав з ідей нігілістичних, по-сатаністськи претензійних. Переоцінка,

---

[131] Леся Українка. «Руфін і Прісцілла», с. 190.
[132] Леся Українка. «Утопія в белетристиці», с. 190.
[133] *Там само*, с. 187.

критика християнства, як відомо, серед російських нових теософів привела до ідеї Боголюдини, що дещо в іншому, неоромантичному трактуванні Анатолія Луначарського варіюється в ідеал Людинобога. Зауважимо, що на початку XX століття Луначарський, перебуваючи в Києві, був близький до того соціял-демократичного гуртка, куди входила й Леся Українка. Чи не закономірно, отже, що в певний момент і сама Міріям готова віддатися «Князеві тьми». Ба більше, вся її «одержимість духом» є знаком Сатани. Сатанізм у раціональній традиції европейського типу свідомости трактується як близький до індивідуалізму і такий, що символізує класичний союз Фавста і Мефістофеля. В епоху fin de siècle сатанізм стає популярним знаком декадентства і вказує на моральний, естетичний та релігійний бунт проти Бога. Серед ніцшівської, соціялістичної, декадентської та герменевтично-екзистенціяльної парадигм цього часу, пов'язаних із критикою християнства, – вони, зрештою, часто перетиналися, – Леся Українка віддає перевагу останній, третій парадигмі.

Колізії «Одержимої» мають глибоке культурне коріння, що їх витягує назовні драма, написана при ліжку смертельно хворого Сергія Мержинського, неортодоксального російського соціяліста, того знайомого «ніцшеанця», про якого Леся Українка писала в листі до Ольги Кобилянської[134].

Феміністична комунікативна утопія

Епізод, покладений в основу «Одержимої», має безперечно трагічний характер. Трагедія-бо ще від античности охоплює переважно сферу смерти й еросу. Виразниками її традиційно були передусім жіночі хори-плачі, які доповнювали й драматизували монолог героя, і так звані «жіночі страсті», зосереджені довкола смерти й еросу[135]. Якщо прочитувати «Одержиму» через архетипи античної трагедії, зрозумілою стає особлива семантична роль Міріям. Вона по-

---

[134] Ольга Косач-Кривинюк. *Леся Українка. Хронологія життя і творчости.* – Нью Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1970, с. 483.

[135] Див.: О. М. Фрейденберг. *Миф и литература древности.* – Москва: Наука, 1978, с. 402.

сідає місце жіночого хору. На своєрідний діялогізм голосів трагічного героя та жінки в поемі вказує її первісна назва «Месія і Міріям».

Драматична поема «Одержима» загалом не прочитується поза жіночою проблематикою. Тема жінки як *мовчазної «тіні»* актуальна в Лесі Українки, і метафора «тіні» є і в «Одержимій». У Гетсиманському саду, в моменти найбільшого страждання Месії та його молитви «про чашу», Міріям, яку Месія відкинув, почувається «тут же, поруч, та я німа, як мур оцей, не видна, як сяя тінь, так, мов я не людина, так, наче в мене і душі нема...»[136]. Так само, до речі, Мавка, з перспективи трагічного досвіду Лукаша, уподібнюється до «тіні» у фіналі драми-феєрії. Окрім трансцендентно-духовної перспективи, шляху до Бога, що надає сенсу всьому існуванню, зокрема й мові, символіка «тіні» має також і властиво жіночий підтекст «мовчання», «безголосся». Єпископ у поемі «В катакомбах» владно говорить одній із християнок: «Вмовкни!»:

Великий наш апостол заповідав:
«А жінка серед збору хай мовчить»[137].

А смиренна християнка Присцила («Руфін і Присцила»), добровільно скинувши шати римської матрони, приймає й обітницю мовчання. Питання «чи дозволять жінкам пророкувати?» (пригадаймо трагедію Касандри) розв'язується в ранньому християнстві однозначно:

В єретиків жіноцтво пророкує,
і шириться та єресь, мов зараза,
вона страшна для церкви, мов чума,
і зволікати ніколи з рятунком[138].

Надання голосу жінці-«тіні» певною мірою близьке до реанімації світу реальности, який, із погляду християнського Спасіння, є тінню, привидом, нічим. Леся Українка вводить жінку в культуру, в життя й історію. З цієї перспективи вона переоцінює і християнство. Реабілітація «тіні», пуст-

---

[136] Леся Українка. «Одержима», с. 137.
[137] Леся Українка. «В катакомбах», с. 242.
[138] Леся Українка. «Руфін і Прісцілла», с. 185.

ки в тексті «Одержимої» – як і реабілітація духу, культури, індивідуальности, жертви – означає ствердження реальности людського життя «тут-і-тепер».

Із погляду екзистенціяльного, існування «тут-і-тепер» саме й надає смислу людському мовленню. Натомість у християнстві смислову парадигму людської мови визначає телеологізм Слова Божого, в якому ототожнюється посейбічне буття з перспективою Спасіння. Авторитаризм мовлення, коли індивідуальний голос покликається на владу загалу, маси, народу, використовує цей телеологізм у раціональному плані. Леся Українка переосмислює раціональний дискурс влади також і на основі критики християнства. В поезії «Народ пророкові» Леся Українка ще раз звертається до питання єдиної та істинної правди Божого Слова, на яке спираються поети-пророки:

Чи один же такий, як і ти,
Нам казав: «Так говорить найвищий».
Інший тому брехню завдавав:
«Я від бога», – казав. Хто щиріший?
Адже тільки не хутко діла
Виявляють нещирість у слові,
Як же маєм одразу, без діл,
Пізнавать вашу душу по мові?
О, якби ж ми побачить могли
Власним оком хоч раз того бога,
Що до нього ви кличете нас!
Як стріла була б рівна дорога[139].

