

Соломія Павличко

ДИСКУРС

МІЖ

В УКРАЇНСЬКІЙ
ЛІТЕРАТУРІ

МОДЕР



«Либідь»

Handwritten signature

ДИСКУРС
МОДЕРНІЗМ
В УКРАЇНСЬКІЙ
ЛІТЕРАТУРІ

КНІВ
ЛІТЕРАТУРА
1977

I КРИЗА НАРОДНИЦТВА НА ЗЛАМІ
ВІКІВ І ПОЯВА МОДЕРНІСТСЬКОГО
ДИСКУРСУ

II ДРУГА ХВИЛЯ.
МОДЕРНІЗМ ЯК ЕСТЕТИЗМ

III «ЗАХОВАНИЙ» МОДЕРНІЗМ 20-х:
МІЖ АВАНГАРДОМ І НЕОКЛАСИЦИЗМОМ

IV ШЕ ОДИН СЮЖЕТ. ПСИХОПАТИЧНИЙ
/ ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС
ЯК КОМПОНЕНТ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНОСТІ

V МОДЕРНІЗМ У КОНТЕКСТІ
МИСТЕЦЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО РУХУ

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

Соломія Павличко

ДИСКУРС

МОДЕРНІЗМ

В УКРАЇНСЬКІЙ
ЛІТЕРАТУРІ

КИЇВ
«ЛІБІДЬ»
1999

Розповсюдження та тиражування без офіційного дозволу
видавництва заборонено

Головна редакція літератури з духовного відродження України
та історично-філософських наук

Головний редактор *Світлана Головка*
Редактор *Олена Вербило*

Павличко Соломія.

- П12 Дискурс модернізму в українській літературі:
Монографія. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.:
Либідь, 1999. — 447 с.
ISBN 966-06-0120-4.

У книзі аналізується дискурс українського модернізму, починаючи від 1898 р. до 70-х років нашого століття. Парадигма модерністського дискурсу розглядається на прикладі художньої та критичної творчості Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Гната Хоткевича, Михайла Яцкова, представників «Молодої Музи» та «Української хати», письменників 20-х років, найрепрезентативніших постатей еміграційної літератури 40-х років, а також Нью-йоркської групи — найоригінальнішого модерністичного утворення 60-х і 70-х років. Лейтмотивом книжки є розгляд конфлікту між модернізмом і народництвом упродовж усієї історії української літератури ХХ століття.

Для викладачів літератури, науковців, студентів.

П 4603020102 – 012
1999

ISBN 966-06-0120-4

ББК 83.34УКР6

© Соломія Павличко, 1997[®]
© Соломія Павличко,
переробка і доповнення, 1999

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

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

Після кількох спокійних місяців весни й літа 1997 р., що минули з часу виходу «Дискурсу модернізму», почалася реценція, яка стала для мене цілковитою несподіванкою. Найбільш несподіваним виявилось те, що наукова монографія в наш час викликала таку бурю

пристрастей та емоцій. Я не буду входити в аналіз нюансів і перипетій критичного сприйняття моєї книжки і не хочу коментувати рівень дискурсів, які пішли в хід. Попри все ними наговорене хочу висловити подяку всім моїм критикам: тим, які читали мою книжку, і тим, що її не читали і навіть ніколи не бачили, склавши при тому свою думку, тим, що мене хвалили, хоча й за те, чого не було в моїй праці, і тим, котрі радили звернутися до лікаря, вважаючи, що «нормальна» людина про свою літературу писати так не може. Нарешті, хочу подякувати тим (їх було найменше, однак слова їхні виявилися найдорожчими), кого моя книжка спонукала до ґрунтовної наукової полеміки, до власних наукових студій у руслі, мною запропонованому, хто, у свою чергу, інтелектуально підштовхував мене до дальших досліджень.

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

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

не тільки не втратить своєї оригінальності й самобутності, а позбудеться віковичної ізольованості й викликаних нею страхів та комплексів.

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

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

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

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

Модернізм, який ніколи не був головною лінією культури, виявився сьогодні таким цікавим і провока-

тивним тому, що пов'язаний з теперішніми процесами модернізації, які, сподіваюся, нарешті зреалізуються, розпочавши новий етап розвитку літератури. Дискусії навколо нього це красномовно підтверджують.

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

20 жовтня 1998 р.

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

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

На захист того факту, що він існував, можна навести численні висловлювання Ольги Кобилянської, яка називає себе прихильницею модернізму. І за, і проти модернізму, чи «модерни», регулярно виступає Леся Українка. Вороний признається Єфремову, що прагне створити «щось modern'e», про модернізм «Молодої Музи» пише Петро Карманський у своїх споминах про українську богему, Павло Богацький у спогадах про «Українську хату» називає «так званими модерністами» хатян¹. У 20-ті роки модернізм активно розвінчують комуністичні критики й науковці. Модерністом називає себе Ігор Костецький. Модернізму в часи Мистецького Українського Руху прагне Юрій Косач, про нього зі скепсисом теоре-

тизує Віктор Петров, проти нього з пафосом бореться колишній «молодомузівець» Остап Грицай. Пізніше модерністом «шістдесятників» називають Ігоря Калинця. Поети Нью-йоркської групи декларують себе першими справжніми модерністами, очевидно, за порівнянням з попередніми, несправжніми. Нарешті, новітнє покоління письменників, яке дебютувало в часи останнього національного «відродження», сміливо (або бездумно) називає себе постмодерним.

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

Якщо говорити про сучасне академічне літературознавство, то, з одного боку, воно вирізняється колосальним інтересом до модернізму, з іншого — відсутністю серйозних узагальнень на цю тему. Вже більш-менш традиційно поняття «модернізму» прикладають до письменників рубежу віків і періоду до першої світової війни. Проблеми модернізму 20-х років ще по суті не ставали предметом дослідження². Про Мистецький Український Рух, як і про Нью-йоркську групу, з погляду модернізму взагалі не написано жодної серйозної праці.

Першим питання модернізму (передсимволізму, символізму, декадансу) в українській літературі, зокрема по-

вій, поставив Богдан Рубчак у ґрунтовній передмові до книги «Остап Луцький — молодомузець»³. Передмова називалася «Пробний лет (Тло для книги)». Але сама книга не була написана, а, можливо, і не передбачалася: стаття-конспект у цілком модерністичному стилі тільки ефектно відкривала певну теоретичну можливість. Минуло ще дуже багато років, перед тим як українське літературознавство на Заході в особі свого нового англомовного, інтегрованого в академічний світ Америки й Канади покоління звернулося до українського модернізму. Дискусія кількох американських та канадських літературознавців українського походження — Д.Струка, М.Тарнавського, О.Ільницького в журналі «Harvard Ukrainian Studies» за 1991 р.⁴ велася скоріше у сфері постановки питань, ніж їхнього розв'язання, окреслення проблем, а не узагальнень чи деконструкції. Учасники говорили більше про окремі явища, авторів, періоди чи епізоди, ніж про зв'язки між ними в рамках певного єдиного руху чи феномена.

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

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

Тим часом українське літературознавство в 1991 р., з одного боку, ще розглядало культурні процеси початку ХХ століття під малоперспективним кутом зору збагачення реалізму⁷, з іншого — деякі автори (М.Ільницький, В.Шевчук, Т.Гундорова) пробували сформулювати своє розуміння модернізму як окремої, опозиційної до ре-

алізму, естетичної системи рубежу віків. Коли компліменти реалізові перестали бути політичною вимогою, з'явилися праці, в яких модернізм розглядався під новим кутом зору. Це, зокрема, книжки Миколи Гльницького й особливо його праця «Від «Молодої Музи» до «Празької школи»⁸, а також статті й монографія Тамари Гундорової⁹, яка внесла цілком новий теоретичний вимір у вивчення українського модернізму. Таким чином, модернізм на початку 90-х років став однією з центральних наукових проблем і навіть своєрідною науковою модою.

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

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

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

Терміном «модернізм» в українській літературній історії позначені різні явища різних періодів, часто діаметрально протилежного змісту. Модернізм рубежу віків мав інші завдання й форми, ніж модернізм 10-х років. Модернізм 40-х, з яким пов'язані імена кількох письменників еміграції, досить критично настроєний щодо попередніх модернізмів. А поети Нью-йоркської групи взагалі прагнули відмежуватися від усіх, у тому числі модерних, українських досвідів і традицій.