Із розриву десакралізованого слова й діла виростає волюнтаризм і догматизм. Натомість модернізм прагне за допомогою естетичної утопії відновити й узгодити знак і значення, мову і зміст, водночас наділяючи мистецтво функцією діла, акції. Розриви, зміщення траєкторії слова, яке не летить прямо, немов стріла, до єдиного й логічного значення, а стає риторичним, суґестивним, полівалентним, відводить від прямого смислу і веде до нього кружними шляхами, че-

[139] Леся Українка. «Народ пророкові». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 352.

рез символ, міт, алюзію, засвідчують складання дискурсивних форм модернізму. Немале значення при цьому відіграла криза традиційної християнської парадигми «слова-діла». Екзистенціяльний смисл, що його задає слово «смерть», відкриває правду посейбічного існування і комунікації.

Складання модерністського дискурсу накреслюється в новоромантичній естетичній концепції Лесі Українки як духовно-гностичний синтез втіленого «слова-тіла» і здійсненого «слова-діла», прообразом якого є Слово Боже («Бо слово – живе й діяльне, і гостріше від усякого двосічного меча» (Євр. 4, 12). В одному з ранніх віршів Леся Українка так само ототожнювала десакралізоване, профанне людське слово з мечем. Вона ж прагнула виховати слова «палкими блискавицями, мечами»:

Слово, чому ти не твердая криця,
Що серед бою так ясно іскриться?
Чом ти не гострий, безжалісний меч,
Той, що здійма вражі голови з плеч?[140]

Ідеологеми «слова-меча», «що здійма вражі голови з плеч», і діонісійського слова, що стає тілом, глибоко відмінні, як відмінні, скажімо, ортодоксальне християнство від античности, й водночас глибинно тотожні, як та божественна ідея Логосу й образ вічно живого Діоніса, що його трансформовано в образі Христа. Отже, обидві ідеологеми, то зближені на ґрунті гностицизму, то віддалені в аспекті критики деспотизму, визначають внутрішній діялогізм і синтетизм новоромантичної утопії Лесі Українки.

Аналогом опанування конечности людського життя можна вважати текстологічне мислення, що складається в новоромантичній теорії Лесі Українки. Сплетіння різних ліній, голосів, фактів у тексті спрямовані до єдиного, кінцевого смислу (отже, до смерти), але, будучи різноголосими, різними, якраз цієї закінчености (тобто смертельности) вони й уникають. Відтак смисли родяться на різних зміщеннях,

---

[140] Леся Українка. «Слово, чому ти не твердая криця». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 143.

ущільненнях, пропусках, цитатах, які вплітаються в словесну тканину. Особливо придався для розгортання та аналізу модерністського дискурсу психоаналіз – ровесник самого модернізму. Як зауважує Жак Лякан, «пошуки того, що існувало в суб'єкті до серіяльних комбінацій мови, що передувало народженню символів, приводить нас, зрештою, до смерти, звідки існування його черпає весь свій смисловий зміст»[141]. Отже, текст – це своєрідна втеча від смерти. Так само й Леся, написавши за одну ніч коло ліжка смертельно хворого Сергія Мержинського «Одержиму», зізнавалася: «...я її в таку ніч писала, після якої, певне, буду довго жити, коли вже тоді жива осталась. Якби мене хто спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б могла відповісти: "J'en ai fait un drame..."»[142].

Оригінальні, екзистенціяльно посутні смисли народжуються в Лесі Українки на перехресті різних культурних та історичних аналогій і ситуацій, що їх поетка проявляє, напіввідкриває у власних текстах (приміром, перериваючи ті смислові лінії, які несло в собі традиційне християнство, відтінюючи його античним діялектизмом і фаталізмом, жіночими хорами й партійними дискусіями, взятими із сучасности).

Написані дещо пізніше міркування про «звільняюче слово» видаються розгорненим коментарем до «Одержимої». Адже Леся Українка навіть у листі до Франка 1903 року вдається до евфемізму. Слово-об'єкт «смерть», яким перейнята її драма, в листі до Франка відсутнє. Вона вже визначила його цінність і остаточний смисл і найперше пов'язує його з мистецтвом: «Нехай же воно повторяє частіше нам "звільнювальні слова"»[143]. Такими «звільнювальними словами» стали в творчості Лесі Українки її твори. «Вже, певне, "то в высшем суждено совете", щоб я mit Todesverachtung [з погордою до смерти (нім.). – *Т. Г.*] кидалася в дебрі всесвітніх тем (як, наприклад, з Касандрою своєю), куди земляки мої, за виїмком

---

[141] Жак Лакан. *Функция и поле речи и языка в психоанализе.* – Москва: Гнозис, 1995, с. 90.
[142] Леся Українка. «Листи», с. 18.
[143] Леся Українка. «"Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана», с. 154.

двох-трьох одважних, воліють не вступати...»[144], – зізнавалася вона в одному з листів.

Із погляду семіотичного, текст становить особливу форму впорядкування культурного матеріялу: окреме слово в такому тексті залежить від усього тексту; і навпаки, кожне слово тією чи тією мірою включене в процес реальної художньої практики смислотворення через текст; подібно до культурного мислення загалом, воно має комунікативний характер, бо одне зі слів – слово «смерть», і воно обез-смислює, а водночас о-смислює, тобто надає значення решті.

На цьому етапі розвитку мовної свідомости й теорії, вже післяромантичної, слово вже не є, як у Шевченка, інкарнованою думкою (як «думи») чи втіленим Логосом (Слово-Правда), воно передусім є складником інтелектуальної рефлексії, пропозиції, силогізму. Воно є складовою частиною судження, що його хтось висловлює і до когось спрямовує, воно щось замовчує і щось називає, вписує це назване в контекст, суґестіює неназване, передбачає відповідь. Мова постає як словесне тіло і як віддзеркалене зображення несвідомого, що вклинюється між суб'єктом і реальністю.

Леся Українка мислила культуру і саму реальність людського життя смислопороджувальним процесом, знаковою системою. Імовірно, аналогом такого уявлення для Лесі Українки стало романтичне світосприйняття, для якого світ – це реальність утілених символів, своєрідна розгорнена книга, текст. Тож невипадковими здаються поривання поетки в надземний світ єдиного у фантазіях, мріях, як у «світ загублений, таємний, / Забутий незабутній рай надземний»[145], де розгорнута чарівна книга справджених слів і голосних пісень. Це те майже платонівське місце – «хора», просторовість, колиска, передмістя космосу, де складаються передумови раціонального пізнання.