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

В суті поняття «модернізм» закладено розуміння модерності й естетичне ставлення до неї. На загальну думку дослідників, «модерність включає певні інтелектуальні рухи, політичні напрями й соціоекономічні тенденції та передбачає постановку оптимістичних соціальних цілей. Модерність, яку можна розпізнати вже на середину XVII століття, будується на певності, що теперішнє відкриває безпрецедентну еру. Нова форма людської самосвідомості має вплинути на історію... Людська раціональність домінуватиме, підкоряючи ірраціональність, традицію й забобон, і, як наслідок, плануватиме й досягатиме прогресивних змін у всіх соціальних інституціях шляхом вільного волевияву...»¹¹

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

Серед чільних теоретиків модерності й відтак предтеч модернізму XX століття найчастіше називають Шарля Бодлера й Фрідріха Ніцше.

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

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

Важко перелічити всі грані естетичної революції, що її здійснив Бодлер-поет. Потяг до Краси й Ідеалу втілюється в конструюванні особливої поетичної мови, а також системи зв'язків і відповідностей у його поетичному світі, у надзвичайній інтелектуальній формальній дисципліні, протиставленій романтичній спонтанності, в ефективності ритми, метра, в парадоксальності думок, почуттів, утілений уже в самій назві його головної книги — «Квіти зла». Можна повторити за Рубчаком: «Немає поета дев'ятнадцятого сторіччя, який сильніше впливав би на поезію нашої доби, ніж Шарль Бодлер»¹⁵. Українська поезія тут не виняток, хоча сліди впливу не часто лежать на поверхні.

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

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

Світ, на думку Ніцше, хаотичний, і тільки людина приносить у нього значення, логіку, структуру, красу, мудрість. Тому філософія як пошук істини стає тією волею, що творить світ, а філософ — творцем і пророком.

Істина є процесом, і сама людина є не просто учасницею змін, а самою дією.

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

Рання праця Ніцше «Про вірне і невірне вживання історії для життя» («Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben») була критикою історії та історичних цінностей. Ніцше закликав забути минуле, пережити життя в неісторичний спосіб, що стало б фундаментом справжнього гуманізму. Хоч якою б радикальною, ілюзорною чи несправедливою здавалася ця спроба забути історію, вона висувалася як виправдана умова дії. Людина має все забути, щоб учинити якусь дію. «Сліпота, з якою він (Ніцше. — С.П.) кидає себе до дії... відображає автентичний дух модерності»¹⁶, — пише Пол Де Мен. Це — дух Рембо, який говорить, що позбавлений попередників і у Франції, і взагалі. Те ж саме відчуває Антонін Арто, який стверджує, що письменна поезія має цінність упродовж одного єдиного моменту, а після того підлягає знищенню.

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

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

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

Пошук літературою модерності у ХХ столітті означав загострену алієнацію від модерності, яка складається з «культу розуму, ідеалу свободи, визначеного в рамках абстрактного гуманізму, а так само орієнтації на прагматизм, культ дії й успіх... — ключові цінності триумфальної цивілізації, заснованої середнім класом»²⁰. Саме ця алієнація лягла в основу певного типу мистецтва, що його називають модернізмом, за яким стоїть визначена філософія життя й творчості. Воно було засадничо неміметичним. «Фундаментальний принцип естетики до модерної ери полягав у тому, що мистецтво імітує життя, а тому в кінцевому підсумку перед ним підзвітне: мистецтво має говорити правду про життя, докладати зусиль, щоб воно стало кращим чи принаймні більш стерпним. Звичайно, завжди існували різноманітні думки на предмет того, якого роду імітацію вважати найбільш відповідною, про те, відобразити реальне чи ідеальне, але базовий постулат, що мистецтво відображає життя, превалював на Заході від класичних часів до кінця вісімнадцятого століття, коли йому завдали удару романтичні теорії уяви»²¹. В модернізмі наративні й логічні моделі поезії змінилися сугестивними, амбівалентними образами й символами. Тоді ж традиційні наративні структури й причинно-наслідкові моделі оповіді в прозі відступили перед зображенням хаотичної й проблематичної природи суб'єктивного досвіду»²².

Модернізмом, як правило, називають літературу періоду між двома світовими війнами. Однак не всю тотально, а лише ту, що вписується в певну філософсь-

ко художню схему. Література модернізму народилася як така, що була міцно пов'язана зі своїм часом і щільно вживалася в реальне життя. Воно виглядало значно складнішим, ніж будь-коли раніше. Особливо яскраво це виявилось після першої світової війни. «Сенс складності був фундаментальним відкриттям письменника-модерніста»²³. Тільки складне мистецтво могло відобразити складне життя.

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

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

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

В силу багатьох причин модернізм неможливо поставити в рамки певної школи або навіть естетики. Модернізм містить чи не найбільше парадоксів, чи не найважче

піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності. Усе це ставить під сумнів його єдність як загальноєвропейського явища.

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

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

«Модерним, сучасним з того часу вважається те, що сприяє об'єктивному вираженню актуальності духу часу, яка спонтанно оновлюється. Розпізнавальним знаком таких творів є «нове», котре застаріває й знецінюється з появою наступного стилю з його «більшою новизною». Але коли просто модне, занурившись у минуле, стає старомодним, то модерне зберігає прихований зв'язок, співвіднесеність із класичним. Здавна вважається класичним усе те, що невідкладне часові; цю силу, однак, сучасне в емфатичному сенсі визначення черпає вже не в авторитеті минулої епохи, а лише в істинності тодішньої актуальності. Такий перехід із сьогоденної актуальності у вчорашню руйнівний і продуктивний одночасно; за свідченням Яусса, сам модерн творить собі свою класику...»²⁴

Отже, в силу своєї природи («об'єктивне вираження актуальності духу часу») модернізм ніколи не може реалізуватися й вивершитися до кінця. Тому цитована стаття

Габермаса називається «Модерн — незавершений проєкт». Модернізм завжди постає з конфлікту, заперечення, зруйнування старого, попереднього, яке виникло раніше, але існує паралельно в часі.

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

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

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

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

Як діалектика оновлення, як постійне «оновлення дисонансу», безперервна деканонізація, як конфліктний діалог у межах культури, що під його знаком минуло XX століття в українській культурі, модернізм являв собою систему спроб або хвиль. Ідеться про злам віків

(1898—1902), альманах Миколи Вороного в 1903 р., про «Молоду Музу» й «Українську хату», про авангард, неокласицизм, а також про неокреслений, ніким не названий модернізм інтелектуальних романістів 20-х років, про еміграційні експерименти 40-х, нарешті про творчість Нью-Йоркської групи кінця 50-х і 60-х років.

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

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

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

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

«Дискурс» належить до набору норм, переваг і сподівань, що пов'язують мову з контекстом...»²⁷ Це — текст «у сукупності з екстралінгвістичними — прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін. факторами; текст, узятий у подієвому аспекті; мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія... Це — мовлення — «занурене в життя»²⁸. Поняття дискурсу є ширшим за поняття тексту. Дискурс багатьох древніх текстів, наприклад, не піддається реконструкції. Якщо текст є формальною конструкцією, то дискурс її актуалізує.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Модернізм є не просто літературним напрямом чи культурним явищем, це — своєрідна метафора нашого часу, всього ХХ століття. Тому його не хронологічне, а

культурологічне завершення можливе тільки в разі розкриття цієї метафори, опису, а відтак зняття старих конфліктів, які не повинні обтяжувати прийдешній історичний і літературний час, що народжується сьогодні.

* * *

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

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

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

² Канадський дослідник М.Шкандрій, щоправда, назвав свою книжку «Модерністи, марксисті і нація. Українська літературна дискусія 1920-х» (*Shkandrij M. Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Dis-*

cussion of the 1920s. Edmonton, 1992). Під «модерністами» в цій праці розуміються учасники перших пореволюційних журналів «Шлях», «Музагет» та «Мистецтво». Загалом М.Шкандрій уживає термін «модерністи» дуже загально, зосереджуючися на політичних, а не художніх аспектах літератури 20-х років.