Світ надземного, «Blau», й позначає таку сферу, в якій існують голосні й повноцінні слова-ейдоси. В естетичній утопії Лесі Українки це те місце, де живуть відгуки, ритми, «забуті

---

[144] Леся Українка. «Листи», с. 400.

[145] Леся Українка. «Байдари». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 106.

слова». Так мітологія пронизує новоромантичну утопію Лесі Українки. Незбігання слова і правди, мови і дії, розрив сакралізованого комунікативного простору, неповнозвуччя слів, сформованих несвободою, кшталтують світ надполовиненої, несправдженої реальности. Така важлива для Нового часу ідея жертви є в своїй суті буттям-без-імені. Так, «без слави, без родини, без імення» почувається жертовна Іфігенія в Тавриді; так, дружина Данте залишилася тінню – окрім імені «жінки Дантової» «другого ймення / Від неї не зосталось, так, мов зроду / Вона не мала власного імення»[146].

У символізмі та неоромантизмі світ класичної номінації заступає пригадування ритмів, голосів, барв, іншими словами, відгуків, відображень, символів. Неоплатоністичне визволення від слів, від дискурсії розуму виявляє себе в бажанні «голосних» слів, «повної» мови, нехай навіть безсловесної «пісні без слів». Інтенціональний простір імпровізації в моменти екстазу зрівнюється з творчою природою космосу, з аполонівським ілюзіонізмом, із виходом за межі індивідуального:

Промінням ясним, хвилями буйними,
прудкими іскрами, летючими зірками,
палкими блискавицями, мечами
хотіла б я вас виховать, слова![147]

Сферу творчости пронизують безумство («Хотіла б я уплисти за водою»), орфізм («Якби оті проміння золоті»), шаленство вільного співу («...Ні! я покорити її не здолаю»), духовне поривання «ins Blau».

Лесине переосмислення ролі «тіні», «жертви», «нетерплячої юрби», якій судилося бути «святою скотинкою», принесеною в жертву «прийдешньому», масою, «що йде невідомо за кого на муки, а часто й на смерть героїчну»[148], логічно привело її до нового різновиду утопії – новоромантичної. Її можна уподібнити до текстологічного мислення. Найглибшою сутністю

---

[146] Леся Українка. «Забута тінь». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 180.

[147] Леся Українка. «Де поділися ви, голосні слова». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 191.

[148] Леся Українка. «Утопія в белетристиці», с. 188.

27 - 9-779

такої форми є, по-перше, відмова від об'єктно-суб'єктного протиставлення людини та реальности, а по-друге, визнання багатоманітности самого розвитку. Світ не лежить перед людиною як готовий об'єкт, він існує «як безмежність кругозору, тверда свідомість невпинности і поступовости людського розвитку і однаковости в цьому відношенні всіх найрозмаїтіших історичних епох»[149], – говорить Леся Українка. Сучасний автор повинен витіснити зі свідомости «пристарілу ідею про рай і пекло, що неначебто ділять життя людськости на дві одрубні половини»[150] і сприймати нероздільну єдність тіла і духу, минулого, сучасного та майбутнього, «ближнього» і «дальнього», індивідуального і загальнокультурного. Цей висновок Леся Українка формулює на основі символістської утопії Метерлінка: «Ми зрозуміли, що нас оточує жива загадка, а не абстрактне божество індусів чи євреїв, і ми шукаємо відгадки *в самому житті*, а не в теологічних чи в логічних розумуваннях» [курсив мій. – *Т. Г.*][151].

«Нове перехрестя, новий відправний пункт для белетристичної утопії наших часів», на думку Лесі Українки, полягає в тому, що її центром є творча людська активність, яка актуалізує сучасність, теперішній час, «і від цієї цяти йдуть промені в прийдешнє, в безкрай». Така «безмежність кругозору» структурно конституюється саме естетичним шляхом і розгортається як текст. Нова словесна утопія передусім естетично пов'язує автора, твір і читача в єдиному комунікативному просторі.

Прообразом нової утопії стає відкрита для спілкування на духовному рівні «лісова пісня» Мавки, яка народжується з *природної* циклічности («легкий, пухкий попілець / ляже, вернувшися, в рідну землицю, / вкупі з водою там зростить вербицю, – / стане початком тоді мій кінець») і з *духовного бажання* (що його символізує народження у Мавки людської «душі»). «Лісова пісня» – голос вербової сопілки, душа втіленого «тіла» – символи ейдетичної сутности словесної творчости. Йдеться не про мовчання, не про «тінь»

[149] *Там само*, с. 192.
[150] *Там само*, с. 192–193.
[151] *Там само*, с. 190.

як іпостась долі Мавки, але про *повнозвучність* присутності (навіть в іпостасі вічного повернення) її лісової пісні. Так стверджується ідеальна комунікативна утопія промовляння-вслухання «душі». Мавчина пісня і є втіленням цієї утопії:

Будуть приходити люди,
вбогі й багаті, веселі й сумні,
радощі й тугу нестимуть мені,
їм промовляти душа моя буде.
Я обізвуся до них
шелестом тихим вербової гілки,
голосом ніжним тонкої сопілки,
смутними росами з вітів моїх[152].

Ось так мітологема «вічного повернення» набуває значення ідеальної комунікації.

Новоромантична теорія Лесі Українки прикметна тим, що вона спрямована не лише на екзистенційно-духовне «визволення» індивідуальности, але й на визволення її з полону одинокости в житті й у соціюмі. При цьому Леся Українка згоджується, що її новоромантичний ідеал свободи естетизований – як ідея вільної людини (в «Ткачах» Гавптмана), а то й «вищої» людини (у Винниченкових творах). Ідеал новоромантичної утопії – бажання «визволити особу в самому натовпі»[153], щоб вона не була в альтернативі постійної моральної самотности або моральної казарми, ґрунтується на відновленні через «звільнювальне слово» автономности й значущости «тіні», якою мислили особистість на тлі натовпу, конкретну людську індивідуальність – на тлі загальної родової сутности – людства, «теперішність» – на тлі «прийдешности». В цьому сенсі новоромантична суспільна «визвольна тенденція» тотожна новоромантичному «звільнювальному слову» і новоромантичній платонічній утопії «ins Blau».

Звідси особливе поцінування активного будівничого призначення поезії, мистецтва, слова-пісні. Просвітительський

[152] Леся Українка. «Лісова пісня». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 5, с. 292.
[153] Леся Українка. «Новейшая общественная драма». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 8, с. 237.

дискурс Леся Українка відкидає: у неї не йдеться про дидактичну функцію та риторику ієрархічного смислового простору. Новоромантична теорія переймається ідеалізаційною і навіть трансцендентною місією слова й підставляє на місце традиційної християнської ідеї Спасіння комунікативну словесну утопію.

Можливість такого перетворення криється передусім у творчій, візіонерській, галюцинаторній здатності поетичної творчости (цей мотив творчости-ілюзії, безумства досить популярний у Лесі Українки). До речі, саме в цю епоху формується і стає популярною екстатична теорія мистецтва (передусім завдяки відомій праці Ніцше «Народження трагедії з духу музики»). Новоромантичний символізм та ілюзіонізм споріднені також із платонівським «пригадуванням». Тож подібно до мінливих тіней розгортаються мрії, народжуються символи, зринають «забуті слова» в поезії Лесі Українки:

Отак в моїх мріях ідуть плетениці,
непевнії тіні далеких речей,
і раптом зникають від пильних очей,
і знов виступають. І теє, що буде,
здається мені вже минулим: ті люде,
їх речі й події знайомі мені,
мов чула їх в казці, мов бачила в сні
ще здавна, ще змалку... Так, наче сі тіні
жили десь зо мною в незнаній країні.
І я до їх рвуся у ту далечінь,
де спогад про мене вже буде, мов тінь
від того листка, що зірвався до ранку
і в сутіні зник, мов у сивім серпанку...[154]

Подібно до цього символізованого образу переростання «я» в саму духовну сутність і в слово-спогад розгортається мітологізм «Лісової пісні». Навіть Мавчині стани й етапи переживань нагадують наведені описи (їх легко можна відшукати в багатьох ліричних імпровізаціях поетеси), а

[154] Леся Українка. «Не хутко те буде... Чи й буде, чи ні?». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 345.

кінцеве перетворення Мавки на пісню-спогад реалізує саму утопію слова (яке стає і «тілом», і «ділом»). Така утопія розгорнена текстологічно в «Лісовій пісні», де, окрім наративного, існує майже автономний символіко-естетичний ряд, озвучений ритміко-мелодійними варіяціями, мітологічними алюзіями, атмосферою тонкої словесної гри і точного, «кінцевого», «вивільнювального» словоозначення, що його особливо виразно засвідчують авторські ремарки-картини.

Текстологічне мислення спирається на знакову природу творчости. Як відомо, двочленність знака характеризує структурна взаємодія двох пластів: означника й означуваного. Функція означника нагадує «тіньову» долю жінки супроти родового означуваного смислу – «чоловіка», що його трактують як «людину» загалом. Однак подібно до того, як текст культури не існує поза рівнем означників, що становить матеріяльне тіло (тканину) культури, художній і смисловий світ жінки, цієї, за означенням Симони де Бовуар, «вторинної» (навіть не «іншої», «другої») статі, виповнює лакуни екзистенційно-онтологічної реальности. Це особливо характерно для епохи модернізму, коли жіночий внесок у літературу виявився особливо значущим (Вірджинія Вулф, Маріна Цвєтаєва, Анна Ахматова, Леся Українка, Ольга Кобилянська й інші).

Леся Українка, зокрема, зізнавалася, що «історію Мавки може тільки жінка написати»[155], що її «Дон Жуан» «власний, не перекладений, оригінальний тим, що його написала жінка»[156]. В українській літературі Леся Українка показала загалом ті семантичні й смислові розколини й незбігання, що вже вписані в традиційний «чоловічий» дискурс культури. Саме вторинні, арбітрарні образи й символи («тінь», «жертва», «принцеса») стали об'єктом особливого зацікавлення і навіть переосмислення поетеси. Отже, низка семантичних переосмислень і перевертань захована в таких образах, як віла-посестра (аналог чоловічого побратима), Ізольда Білорука – земний образ вічної цариці чоловічих мрій Ізольди Злотокосої, «тіні», дружини Данте, що залишилася в історії й культурі

---

[155] Леся Українка. «Листи», с. 405.
[156] *Там само*, с. 397.

безіменною, Іфігенії, безмовної жертви, яка дістала в Лесі Українки голос.

Водночас для Лесі Українки принциповим є перегляд смислових величин, що традиційно в культурі не є проявленими, як, наприклад, теслі, земного «робітника», що зробив занадто тяжкий хрест для «сина чоловічого» і взяв за це на себе його муки («Що дасть нам силу?»), Дон Жуана, якого поетка з коханця перетворила на лицаря волі, з ловця жертв на саму жертву тощо.

Своєрідність «жіночого» письма зберігається і в новоромантичній теорії Лесі Українки. Зокрема, таке важливе для авторського мітологізму поняття «ins Blau», як уже було зазначено, суголосне з платонівською «хорою», має суттєвий жіночий підтекст. З погляду семіотичного, «хора» асоціюється з просторовістю, тим місцем, де народжується можливість артикулювати думку та слово. Це символічне місце особливо виразно асоціюється зі станом сну, завмиранням, зануренням у воду, розпливанням у блакиті. Окрім того, воно прикметне як знак материнства, як внутрішній простір, як материнське лоно. Така психоаналітична символіка в Лесі Українки досить поширена. Пригадаймо Мавчин сон всередині старої верби-неньки й ту ажурну, дотиково-чуттєву, тактильну образність, яка плететься у відчуттях Мавки: «на сріблі сяли ясні самоцвіти, / стелилися незнані трави, квіти, / блискучі, білі... Тихі, ніжні зорі / спадали з неба – білі, непрозорі – / і клалися в намети... Біло, чисто / попід наметами». Так накреслюється первинна, ідеально-духовна основа психосоматичних відчуттів, так виявляється ритміко-інтонаційна, ейдетична природа образотворення:

По білих снах рожевії гадки
легенько гаптували мережки,
і мрії ткались золото-блакитні,
спокійні, тихі, не такі, як літні...[157].