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

⁴ *Struk D. H.* A Journal *Svit*: A Barometer of Modernism; *Tarnawsky M.* Modernism in Ukrainian Prose; *Ilnytskyj O. S.* Modernist ideology and Mykola Khvyli'ovyi // *Harvard Ukrainian Studies*. Vol.XV, N3—4. Dec.1991.

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

⁶ *Tarnawsky M.* Feminism, Modernism, and Ukrainian Women; *Ilnytskyj O.S.* Ukrainiska khata and the Paradoxes of Ukrainian Modernism // *Journal of Ukrainian Studies*. 1994. Winter.

⁷ Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX — початку XX ст. К., 1991.

⁸ *Ільницький М.* Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів, 1995.

⁹ *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурс українського модерну: Постмодерна інтерпретація. Львів, 1997.

¹⁰ Наприклад, Ю.Меженко в статті «Можливості і обов'язки української поезії» (Шлях. 1919. Ч.1) називає Я.Савченка імпресіоністом, а П.Тичину, О.Слісаренка та Я.Мамонтова — символістами (с.60). Я.Савченко відшукує тоді елементи символізму в Семенка, в той час як більшість критиків вважають символістами самого Я.Савченка та Д.Загула.

¹¹ *Berman A.* Preface to Modernism. Urbana; Chicago, 1994. P.3.

¹² *Baudelaire Ch.* Selected writings on Art and Artists. Penguin, 1972. P.391.

¹³ *Ibid.* P. 403.

¹⁴ *Ibid.* P. 400.

¹⁵ *Рубчак Б.* Пробний лет (Тло для книги) // Розсипані перли. Поети «Молодої Музи». К., 1991. С.20.

¹⁶ *De Man P.* Blindness and Insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism. Minneapolis, 1985. P.147.

¹⁷ *Ibid.* P. 148.

¹⁸ Цит. за: *Ibid.* P. 149.

¹⁹ *Ibid.* P. 152.

²⁰ *Calinescu M.* Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham, 1987. P.41—42.

²¹ *Lodge D.* Modernism, Anti-modernism and Postmodernism. University of Birmingham, 1977. P.3.

²² *Ibid.* P.4.

²³ *Faulkner P.* Modernism. London, 1977. P. 14.

²⁴ *Хабермас Ю.* Модерн — незавершений проект // Вопросы философии. 1992. №4. С.41.

²⁵ Там же. С.40—41.

²⁶ *International Encyclopedia of Linguistics*: 4 vol. New York; Oxford, 1992. Vol.1. P.356.

²⁷ *Ibid.* P. 358.

²⁸ *Лингвистический энциклопедический словарь.* М., 1990. С.136—137.

²⁹ *Фуко М.* Слова и вещи. М., 1977. С.150.

³⁰ Там же. С. 282.



КРИЗА НАРОДНИЦТВА НА ЗЛАМІ ВІКІВ І ПОЯВА МОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ



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

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

Почнемо з кризи народництва. Народництво — центральний термін української інтелектуальної історії, політики й культури — включає в себе широке коло понять. По-перше, народництво є політичною ідеологією. До цієї його іпостасі ми побіжно звертатимемося, бо, як правило, літературне народництво було генетично пов'язане з політичним і в свій спосіб його продовжувало. По-друге,

народництво є способом художнього існування літератури, стилем або системою стилів. По-третє, народництво є способом теоретичного осмислення культури, формою її критики, культурним дискурсом. Цього вияву народництва торкатимемося в цій праці як системи, на запереченні якої будувалися всі українські літературні модернізми.

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

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

Українське літературне народництво має ширші хронологічні рамки, хоча його також можна поділити на романтичний і позитивістичний період. За перші сто років свого існування воно виробило систему стилів, хоча не створило єдиної естетичної формули, включаючи таких різних авторів, як Котляревський і Квітка-Основ'яненко,

Шевченко і Куліш, Нечуй-Левицький і Панас Мирний, Франко і Стефаник та багато, багато інших. На час *fin de siècle* воно серйозно еволюціонувало, викристалізувавши в собі різні напрями, «крила» — більш народне (згадаймо, наприклад, етнографічно-селянські твори Нечуя-Левицького і його ж агресивну позицію з приводу чистоти літературної (народної) мови) і менш народне («тургеневські повісті» Олени Пчілки або «молдавські» й «татарські» оповідання 90-х Михайла Коцюбинського).

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

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

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

В осерді політичного народництва, як відомо, лежала концепція народу як селянства, її підтримувало багато ідеологів, зокрема Іван Франко, найавторитетніший теоретик політичного, економічного й літературного народництва свого часу. В полемічній статті «Чи вертатися нам назад до народу?» (1881) він говорив про свого опонента

москвофіла Наумовича: «І він так само, як ми, відрізняє інтелігенцію від народу, розуміючи під народом тільки хлопів, тільки робочу масу»⁶.

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

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

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

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

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

застосування нею терміна «народництво» стосовно до української літератури протестував Іван Франко:

«Здається, пора б покинути такі загальники, невірні в своїй категоричності. Такою виключно народницькою українська література не була ніколи. Вже в «Енеїді» Котляревський змалював переважно побут не простого селянства, а середнього українського панства та багатого козацтва кінця XVIII в. З тої самої сфери брав немало малюнків і Квітка («Шельменко-денщик», «Пан Халявський»), а Шевченкові «Сон», «Кавказ», «Петрусь», «Княжна», «Сотник», не говорячи вже про «Неофітів», «Марію», «Царів» та більшість ліричних поезій, малюють побут і душу не селянина, а укр(аїнського) інтелігента середини XIX в. В Нечуя-Левицького на самім вступі його творчості стоїть не «Бурлачка», а «Причеп» й «Хмари»; ще вчасніше від цих творів написані «Люборацькі» Свидницького, в початках 70-х років «Лихі люди» Мирного, «Пан Комарчук» Коховського, «Семен Жук» Кониського, не говорячи вже про лірику Старицького, що висловляла почуття чільних тогочасних українських інтелігентів. Лишаю тут зовсім на боці історичну повість Куліша «Чорна рада» та написані ним по-російськи повісті «Майор» та «Спомини Миколи М.»⁹

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

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

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

З ідеєю відродження пов'язана ідея або міф про славне минуле України, розпрацьовані романтизмом. Мотив «смерті України» був одним з центральних в українському романтизмі. Дещо слабшу частину опозиції становила теза про її воскресіння-відродження¹⁰.

На кінець століття абстрактна, романтична ідея суспільного відродження звузилася до відродження літератури, яке по суті означало творення літератури на базі народної мови й за певною ідеологічною схемою. Власне, відбувалося творення специфічної «держави слова» — ідеальної реальності, вищої за реальність справжню. Мишлення в рамках моделі «відродження» не було винятково українською прикметою. Аналогічні процеси й до того ж приблизно в той самий час відбувалися в Ірландії, де так само йшлося про відродження держави й відродження культури після вісімсотлітнього панування Англії. Ірландське літературне відродження в найрадикальнішому своєму суспільно-політичному варіанті мало на меті повернути до політичного й літературного життя гельську мову, яка на цей час збереглася тільки в найглухіших сільських околицях, і побудувати незалежну державу. В літературній сфері програма ірландського відродження полягала у створенні національної літератури, й передовсім театру, на основі фольклорних джерел і традицій. Популізм, патріотизм і парохіальність ірландського літературного відродження роблять його схожим на відродження українське. А критика ірландського відродження з боку Джеймса Джойса має багато спільного з критикою Лесі Українки відповідно українського популізму й традиціоналізму.

Народництво, особливо на етапі романтизму, який в українській літературі певною мірою ніколи не закінчувався, завжди схиялося до ідеалізації народу. (Ця риса властива також для російської народницької літератури, що відзначала в статті «Новая общественная драма» Леся Українка, вважаючи її ознакою консерватизму¹¹.) В основі народництва Пантелеймона Куліша лежав міф про ідеальність громади, народної, національної людини (душі) і, звичайно, національної жінки. Вивершеність патріархальної системи забезпечувалася, оформлялася саме «з допомогою ідеальної жіночої викінченості»¹² в ряді імперсональних романтичних жіночих образів, першим з яких була Маруся з однойменного оповідання Квіт-

ки-Основ'яненка. Селянський патріархальний лад з природною людиною в центрі ідеалізувався в стилі примітивного руссоїзму.

Ми вже частково торкалися особливого місця культури, яка мала заповнити всі лакуни в соціальному житті України. Культурі, і передовсім літературі, ідеологи народництва кінця XIX століття відводили видатну суспільну роль — саме з неї мала відродитися втрачена державність. Література вбачала саме в народності, тобто у своїй суспільній ролі, свою велич. Знак рівності між народністю й величчю чи не першим поставив Шевченко, зауваживши в передмові до Другого Кобзаря: «А Бьорнс усе таки поет народній і великий»¹³. Роберт Бернс, який писав своєю (народною) мовою, в цьому пасажі очевидно протиставлений Гоголеві й Вальтеру Скоттові, які рідною мовою не писали. (Тема «величі» української літератури звучатиме в майбутньому XX столітті безліч разів у безлічі варіантів від кліше про «великого Кобзаря» й «великого Каменяря», які легітимізувалися в численних літературних святах і «академіях» зламу віків, до закликів Миколи Хвильового про великий азіатський ренесанс, до пізніших соцреалістичних самозвеличень і аж до програми створення «великої літератури» Уласа Самчука.)

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

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

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

Народництво витворило зрілу критичну традицію тільки на кінець ХІХ століття. Її центральною інтелектуальною постаттю, звичайно, був Іван Франко. Невіддільність критики від літератури (майже всі критики того часу самі були поетами або белетристами) не йшла на користь функціонуванню критичного дискурсу, який донині залишається дошкільним місцем української культури. «В нас немає критики»... — часто говорив Іван Франко, маючи на увазі передовсім критику суспільну. Але література бачилася формою суспільствознавства, відтак літературна критика — частиною суспільної критики, тому ці слова, слухні великою мірою і сьогодні, стосувалися насамперед літературної критики.

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

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

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

Відтак критика замовчувала ті сторони художніх творів чи цілі твори, які не могла асимілювати у свою традицію. Іншими словами, її увага була вибірковою, а рецепція тенденційна. Те, що неможливо було замовчати, не раз ставало об'єктом нетерпимого осуду, як-от критика Сергієм Єфремовим Кобилянської чи Іваном Франком «Молодої Музи», про що буде мова далі.

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

початківством, говориться з вдячністю. Однак це не міняє справи.

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

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

Відповідно в народницькому дискурсі література й літератори бачилися як одна велика сім'я. Загалом образ сім'ї, родини належить до центральних у народницькій художній традиції. Народницький міф передбачав, що в ідеальній народній сім'ї існує гармонія між поколіннями, діти шанують батьків, молодші — старших, старші дбають про молодших, а авторитет батьків і старших безсумнівний. (Цей міф, щоправда, поставила під сумнів ще «Катерина» Шевченка.) Така модель переносилася на літературну традицію.

В літературній сім'ї ролі спочатку не були усталеними. Шевченко називав батьком Котляревського: «Будеш, батьку, панувати, поки живуть люди...» Однак зразу після його смерті саме Шевченко став сприйматися як «батько». Батько Тарас — донині центр канону — «найбільший» український класик, з яким усі інші так чи інакше співвідносяться. Батько Тарас (а не просто поет чи автор Тарас Шевченко) — ідеал народницької літератури, яка прочитує його у свій особливий спосіб, підкреслюючи ті риси, які їй вигідні, і не помічаючи, про-

пускаючи те, що народницьким каноном чи дискурсом не передбачається або йому суперечить. Сам Шевченко назвав Марка Вовчка «моя ти доне». У великій і згуртованій сім'ї літераторів-класиків, де кожному відведена чітке місце, провідні позиції традиційно віддавалися чоловікам. Підносячи Лесю Українку до висоти канону, Франко маскулінізує її.

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

Крім імперативності, іншою характерною рисою народницької критики була патетичність. Патетичним є вже саме осмислення літератури як «відродження» або визначення для неї такого завдання. Однак пафос української народницької риторики мав і ряд інших аспектів. Він спричинювався баченням літератури як духовного покликання, культовою ритуальністю культури, нарешті месіанськими акцентами, які вперше прозвучали у «Книгах буття українського народу» Миколи Костомарова, згодом повторилися в м'якшій формі в апологетів відродження зламу віків, потім у Миколи Хвильового і навіть у деяких заявах повоєнного Мистецького Українського Руху. Пафос народництва невідривний від його дидактизму й моралізаторства, від браку об'єктивного, раціонального погляду на реальність, коли бажане видається за дійсне, браку власне критицизму, інтелектуального підходу до предметів. Він пов'язаний з надзвичайним почуттям певності в попередній традиції, з небажанням її переглядати або критично аналізувати. Якщо літературна творчість сприймалася формою віри в ідеали, то вона ставала патетичною. Відповідно відступ від певних естетичних принципів чи канонів ототожнювався з релігійною схизмою — зрадою народу, визвольної боротьби. Критика в цьому разі мала відігравати роль борця з такими схизмами, що, як відомо, вона й робила.

Антинародницька реакція в літературі зажеврїла ще з пізнього романтизму 60-х років XIX століття. Там, де хоч у зародку з'являється гасло «штуки для штуки», там, де в ролі головного читача й адресата висувається інтелігенція (Яків Щоголів), там, де починаються переспіви й переклади з західних літератур, відкривається естетичний

простір для формування художніх принципів та систем іншого, ненародницького спрямування й відповідно ненародницького дискурсу. Однак і перекладацтво, й орієнтація на інтелігенцію по-справжньому голосно зазвучали лише на рубежі віків, коли зміцніла сама інтелігенція. Саме тоді з'явилися орієнтовані на неї публікації: «Перший вінок» з «Товаришками» Олени Пчілки, оповідання про попівських дочок, сповнених бажання жити по-іншому, Наталі Кобринської, перші повісті та оповідання Ольги Кобилянської, перші вірші Миколи Вороного, драми Лесі Українки. Михайло Драгоманов усією своєю діяльністю, а особливо розвідками «Література російська, великоруська, українська і галицька» (1873) і «Листи на Наддніпрянську Україну» (1893), так само закладав інтелектуальні підвалини модерного й свідомого антинародництва.

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

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

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

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

«Малорусские писатели на Буковине»

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

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

Коли мова заходить про нових авторів, а саме про Ольгу Кобилянську й Василя Стефаника, то наголос робиться на контрасті, на їхній відмінності: «г-жа Кобилянская — наследница Федьковича по таланту, но не продолжительница его манеры...»²⁰; «Г.Стефаник — не народник...»²¹ Але у випадку Кобилянської Леся Українка йде ще далі. Ненародництво Кобилянської має риси мо-

дерності. Леся Українка згадує критиків буковинської авторки, які «...ставят ей в вину, что она, подобно немецким модернистам, слишком залетает в заоблачную высь...»²² Далі йде обережна апологія «модерності» в Кобилянської з посиланням на народ і на відповідну доцільність певних явищ літератури: «Протест личности против среды и неизбежно сопровождающие его порывы *ins Blaue* составляют необходимый момент в истории литературы каждого народа»²³.

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

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

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

Леся Українка, здається, поділяє загальну думку про те, що література твориться свідомими цілеспрямованими зусиллями згідно з якоюсь осмисленою, логічною й задалегідь розпрацьованою концепцією (стосовно до цього періоду — народництвом). А саме: критик—ідеолог літературного розвитку (він може бути також письменником) дає рецепти («Інтелігенція повинна...»), а письменник їх виконує. (А не письменник пише, критик аналізує.) Це повторилося у 20-ті роки, в епоху соціаліс-

тичного реалізму, в МУРі, а потім у кінці 80-х, після розвалу СРСР. Крім того, що така модель є штучною, вона є оманливою для всіх її учасників. Адже рецепти могли замінити саму літературу (в деяких випадках так і бувало), створити ілюзію, що сформулювати завдання — все одно, що його виконати.