Леся Українка загалом ставилася до своїх улюблених творів, як до дітей, порівнювала процес написання з муками, що їх переживає породілля, сприймала викінчені свої речі як «окремий організм», який не можна «вернути назад в мате-

[157] Леся Українка. «Лісова пісня», с. 218.

ринське лоно...»[158]. Десь там, в ідеальному місці, в трансцендентній перспективі конституюється можливість творчости, з'єднуються слово, думка і тіло.

Як вибудовується новоромантичний словесний простір у Лесі Українки? Привертає увагу те, що в її поезії слова часто несуть не матеріяльне значення, а певний ідеальний слід, який резонує з їх звучанням і відбивається у свідомості. Із таких феноменологічних слідів-значень народжується текстуальна словесна структура – пісня. Адже пісня – це те, що опосередковане голосом, у чому задіяна душа і людське тіло (метафора пісні – тілесність Мавки). Така форма словесного вираження позбавляє слово його фетишизації і його прямування до остаточного, кінцевого, істинного смислу. Воно стає самою інтенцією, чистим мовленням, дологічним і до-Едиповим словоозначенням, активізуючи семіотичні характеристики ритму, інтонації, мелодії.

Пісня не відображає реальність, а насамперед передає певне враження; окрім того, в пісні текстологічно знімається необхідність точного збігу думки та слова: в пісні допускається своєрідна «порожнеча» слів, бодай задля втримування ритму. Суб'єктивізм пісні так само особливо відчутний.

У новоромантичній словесній утопії Лесі Українки пісня стає метафорою нової дискурсивної практики. Вона виявляє сферу іншого письма, іншого дискурсу поруч із розгорненим чоловічим дискурсом раціо і пророцтв Слова-Правди. Леся Українка, Ольга Кобилянська, Дніпрова Чайка, Грицько Григоренко, Христя Алчевська, Наталя Романович-Ткаченко відкривали ірраціональні й навіть духовно-містичні джерела дискурсивної практики в українській літературі кінця XIX – початку XX століття.

Феноменологічний модус буття слова засвідчила теза «ins Blau» в новоромантичній естетичній концепції Лесі Українки. На цій основі відкриваються нові можливості інтенціонально-риторичного переконання, і тут, окрім ідеальної трансценденції мови «ins Blau», є прикметною символіка внутрішньої темряви, тьми (аналог материнського тіла), з глибини якої народжується слово, «як ридання, / що довго

---

[158] Леся Українка. «Листи», с. 463.

стримане, притлумлене таїлось / в темниці серця»[159], образне світовідчування, символічно й риторично подібне до Мавчиних снів усередині матері-верби. І загалом уся стилістика її ритмомелодика «Лісової пісні» народжені із синтезу «дивної» мови Мавки (інстинктивно-природної основи мовлення, позбавленої умовностей і фальшу соціюму, культури) та власне людської духовної практики, що існує потенційно (як Лукашева гра, що «*творить*» світ, а не «відкриває», як «цвіт душі», ще не скерований на власну суб'єктивність).

Для Лесі Українки, про що вже йшлося, нова культурна символіка не є зовнішнім експериментальним прийомом: ідеться про роль і можливості «останнього» слова, слова завершального, істинного, правдивого, що в найглибшій своїй суті позначає функцію мовлення, комунікацію як форму буття людини в людському світі. Модерну комунікативну систему, як зазначає Юрґен Габермас, характеризує насамперед смисловий конценсус. Отже, смислова, прагматична, раціональна природа комунікації формує, з цієї перспективи, істину мови.

У постмодернізмі «остаточне» слово натомість принципово неможливе. Спосіб постмодерністського комунікування за типом апокаліптичного характеризує принципова незавершеність дискурсу, незбігання значення і слова, що забезпечує (чи прагне забезпечити) безконечність дискурсу. Основний, абсолютний референційний зміст при цьому асоціюється з атомною війною, остаточним і глобальним знищенням. Постмодерністський дискурс близький до апокаліптичного. Він мовби завершує просвітницький, повчальний варіянт дискурсу, в якому той, хто говорить, займає позу вчителя, претендуючи на «голос істини» і відділяючи себе від тих, хто є об'єктом його мовлення. Тому остаточне слово належить лише одному, «хто знає», в раціональному різновиді дискурсу, що характеризує художнє мовлення, починаючи від Просвітництва й дотепер.

Апокаліптичний різновид дискурсу, суголосний постмодернізмові, руйнує такий просвітницький раціональний спосіб комунікації. Значення в ньому виявляється прихова-

---

[159] Леся Українка. «...Ні! я покорити її не здолаю». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 194.

ним, воно передається невідомо від кого й кому, тобто цитується. Остаточне слово є остаточним у постмодернізмі саме тому, що воно не претендує бути істинним, а може бути помилковим. «Помилки в адресації – підстава підтримання і продовження життя. Повідомлення, яке зрозуміле, так само смертельне, як і правильно запущена ракета, що попала в ціль»[160], – характеризує такий спосіб комунікації Боріс Ґройс.