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

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

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

Сама Леся Українка очевидно розділяє «селянство» і весь «народ». Крім того, вона на перше місце для політичної, просвітницької роботи ставить не селян, не робітників, не народ у цілому, а інтелігенцію: «Коли в Галичині головніший ґрунт для радикальної роботи — селяни, то у нас на Україні перш усього треба здобути

собі інтелігенцію, вернути нації її «мозок», — аби не було так, що є над чим робити, та нема кому...»²⁶

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

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

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

«Нові ідеї», або координати нового дискурсу

Другою частиною, другим кроком стала асиміляція західних ідей, як у сфері політичної думки, так і у сфері культури, філософії, творчості. Осмислення західних ідей, у тому числі ідей модерної західної філософії та культури, було не просто частиною абстрактного куль-

турного досвіду, а власне питанням культурної орієнтації для інтелігенції, яка свідомо будувала свою власну культуру.

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

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

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

Кінець XIX століття в Україні так само характеризується посиленням перекладацтва. Але українська ситуація значно складніша за польську. Мові, якою забороняли писати, ще важче давався переклад. Крім того, зовсім недавно навіть деякі українські інтелектуали висловлювали сумніви в потребі українських перекладів. У 80-х роках Микола Костомаров говорив про непридатність української мови до перекладу. В 90-х необхідність

перекладацтва розуміли всі. Саме в цей час переклад стає частиною літературної творчості, а чужоземна культура — частиною національної культури.

Як відомо, перекладали ті ж самі люди, що писали. Поети — всі без винятку. Відповідно серед перекладів до епохи ЛНВ перше місце посідала поезія, яку легко було друкувати в газетах («Ділі», «Зорі», «Буковині» та ін.). ЛНВ починає публікувати перекладну прозу й драматургію, а також наукові статті. Культурна прогалина була величезною, а оскільки все перекласти неможливо, то кожен перекладач керувався своїми пріоритетами. Вибір текстів для перекладу в українських письменників ніколи не був випадковим. Він завжди відштовхувався від певної мистецької й навіть політичної концепції.

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

Друг і опонент Франка Василь Шурат мав схожу орієнтацію — класика, народні епоси (зокрема він переклав «Пісню про Роланда»), романтична поезія, різного роду «прогресивна» література²⁹. І все це так само продовжувало аналогічну концепцію.

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

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

Леся Українка ще дуже молодою висуває іншу концепцію перекладу з іноземних мов. Переклади мали відіграти головну роль у модернізації культури. Вони мали бути засобом розмикання її надто вузьких рамок, альтернативою народництву, яке спиралося на внутрішню культурну традицію. Тому в її рекомендаційних списках немає

фольклорних пам'яток, вони складаються передовсім з новітньої класики й творів ХІХ століття. Молода Леся Українка писала до Драгоманова, який справив вирішальний вплив на формування її європеїзму: «... серед киян молодих останнього часу починає ширитися європеїзм: вони починають учити європейські мови і інтересуватися європейською літературою. Доказом цього може служити те, що ми (молодіж) задумали видати цілу серію перекладів найкращих творів європейських і російських авторів»³⁰.

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

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

Переклади, звичайно, не були єдиним шляхом розбудови нового культурного дискурсу. Так само рецепція сучасного Заходу не обмежувалася перекладацтвом. У критичних статтях, рецензіях і листуванні цього часу йдеться про речі неперекладені, однак читані й відомі з оригіналів або з перекладів на німецьку, польську чи російську мови, в найгіршому разі — з рецензій в іншомовних газетах та журналах. У Галичині таким джерелом знань були німецькі, австрійські й польські публікації. Віденські, краківські й навіть паризькі літературні новини ставали предметом обговорення не тільки у великих містах, де працювали університети й видавалися газети та

журнали, але і в сільських садибах української інтелігенції. Отже, Метерлінк і Ніцше, Гюїсманс і Верлен, а також інші «зірки» «модерни» привертали увагу українських літераторів не менше, ніж їхніх колег у Польщі та інших країнах.

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

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

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

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

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

вважали ідеї Ніцше неглибокими, а популярність — тимчасовою.

Як індивідуаліст Ніцше був потенційним натхненником антинародницьких побудов. Це справедливо у випадку Кобилянської. В ранніх повістях і оповіданнях вона гостро й емоційно висловлює своє розчарування в народі, позбавленому внутрішньої енергії й сил для боротьби. Цей народ — щось схоже на ніцшеанський наговп. Сильна героїня Кобилянської (образ, нав'яний надлюдиною Ніцше) хотіла належати до сильного народу. Однак, на її жаль, народ пригноблений, колонізований, слабкий, покірний. Тому вона (Наталка в «Царівні») говорить: «Ненавиджу... одностайний... тужливо-хорий усміх на блідім лиці нашого народу. З самого жалю за минувиною ми вже ослабли, а жалібна мелодія, що дзвенить у нашій душі і котру ми так добре розуміємо, заколисала всі наші сили до немочі. Чи не так? Ах! — докінчила вона гірко, — це правда, я також донька русько-українського народу»³⁵. Водночас її сильні героїні, як і сама авторка, мріють присвятити себе справі визволення народу та його просвіти — гідна мета для сильної й діяльної людини.

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

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

Леся Українка, навпаки, належала до критиків Ніцше. Однак ставлення до Ніцше видається їй питанням настільки важливим, що вона з'ясовує його у своєму друго-

му листі до Кобилянської: «Не у всьому я можу цілком співчувати Вам, так, напр(иклад), я не поділяю Вашого ніцшеанства, бо сей філософ ніколи не імпонував мені *яко філософ*: його ідеал Uebermensch-a, тієї «Blonde Bestie», якось не чарує мене. Його афоризми справді часом блискучі і гарні, але я не кохаюсь в афоризмах. Таке антиніцшеанство не повинно становити між нами стіни, у мене є один дуже близький друг ніцшеанець, або щось коло того, і він мириться якось з моїми виступами проти „blonde Bestien“...»³⁹

Критика Ніцше в цьому листі показує, що Леся Українка мала про нього досить поверхове поняття, найскоріше взяте з вторинних джерел, різного роду критики, в якій Ніцше зводився тільки до препарованого в кітчевому стилі, вульгаризованого Заратустри, і власне «яко філософа» його добре не знала. Вона не вбачала зв'язку між власним індивідуалізмом та неоромантизмом і впливом Ніцше, хоча такий зв'язок, безперечно, існував. Цитований лист до Кобилянської написано в 1899 р., коли психічно хворому Ніцше залишався один рік до смерті, а його книжки виходили малими тиражами навіть у Німеччині й в основному ще сприймалися досить скептично. Сьогодні ми добре знаємо, що масштаби постаті Ніцше — філософа, музиканта, поета й філолога, який справив колосальний вплив на ціле ХХ століття, передбачив усі головні течії його інтелектуальної думки, були значно ширші за образ надлюдини чи ідею волі до влади. Його впливу зазнали Фройд і Гайдеггер, Дерріда й Фуко, Кафка й Рільке, Музиль та Жід, Д.Г.Лоуренс, Камю, багато інших. З безпосередніх сучасників Лесі Українки під знаком Ніцше розвивалася «польська модерна», до якої Леся Українка так само мала амбівалентне ставлення.

Жоден час не буває позбавленим суперечливих тенденцій. Ніцшеанський дискурс розвивався паралельно з соціалістичним. Мода на соціалізм була не меншою, ніж мода на Ніцше. І вона так само йшла з Заходу. Ідеї соціалізму й марксизму поширилися в цілій Східній Європі. Навіть Пшибишевський у 1892—1893 рр. редагував у Берліні польську соціалістичну газету («Gazeta Robotnicza»). Соціалістичні ідеї позначилися не лише на політичних і економічних теоріях Сходу й Заходу, а й на культурі. Суд над галицькими соціалістами 1878 р., на якому серед під-

судних були Франко і Павлик, засвідчив існування трьох політичних течій — народовства, москвофільства й соціалізму⁴⁰. Діяльність радикальної партії в Галичині спричинилася до того, що всі письменники 90-х років — більшою чи меншою мірою соціалісти за переконаннями, від Франка й Павлика, засновників цієї партії, до Маковея і Стефаніка, Лесі Українки та Ольги Кобилянської.