Жорсткий закон долі, фатальної сили Мойри, «глухої, сліпої, немов Хаос», визначає закон і порядок світу, в якому слово зустрічається зі своїм значенням, стає «мечем», і цієї миті визначає й забирає свою жертву. Саме такий конечний смисл буття означений у драматичній поемі «Касандра» «над всіх старших найстаршою Правдою»[161]. Проти цього закону не може нічого вдіяти навіть пророчиця Касандра. Вона загалом говорить лише «кінцевими словами». Слова-попередження, причини, що породжують ту чи ту подію, зредуковано до остаточних слів, слів-наслідків, слів-акцій. Говорячи, Касандра «відхиляє» їх. Такий дискурс нагадує апокаліптичний, оскільки й основною темою «Касандри» є тема одкровення.

Касандра, котру покарав Аполон, «цитує» те, що їй говориться, точніше бачиться (саме Аполон «як бог всіх сил, що творять образами, є в той же час і бог, який сповіщає істину, провіщає прийдешнє»[162]). Суб'єктивно, власною волею Касандра не може приєднатися до цього процесу. В межах такого світу, поставленого на грань Апокаліпсису, єдине слово (приміром, Касандрине слово «згода!») може влучати в людей прямо й прицільно:

Мій брате, се була б потрійна зрада –
себе самої, правди і лідійців,
бо я отим одним-єдиним словом
погнала б на погибель ціле військо[163].

---

[160] Борис Гройс. «Да, апокалипсис, да, сейчас». *Вопросы философии*, 1993, № 3, с. 32.

[161] Леся Українка. «Кассандра». Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1979, т. 4, с. 45.

[162] Фридрих Ницше. *Сочинения в двух томах*. – Москва: Мысль, 1990, т. 1, с. 60.

[163] Леся Українка. «Кассандра», с. 45–46.

«Одне-єдине слово» в Лесі Українки набуває особливого підтексту. «Забуті» слова, «остатнє» слово Руфіна, остаточне Слово-Бог, таємне і багатолике («Там списані були усі імення / Тої потвори: Сонце, Правда, Доля, Життя, / Кохання і багато інших»[164], слово, уподібнене до «золотої арфи», – все це різні іпостасі «єдиного», «кінцевого» слова в творчості Лесі Українки.

Подібно до того, як це відбувається в апокаліптичному постмодерному дискурсі, що відводить світ від останньої правди, Леся Українка рятувала світ від влади абсолютизованої й авторитарної правди, від диктату раціоналізму *піснею*. Можливість комунікації, в якій істина знання, Правда вже не є такими фатальними і владними, як Мойра, сферою, де чути голос суб'єкта, «одинокого», є «пісня без звуку», «думи німії», «пісня без слова». У ширшому, символіко-метафоричному сенсі – це трансцендентність «ins Blau», яка є шляхом ствердження присутности людини «без імення»: Жінки, Українки, Поетки.

[164] Леся Українка. *Зібрання творів у дванадцяти томах.* – Київ: Наукова думка, 1979, т. 1, с. 204.

Замість висновків: апологія модерну

Аналіз раннього українського модернізму як *іншого* модернізму, запропонований у цьому дослідженні, дає змогу побачити його в контексті европейської культури не обділеним, неповноцінним, а диференційованим, динамічним і багатозначним процесом. Українська література початку XX століття в цьому процесі постає не «літературою доби европейського модерну», а самим модерном, котрий засвідчив зміну філософсько-естетичної парадигми літературного розвитку, актуалізував трансцендентні параметри культурного мислення, проявив нові форми національного, індивідуального, духовно-творчого буття.

Модерний модус буття не був ідентичний чомусь, що діялося в минулому. Він фіксував радше новий онтологічний поворот у свідомості европейського суб'єкта, а саме: його існування не в безкінечності еволюційного процесу, а в дискретній духовній ситуації часу, обмеженій екзистенційно, соціокультурно й тілесно. Звідси аванґардистська гонитва за безмежністю і новизною, спроби десакралізувати минулі релігійні й етичні ідеали, вписавши в них минущі суб'єктивні потреби, естетизація життя, історії, побуту, революції. Модерн відшукував трансцендентне у буденному, профанному, марґінальному. У ширшому сенсі – модерний онтологічний модус характеризував «буття-в-часі» як вічність, а «буття-для-суб'єкта» – як універсальний принцип життя.

Хронотоп модерну, як його визначає Тимоті Кларк, – це «перехрестя просторової невизначености й часового змі-

щення»[1]. Так модернізм втілював основну тенденцію нового мислення: динаміку руйнування стабільности й прагнення зробити все «новим». Осередком, де народжувався модернізм, ставало передусім місто, середовищем – богема, локусом – інтер'єр. Література зайшла всередину до кімнат і зафіксувала, як людина думає, переживає, нервує. В суті своїй, модерністська свідомість поєднала протилежні ідеали: з одного боку, вона втілювала бажання задовольнити метафізичні потреби душі, а з другого – звертала увагу на найнижчі інстинкти і культивувала хтиву змисловість. Так поставала інтенсифікована модерна чуттєвість, формуючи той феномен, який можна назвати «сучасною літературою».

Це розуміння модернізму останнім часом значно поглиблюється. «Сучасна література» початку XX століття не зводиться до однієї стильової моделі. Вона також не замикається винятково урбаністичною проблематикою. Місцем дії стає не лише велике місто, як Париж, Відень, Петербурґ, але й Дублін, Краків, Київ, Львів, а також мале «містечко», «поле» і навіть «село». Так виникають форми «малих» або «локальних» модернізмів, які значно доповнюють, а то й видозмінюють ландшафт модерністських урбаністичних наративів. Зокрема, Михайло Коцюбинський, відтворюючи суб'єктивно-екзистенціяльне переживання тілесности й матеріяльности життя, у своєму «Intermezzo» вміщує свого героя, індивідуаліста й естета, посеред голого поля і тут розгортає тяглість і множинність його індивідуального «я». Він так само імпресіоністично гостро фіксує всі моменти завмирання, притлумлення, ослаблення його життєвої сили. Загалом естетизація духовности й натуралізація буденного, міщанського життя, а також мітологізація життєвих інстинктів визначають віталістичний потенціял художнього світосприйняття Михайла Коцюбинського.

Зі свого боку, Василь Стефаник розгортає трансцендентні виміри селянського побуту, психологію і філософію «душі» покутського «мужицтва», сприйняті крізь призму зараженого «неврастенією» інтеліґентського мислення fin de siècle. Його

[1] Timothy J. Clark. *The Painters of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers.* – New York, 1985, c. 49.

також надто приваблюють субстанційні розриви й зміщення, що їх в особливий спосіб *виговорюють* герої. Просвічування духовного в реальному, божественного – в марґінальному уґрунтовує глибинну ритуально-мітологічну парадигму його творчости.

Естетизм і символіка як шлях виховання «вищої» індивідуальности, злиття духовного й чуттєвого, внутрішнє життя «без подій» і життя в колообігу природи, а також моделювання нової культури, зокрема й національної, – така сфера творчих зацікавлень Ольги Кобилянської кореспондує з «містечковою» парадигмою мислення, яка сприяє екзотизації й аналізу найтонших, часто містичних порухів «душі» марґінальної особистости, і зокрема жіночої.

Українська література періоду модерну – уже цілком інакша література, ніж попередня. Десь коло 1896 року – коли з'явилися «Блакитна троянда» Лесі Українки, «Царівна» Ольги Кобилянської та «Зів'яле листя» Івана Франка, народилася *нова* українська література. Саме бажання і потреби українського інтеліґентного читача, індивідуума, «вихованого на кращих зразках европейської літератури, такої багатої не лише на теми, але й на способи оброблювання сюжетів» (Михайло Коцюбинський), викликало сплеск такої української літератури. Суб'єктивізм, хитання між обов'язком і зрадою, життям і смертю, любов'ю й експериментом, еротикою та молитвою, змішування різнорідних соціяльних моделей поведінки, ролей і вартостей, трансцендування «я» за межі буденного, реального, раціонально омовленого складали ту примхливу палітру *олітературеної сучасности*, яку розгортав перед таким читачем ранній український модернізм.

Українська модерна література закріплювала нову сферу людського переживання і переконання – суб'єктивність. Така література формувала власну читацьку публіку й вибудовувала особливий спосіб комунікації. Моделі творчости, що обіймають автора й читача єдиною семіотичною практикою складання та руйнування модерних смислів і значень, програмують свідому розбудову різних типів культури: «вищої» культури, «пролетарської» культури, «етичної» культури, «естетичної» культури. Йдеться також про складання і конструювання нових культурно-естетичних утопій, у

яких реалізується множинна дискурсивна практика різних соціяльних груп і прошарків: пролетаризованого босяцтва, професійних груп інтеліґенції, зокрема революційної, мистецької богеми, національної інтеліґенції. Задовольняючи різні запити диференційованого українського інтелігента: «естета», «патріота», «деґенерата», – модерна українська література з «її різноманітністю літературних ґатунків та течій» тим самим здійснювала «витворення самодовільної літератури»[2].

Перелом, що його здійснювали ранні модерністи, активізував самовизначення української національної еліти й стимулював критику провінційности тогочасної української інтеліґенції. Скажімо, Володимир Охримович, один із «молодих» галицьких радикалів, на сторінках «Народу» говорив про різницю «між чоловіком галицьким а европейським»: «Коли бачу, що галицько-руській "інтеліґенції" не достає інтеліґенції, не достає суспільної свідомости, що її пронизує відраза до критики, що серед неї панують допотопні, застарілі погляди на світ, життя і людей, консервативні основи і кастова попівська заскорузлість; коли відтак бачу, що наша інтеліґентна суспільність наскрізь апатична, до знання не цікава, до діла неохоча і незавзята, що серед неї прояви сервілізму нерідкі, що много затрачено талантів, а мало людей з ідеєю і характером, що життя нашої інтеліґенції якесь ялове, в'яле, без змісту – коли все то бачу, то ціла галицько-руська інтеліґенція являється мені чимось дуже нужденним»[3]. Це міркування доповнює свідчення Євгена Чикаленка про рівень і характер естетичних вимог тогочасної київської української інтеліґенції, для якої відмова друкувати «Красу і Силу» Володимира Винниченка в «Киевской старине» арґументується тим, що «жінка його каже, що тоді в порядних родинах не можна буде держати на столі "Київської Старини"»[4].

Отож ранній модернізм стає формою культурної критики. Він так само сприяє новій, досі не знаній інституціона-

---

[2] Дмитро Чижевський. *Історія української літератури. Від початків до доби реалізму.* – Тернопіль: Феміна, 1994, с. 307.

[3] Володимир Охримович. «Кілька критичних думок про життя та розвій галицько-руської інтеліґенції». *Народ*, 1890, ч. 21, с. 326.

[4] Євген Чикаленко. *Спогади (1861–1907).* – Нью Йорк, 1955, с. 325.

лізації української літератури, яка досі була *обов'язком* або зацікавленням «читачів, які пишуть». Виникає новий феномен літературної моди. Своєрідну моду на символізм пропаґує львівський часопис «Неділя», який фактично перетворює символізм на явище масової культури з російським Константіном Бальмонтом, швейцарцем Арнольдом Бекліпом і українським Михайлом Яцковим на чолі. Складається також явище вторинної «літературности» й графоманії як наслідок засвоєння нової художньої риторики. У цьому звинувачував Остапа Луцького Михайло Мочульський, який говорив, що «лектура» «*заступила йому вповні його власне чуття*». «Штучна, важка форма» (Дмитро Дорошенко), «літературщина» (Микола Вороний) стають прикметами розроблюваної на основі модерну масової культури, що асоціюється переважно із декадансом. Культура загалом постає в модерні самопродукувальною моделлю. Високі зразки індивідуальної творчости широко тиражуються, здрібнюються, вростають у побут і, зрештою, по-новому виростають із побуту. Митець, жрець «артистизму», як Микола Вороний, не боїться писати «вірші в альбом». Василь Пачовський тиражує любовні поезії, а Грицько Чупринка – романтичну риторику.