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

Звільнення жінки було частиною соціалістичного дискурсу. Однак фемінізм приходив в Україну насамперед із надзвичайно популярними п'єсами Генріка Ібсена. Цей норвезький автор — одне з найзнаменитіших імен літературної Європи 80-х і 90-х років XIX століття — за різних обставин по-різному читався. В Росії кінця віку про нього активно писали і Мережковський, і Михайловський. В Англії й в Ірландії — згадаймо статті Бернарда Шоу «Квінтесенція ібсенізму» (1891) або Джеймса Джойса «Нова драма Ібсена» (1900) — урок Ібсена означав модернізацію комерційного театру. В Україні Ібсен був одним із втілень культурної Європи в цілому. «...Єго (Ібсена. — С.П.) треба знати, як хочеся «мати вікно до Європи» — от вибачайте за фразу»⁴¹, — писав Василь Стефанік у листі до Ольги Гаморак 29 лютого 1896 р.

(Стефанік, який не любить теоретизувати, не випадково бере фразу про Європу в лапки, ще й вибачається за неї, ніби підкреслюючи, що вислови такого роду не в його стилі.)

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

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

Ібсен був, безперечно, великим авторитетом для Лесі Українки й Ольги Кобилянської. Загалом їхні авторитети є цікавою темою. З одного боку, жодна з них не висунула теоретичної концепції повстання проти національної традиції, з іншого — жодна з них не знайшла для себе авторитетів у її рамках. Авторитети вибиралися майже виключно з-поза меж України. Леся Українка, щоправда, присвятила Франкові короткий цикл «Сльози-перли» в 1891 р. (пізніше обидві мали з ним дещо ускладнені стосунки), а Шевченкові — ще більш ранній (1889), майже дитячий і цілком вторинний за імітацією народницького стилю вірш. У ньому, між іншим, єдиний раз у її поезії трапляється кліше «батька» літератури: «Спочиваєш ти, наш батьку, Тихо в домовині, Та збудила твоя пісня Дум-

ки в Україні». Безперечно, інтелектуальним авторитетом для Лесі Українки був Михайло Драгоманов, і Франкові вона ніколи не пробачила його критики. Однак листи й статті її демонструють скоріше скептицизм, недовіру до авторитетів, ніж пошук їх. Так само з раних щоденників і листів Кобилянської постає людина, яка не тільки не схильна довіряти авторитетам, а, навпаки, ставиться до всіх з гіпертрофованою недовірою. Усі без винятку авторитети Кобилянської не належали до української літератури. Вона про це писала в «Автобіографії» (1903):

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

Обидві письменниці відчували алієнацію від «рідного ґрунту». В Кобилянської вона підсилювалася самотністю, віддаленістю від будь-якого живого літературного середовища, сумнівами в знанні української мови. «Все моє — чуже мені. Чуже українство»⁴⁴, — писала вона в щоденнику ще в 1889 р. Але й шукане поза межами української культури не завжди ставало «своїм», викликало складну реакцію.

Парадокс «одинокого мужчини»

Стаття «Малорусские писатели на Буковине» належала хоч і молодій, але авторитетній людині, настільки авторитетній, що вона, як уже згадувалося, навіть була канонізована в чоловічій ролі. Канонізація відбулася в

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

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

Однак сама кореспонденція, яка в повному обсязі стала доступна читачам тільки в 70-х роках ХХ століття, показує, що Леся Українка її поезії і навіть драм і Леся Українка її листів і статей — дві різні особи. Лесина поезія, переповнена гаслами боротьби, сили, мотивом «слова-зброї» й майже марксистськими «досвітніми огнями» ненависті до гнобителів, імпувала народникам з їхніми ідеями про роль і покликання літератури. Її листи — скептична критика народництва, пошук альтернативи до нього, а по суті до самої себе, були близькі тільки таким кореспондентам, як Кобилянська або Драгоманов. Те ж саме виявилось в статтях, хоча в дещо обережнішій формі.

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

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

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

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

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

Такого роду висловлювань у її листуванні можна знайти чимало. Це невидима частина того нового теоретичного простору й дискурсу, який уперше вийшов на

поверхню з такою очевидністю в статті «Малорусские писатели на Буковине».

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

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

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

Ірландський Літературний Театр, заснований Єйтсом, почав свою діяльність 1899 р. Джойс був присутній на перших постановках театру — п'єсі Єйтса «Графиня Катлін» (*The Countess Cathleen*) 1899 р. і «Схиляння гілки» (*The Bending of the Bough*) Джорджа Мура й Едварда Мартина 1900 р. Коли 1901 р. театр вирішив ставити

п'єсу Дугласа Гайда «Касад-ан-Суган» (Casad-an-Sugan) і п'єсу Єйтса й Мура «Діармід і Гранія» (Diarmuid and Grania), створену за мотивом ірландської легенди, Джойс написав статтю «День черні» (The Day of Rabblement), у якій звинуватив театр у провінціалізмі й популізмі.

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

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

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

нічого, рецензуючи)»⁵⁴. А Франко, як ми вже пересвідчилися, навіть не вважав за потрібне їх рецензувати.

У критичній спадщині Лесі Українки лише одна друкована за життя стаття присвячена українській літературі. Це вже згадувана доповідь про буковинських письменників. (Те, про що не говорить письменниця, не менш красномовне, ніж те, про що вона пише.) Всі інші її статті стосуються переважно новітньої західної літератури. Саме тут закладаються нові, відмінні від ізоляціоністсько-народницьких координати теоретичного мислення. І справа не в позитивній оцінці певних імен і явищ європейської культури, а в самому їхньому звучанні. Те, що Ольга Кобилянська прийняла Ніцше й Шопенгауера, а Леся Українка їх остерігалася, не має вирішального значення. Важливо те, що ці ідеї обговорювалися.

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

Поняття «модернізм» сформульоване нею ще менш чітко. Найчастіше під модернізмом вона розуміє всі нові течії тогочасної літератури. В такому сенсі він є сино-

німом натуралізму, декадансу, неоромантизму, естетизму різного роду. Це очевидно з її характеристики Пшибишевського: «Против этого метафизического натурализма, или декадентизма, или модернизма, которого передовым бойцом является Пшибышевский, началась уже реакция»⁵⁸. До неоромантизму, як уже згадувалося, Леся Українка зараховувала себе⁵⁹.

Ставлення до Пшибишевського позначене знайомою амбівалентністю. Він, як і Д'Аннунціо, належить до тих авторів, які викликають любов-ненависть, яких читають із захопленням і страхом забороненого плоду. Навіть «західники» (йдеться про Лесю Українку й Кобилянську) не мають певності не тільки у своїх силах іти подібним шляхом повного бунту, а й у власній теоретичній відданості «модернізмові». Захоплення Лесі Українки Метерлінком майже таємне, майже гріховне, якому треба шукати виправдання й вибачення. Наприклад, вона писала до ЛНВ:

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

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

Ще один приклад. У листі до Михайла Кривинюка Леся Українка пише: «Як прочитаєте Венг(ерову), то напишіть, яке враження зробили на Вас в її описанні ті різ-

ні естети, прерафаеліти etc. Я в них не бачу ніякого признаку прогресу, як то бачить автор, а багато признаков божевілья або нещирости. Дивно бачити Гавптмана в такому товаристві»⁶¹.

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

Рецепція Ольги Кобилянської й конфлікт культури зблизка _____

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

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

Народницькі критики Кобилянської, намагаючись осмислити й каталогізувати феномен Кобилянської, зіткнулися з очевидною проблемою: хто є український письменник. І що є українське життя, яке він має відобража-

ти. Поява Кобилянської принесла розгубленість у лавитих, хто ще недавно мав чітку відповідь на це запитання.

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

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

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

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

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

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

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

Окресливши генезу хворобливого явища, Єфремов переходить до літературних творів, серед яких ключове

місце належить творам Ольги Кобилянської. (Загалом з чотирьох авторів, яких він критикує, — три жінки — Кобилянська, Кобринська та Гриневичева, один чоловік — Хоткевич.)

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

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

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

Далі, вживаючи традиційну множину, яка передбачає, що він говорить від імені більшої й авторитетнішої спіль-

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

Народництво висувало тезу спиратися на «своє», автентичне на протигагу чужому, західному. Наскільки автентичним було автентичне? І Франко, і Єфремов зазнали впливу російського народництва. Франко свого часу (в 1870-х роках) переклав уривок роману Чернишевського «Что делать?», потім (на зламі 70-х і 80-х) видавав статті Писарева й Добролюбова, крім того, посилався з піететом на російських народників у своїх статтях «Найновіші напрямки в народознавстві», «Чи вертатися нам назад до народу?» та ін. Єфремов зазнав впливу Михайловського, суперечка якого з Мережковським була характерною для російської культури зламу віків. Захоплюючись російським соціалізмом, який інтелектуально вигравав на фоні клерикального народоства, не кажучи вже про москвофільство, Франко та інші не помічали, як разом з ним трансплантували на український ґрунт характерну для російських соціалістів-народників ненависть до Заходу, їхні заклики спиратися на свою рідну «почву», їхній містицизм (народ — носій вищої мудрості) і навіть схильність до месіанської екзальтованості. Єфремов виявився особливо вірним учнем, вірою в соціальний утилітаризм мистецтва він перевершив своїх російських учителів.

Франко, який у цей час значно охолов і до західного марксизму, і до російських соціал-демократів, у відповіді Єфремову зазначав, що той, очевидно, живе «в крузі ідей, вироблених у Росії ще Добролюбовим та Писаревим...»⁷³ і відповідно шукає в літературі публіцистики. Як набагато глибший мислитель, Франко такої прямої пуб-

лістистики від мистецтва не вимагав і не схвалював. Молоді автори, яких критикував Єфремов, були, як добре знав Франко, виховані на європейській новій літературі та відповідній естетиці. (Єфремов, за словами Лесі Українки, цього всього просто не знає.) Проте Франко не був послідовним: через кілька років він критикуватиме «Молоду Музу» з позицій Єфремова.

Сергій Єфремов закинув Кобилянській неповагу до народу. Він помітив те, чого не помітили чи вдали, що не помітили, інші її критики, а саме її розчарування в народі, прямо висловленого в ранніх творах, і глибинної його деміфологізації в пізнішій «Землі». В останньому романі письменниця поставила народ у центр оповіді. Та її народ різко відрізнявся від «народу» Квітки-Основ'яненка, Куліша чи Нечуя-Левицького. Кобилянська показала землю як загрозливу силу, що закріпає і бруталізує людину. На протилежному полюсі поставлено культуру. Тільки безземельна Анна має деякий шанс відірватися від землі, наблизитися до культури. В цьому сенсі вона є головною героїнею твору. Однак і її життя руйнує загальна вбивча залежність від землі, характерна для всіх інших героїв роману. Ольга Кобилянська показала життя на селі, позбавлене гармонії, руйнуючи цим патріархальний народницький міф цілої культури. Саме до культури, між іншим, спрямований заклик відірватися від землі. В романі демістифікувалися й деміфологізувалися ключові поняття, святі для народницького світогляду: ідеальність громади, ідеальність природної людини — українця-селянина, ідеальність селянської сім'ї, ідеальність жінки, про яку вже згадувалося. Кобилянська вважала, що романтична чистота стосунків між людьми й сімейна гармонія — міф. У селі, на землі панує насильство, інстинкти, сексуальні пристрасті, злоба сусідів, взаємна заздрість. Шлюби з розрахунку сполучені із взаємною ненавистю. Тиранія батьків доходить до звірства. Людська природа, не обмежена й не відшліфована культурою, на думку Кобилянської, виявляється огидною, а людські стосунки — деформованими патріархальними нормами. Схоже спрямування мали тільки оповідання Грицька Григоренка — письменниці, не поміченої критикою в її час (початок століття) і цілковито забутої пізніше.

Коли Єфремов розгромив Кобилянську, в тому числі й «Землю», Іван Франко виступив із відповіддю йому не як прихильник Кобилянської, а як редактор ЛНВ, захи-

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

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

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

Наших читачів ще треба виховувати, і доводиться робити це обережно. Бувши у Росії, Ви, певне, трохи познайомилися з умовами нашого життя і не здивуєтесь тому, що пишу»⁷⁶.

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

У статті «В поисках новой красоты» Сергій Єфремов у непрямій формі торкається Лесі Українки, яка згадуваним уже виступом про буковинських письменників під-

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

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

Франко, який про Кобилянську ніколи спеціально не писав, усе ж мав щодо неї свою чітку оцінку. Він поділився своїми думками про Кобилянську в одному з листів 1905 р., настільки цікавому з погляду рецепції Кобилянської народництвом та з погляду народницького дискурсу в цілому, що його варто навести майже повністю:

«Високоповажний пане раднику!

...Що стосується панни Кобилянської, то дозволю собі, коли ще не пізно, сказати таке: Ольга Кобилянська — дитя «зеленої» Буковини, тієї культурно-територіальної області, де на ґрунті місцевої румунсько-української культурної відсталості прищеплюються деякими прина-

гідними мандрівниками найбільш модерні способи мислення і вислову думки, але тільки в окремих випадках вони дають справді оригінальні і здорові квіти та плоди. Кобилянська, що походить з української сім'ї службовця, виховувалася у німецькому дусі, формувалась під впливом творів Бірх-Пфейфер і Марліт. Свої перші оповідання писала німецькою мовою у фальшиво-сентиментальній манері цих же письменниць. Згодом випадково — а, можливо, це було виявом якоїсь глибшої душевної спорідненості — їй потрапили до рук твори Якобсена і Ніцше, яких вона зрозуміла неглибоко.

Від Ніцше — філософа-профета й віщуна — та від проповідників екстази-захвату перейняла вона цей блискотливий, забарвлений ліризмом стиль, який часто нагадує стародівочий марлітівський сентиментальний стиль, що ми його називаємо занепадницьким. Твори Якобсена зміцнили і поглибили в ній відчуття природи. Зі своїми першими українськими новелами О.Кобилянська виступила в 1895—98 рр., вони завоювали їй багато прихильників, особливо серед молоді, і не тільки української, — головне тому, що письменниця, добре володіючи німецькою мовою, надрукувала свої твори і в перекладі цією мовою. Серед цих творів, в яких ніжно й оригінально зображено природу і побут, такі, як, наприклад, «Битва», «Русалка», «Некультурна»; але й тут, особливо в малих картинах багато неприродного, дрібного і претензійного. Деякою мірою ці недоліки притаманні її першому більшому роману «Царівна». Його композиція цілком довільна (форма щоденника), змалювання образів мало продумане, ідейний зміст неясний, але мова, незважаючи на деяку багатослівність, відзначається особливою свіжістю і поетичним розмахом. Найвидатнішим з її творів є, в усякому разі, великий роман «Земля», надрукований 1902 р. в «Літературно-науковому вістнику». В ньому Кобилянська справді найповніше виявила риси свого таланту, але, на мою думку, досягла його меж. Концепція роману задумана тонко і добре викладена, персонажі твору окреслені чітко, і, хоч, змальовуючи події, письменниця не виходить за вузькі межі одного села, щоб дати широку картину культурного рівня буковинського народу, то все ж цілість пройнята таким емоційним настроєм, що це надає «Землі» особливого чару. Письменниці з приводу змальованих нею картин життя буковинських селян

можна зробити деякі закиди щодо глибини і точності її художнього бачення. Та все ж слід визнати, що це життя ніколи раніше не було відображене тепліше, поетичніше і своєрідніше. Маленькі нариси та оповідання Федьковича, який у порівнянні з Кобилянською здається нам однією бічним, схильним до шаблону, не можуть становити тут особливого винятку.

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

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

За ілюзією його об'єктивності ховається непримиренний антимодернізм. Франко вважає, що «модерні способи вислову» принесені в Україну ззовні, принесені принагідно й по суті не дали «здорових» плодів. Подибуємо також знайоме моралізаторство, поділ усього на здорове і нездорове, занепадницьке. І «ми» це знаємо. Серед «принагідних» джерел особливу зневагу автора викликає Ніцше. «Немодерність» Франка особливо очевидна з

оцінки Ніцше — і сам німецький філософ неглибокий, та ще й Кобилянська зрозуміла його неглибоко.

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

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

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

Модернізм як фемінізм _____

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

опозиція — жіночого і чоловічого, або феміністичного і патріархального, яку цілком ясно усвідомлювали всі учасники цього літературного дискурсу.