Літературний модернізм розгортається як цілий ряд дискурсів, із яких особливо важливим є дискурс єретичний, що апелює до нетрадиційних форм релігійно-культурного знання. У цьому плані літературний модерн постає особливою формою *естетичного гнозису*. Переоцінка культурних мітів, яку здійснюють автори-модерністи, виявляється в актуалізації тем античности, серед яких виділяються магічний зв'язок із матір'ю-землею, Ерос і Танатос, космічна гармонія, екстатизм, неоплатонізм. Усе виразнішими стають мітологічні проєкції, наприклад, зведення соціяльної утопії про землю («Fata morgana» Михайла Коцюбинського) до міту про владу Землі-Матері й людську жертву («Земля» Ольги Кобилянської). Особливий пласт модерної проблематики закорінений в інтересі до десакралізації традиційних біблійних сюжетів: від Франкового «Мойсея» і до «Одержимої» Лесі Українки та «Авірона» Гната Хоткевича. Сатанізм, деструктивність, амбівалентність і фізіологізм модерної психіки стають об'єктом прози Осипа Шпитка («Вирід»),

Михайла Яцкова («Огні горять»), Агатангела Кримського («Андрій Лаговський»). Цілий пласт відкривається в неоромантично-історіософських творах раннього модерну (драми Василя Пачовського), спіритуалістських шуканнях початку XX століття (Петро Карманський, Микола Вороний, Микола Чернявський), символістських психограмах «душі» (Катря Гриневичева, Михайло Яцків, Наталя Кобринська), у віталізмі й психоаналітиці Володимира Винниченка й естетизмі Гната Хоткевича.

У цих межах розгортається активна мітотворчість українського модерну, де складаються сатаністський міт міщанського надполовиненого демонізму («Кирпатий Мефістофель» Володимира Винниченка), спіритуалізований міт кохання, фройдистський міт, симфонічний міт («Щороку» Олександра Олеся), орфічний міт «слова-тіла» у драмах Лесі Українки.

Вироблення нетрадиційних форм образотворення – на зразок «жіночого» письма, сецесіоністської декорованости, натуралістичної «вівісекції» – так само викликане модерністським переломом fin de siècle. Загалом модерністський дискурс зафіксував руйнування властивої реалізмові закінченої картинности як способу репрезентації дійсности. Зображення більше не було наслідуванням певного раціонально-аналітичного проєкту і презентацією єдиної перспективи, в якій кожну описану подію «можна було сконтролювати метром», а кожну тенденцію – «звичайним розумуванням» («Молода Муза»).

Загалом естетичний модерн особливо проявляє вихід на трансцендентний вимір, коли «людина виходить поза власні межі і прилучається до чогось позамежного», а «до цього виміру належать мислення, воля, естетичне чуття, релігійна емоція»[5], – констатує Ортеґа-і-Ґасет. В українській модерністській літературі всі ці виміри продукують нові, модерні смисли й модуси буття, причому одним із них є модус буття «нової», «повної», автономної України. Адже модерн фіксує розрив із минулим і розщепленість всередині

[5] Хосе Ортеґа-і-Ґасет. «Тема нашої доби». Хосе Ортеґа-і-Ґасет. *Вибрані твори*. – Київ: Основи, 1994, с. 334.

буття як певну конституюючу порожнечу, з якої та через яку розгортається майбутність, виростає нова спільнота, народжується повноцінна культура.

Отже, український модерн розгортався як нова сфера культури, суб'єктом якої була національна інтеліґенція. Досі не може не дивувати інтелектуальний автопортрет українського митця, що постає зі сторінок модерністських творів початку XX століття. Загалом той особливий феномен, який дістав назву модерну, характерний тим, що його можна *відчути*. Адже, як зауважував Поль Валєрі, «існують в історії епохи і місця, куди ми можемо ввести себе, *ми – люди модерну*, без боязні порушити гармонію тих часів»[6].

[6] Поль Валери. «Кризис духа». Поль Валери. *Об искусстве*. – Москва: Искусство, 1993, с. 87.

Покажчик

Наукове видання

Тамара Гундорова

ПроЯвлення Слова

Дискурсія раннього українського модернізму

Видання друге, перероблене та доповнене

Редактор *Богдана Матіяш*
Художньо-технічний редактор *Майя Притикіна*
Коректор *Світлана Гайдук*
Покажчик *Аліни Михайлової*
Верстка *Олександра Бойка*
Відповідальний за випуск *Андрій Мокроусов*

Підписано до друку 07.08.2009. Формат 60×90/16.
Ґарнітура «Петербург». Папір офсетний. Друк офсетний.
Фіз.-друк. арк. 28,0. Умовн. фарбовідб. 28,41.
Обл.-вид. арк. 26,73. Зам. № 9-779.

Видавець: СП «Часопис "Критика"» ДК № 2189 від 18.05.2005
Свідоцтво про реєстрацію КВ 2690 від 21.04.1997
01001, Київ-1, а/с 255, www.krytyka.kiev.ua
krytyka@krytyka.kiev.ua
Дистрибуція: тел./факс + 38 044 235 80 03; office@krytyka.kiev.ua

Представництво у Львові:
тел. + 38 0322 67 36 96; natalyasereda@ukr.net

Надруковано у ЗАТ «ВІПОЛ».
03151, Київ-151, вул. Волинська, 60

У пропонованому дослідженні концепцію модернізму побудовано на зовсім інакших принципах, аніж творення модерністського канону. Це деконструкція самої модерністської свідомости, того, як вона складається і розгортається в українській літературі на зламі XIX–XX століть, тобто в часи особливих зсувів у способах мислення, образности, типах висловлювання, а також у дискурсивних моделях, за допомоги яких і в яких така свідомість оформлюється.

Тому мене цікавить не ряд імен, які можна вписати в канон, а вузли сполучень і переходів між новим і старим мисленням. Мене цікавить модерністський естетизм як критика культури, культурософія як спроба творення нової гностичної концепції, а модерністський дискурс як онтологія, утопія і риторика нової словесної творчости.

Тамара Гундорова