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

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

Український *fin de siècle* позначений викликом, який кинули жінки-письменниці домінуючій чоловічій традиції. Можливо тому, що самі вже почувалися спадкоємицями зрілої традиції жіночої літератури, маючи своїми попередницями Марка Вовчка, Ганну Барвінок, Олену Пчілку та Наталю Кобринську. Перша з них — Марко Вовчок — за прикладом більшості жінок-письменниць ХІХ століття від Жорж Санд до Джордж Еліот обрала для себе чоловічий псевдонім, який мав бути своєрідною перепусткою в чоловічу культуру, способом легітимізуватися в ній. Олена Пчілка й Наталя Кобринська заклали основи іншої традиції, в якій не було ні чоловічих псев-

донімів, ні чоловіків-оповідачів, ні загалом спроби імітувати чоловічий голос. Завдяки цим авторкам у 80-х роках в українській літературі прозвучав інтелігентний жіночий голос, а разом з ним феміністична ідея.

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

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

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

Ольга Кобилянська, як відомо, дебютувала в українській літературі як послідовна феміністка. Її «Людина» писалася під безперечним впливом «Духу часу» Наталі Кобринської і їй присвячена. (Ранні щоденники, однак, містять доволі неоднозначні оцінки Кобринської, яку авторка підозривала в зневажливому ставленні до себе.)

1894 р. Ольга Кобилянська стала однією з ініціаторок заснування «Товариства руських жінок на Буковині». Її промову «Дещо про ідею жіночого руху» того ж року видав Михайло Павлик, найпоступовіший з галицьких поступовців, який ще задовго до поширення фемінізму, 1878 р., був засуджений на шість місяців тюремного ув'язнення за оповідання «Ребенщуківа Тетяна». Йому інкримінували спробу скасувати закони подружжя й принизити його як інституцію, освячену церквою. На суді Павлик пояснював, що ідеї його оповідання походять із праці Джона Стюарта Мілля «Про пригноблення жінок», яка публічно аналізувалася у Львівському університеті й у польському перекладі продавалася у всіх львівських книгарнях⁸⁴. Пізніше цей твір англійського філософа надзвичайно глибоко вплинув на Кобринську, Кобилянську, Лесю Українку.

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

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

«Нові жінки» були сильними жінками, спроможними на самотній виклик суспільству. Центральний сюжет перших повістей і взагалі всієї творчості Кобилянської — зіткнення жіночої сили й чоловічої слабкості. Її героїні

сильні морально, психологічно, інтелектуально, хоч і не вчилися, як і їхня авторка, в університетах. Вони надзвичайно емоційні й наділені могутньою, важко стримуваною сексуальністю.

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

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

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

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

Героїням Кобилянської (як і героїням Лесі Українки) властива певна закономірність поведінки. Вони, з одного

боку, прагнуть істинного, вільного кохання, з іншого — боятися його, хочуть і не хочуть любити. Наталка відштовхує Орядина в «Царівні», Любов тікає від Ореста в «Блакитній троянді». Ця модель повторюється безліч разів, відображаючи притаманний як героїням, так і їхнім авторкам підсвідомий страх нерівноправного зв'язку з мужчиною, страх патріархальності й шлюбу як її символічного втілення. Певною альтернативою цьому може бути зв'язок жінок, як-от у «Valse mélancolique». Крім того, стосунки жінок рівноправні, не будовані за моделями експлуатації чи залежності.

І Леся Українка, і Кобилянська, керуючись пріоритетом мистецтва, дуже остерігалися будь-якої тенденційності, в тому числі й феміністичної. Леся Українка, аналізуючи творчість Кобилянської у своїй доповіді «Малорусские писатели на Буковине», зазначала: «...Впоследствии она значительно охладела к феминизму, — быть может потому, что он стал для нее «пережитым моментом», а сама идея женской равноправности представилась не требующей теоретических доказательств»⁹¹.

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

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

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

Феміністичні ідеї Лесі Українки не завжди лежали на поверхні, як, наприклад, у Кобринської чи навіть Кобилянської в ранніх її творах. У поглядах Лесі Українки окреслюються дві головні позиції: з одного боку, фемі-

ністична ідея здається природною й не потребує доказів, з іншого — стан жіноцтва досить сумний і потребує боротьби. Власне, всі образи драматургії Лесі Українки — від Любові з «Блакитної троянди» до Одержимої, Боярині, Кассандри, Мавки — є варіаціями на теми жіночої трагедії: зради щодо жінок, жіночої самотності, жіночого, часто глибшого за чоловічий патріотизму, жіночої драматичної відданості істині⁹³.

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

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

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

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

Феміністичний дискурс у літературній критиці започаткований так само Лесею Українкою у статті «Новые перспективы и старые тени (Новая женщина западноевропейской беллетристики)», опублікованій у петербурзькому журналі «Жизнь» 1900 р. Його частково продовжила Наталя Кобринська в статті «Про «Нору» Ібсена», але

після відходу цих авторок з літературної сцени феміністичний дискурс на десятиліття зник з літературної критики.

Конфлікт між статями як один з аспектів *fin de siècle*

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

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

Ще в ранніх щоденниках Кобилянська записала: «...я не хотіла б вийти за нього заміж, бо він такий самий чоловік, як і всі інші, а я ненавиджу чоловіків»⁹⁶. Парадоксальна цитата в контексті щоденників, які показують молоду дівчину, переповнену бажанням любити, яка майже постійно закохується в різних чоловіків, починаючи від власного брата до одруженого священика, часто закохується, не бачивши свого об'єкта, іншими словами, любить власну фантазію. Однак і ця «ненависть» має під собою підстави. Вона пов'язана з передчуттям того, що чоловіче суспільство відкине її. Відкине її надто нестримні, неконтрольовані почуття, її надто самостійні погляди, її надто живий розум. Що й сталося досить швидко.

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

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

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

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

Мені було того замало.

Я хтіла більше.

Народові треба було більше, ніж щасливих подруж, зачинених в панських кімнатах, *щасливих*. Ба, більше ще як і «ідеалу» говорити *лиш матерньою мовою*. Він, що, може, був в розмаху на культурну народність, без вироблених рисів і характеру, без тієї сили, що творить і полишає за собою монументи в історії і мармурових богів...»⁹⁸

Отже, в цьому уривку викладено майже повне кредо Кобилянської — фемінізм, соціалізм, народ. Напівнатяками вона скидає ідеали — є щось більше за ідеал сім'ї (патріархальному ідеалові протиставлена феміністична свобода вибору), є щось більше за ідеал говорити рідною мовою (ідеалові націоналізму протиставляється ширший

ідеал, це, очевидно, соціалізм). Нарешті є щось більше за ідеал народності, це саме ідеал «культурної народності». Неясність у цьому моменті не випадкова. «Культурна народність» — досить невиразний ідеал в обставинах початку віку.

Чому Франко викреслив цей уривок? Очевидно, з тієї ж самої причини, з якої він не згадає наступного року про фемінізм ранніх творів Кобилянської в листі до Ягича. Такого роду редагування виказує страх маскулітної культури перед «новими», сильними жінками й усім комплексом проблем, які вони приносили.

Навіть такий освічений мужчина, як Стефаник, котрий підтримував ідею навчання жінок в університетах, міркував так: «Інша річ, чи все лиш образовану жінку можна любити. Я без мотивів кажу, що не все любиться образовану, де є вибір між образованою і необразованою, дуже часто вибирається послідню...»⁹⁹ В тому ж листі він відмахнувся від Кобринської: «Я дуже скептично відношуся до образования галицьких жінок... Кобринська, напр., є талановита, та образования у неї нема. Stuart Mill, кілька книжок інших за еманципацію і з економії — то ціле джерело, з котрого черпає, — і є нудна»¹⁰⁰.

І Маковей в оповіданні про мужчину-еманципанта, яке, очевидно, мало стати пародією на «екстремі» феміністичного руху, на небажання жінок одружуватися, виказав цей страх перед невідомою, анархічною жіночою загрозою.

У свою чергу Кобилянська, яка, очевидно (як показує їхнє листування), в душі хотіла вийти за Маковея, в цьому тексті 1903 р. підводить концептуальну основу під своє самотництво й засуджує шлюб як принцип.

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

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

Сексуальність

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

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

Интерес до фізичного боку почуттів мотивований загалом фемінізмом. Серед законних та органічних прав жінки — право на почуття й задоволення від фізичного зв'язку з чоловіком. Для психолога Кобилянської цей процес у душі жінки (усвідомлення свого потягу до чужого тіла, сексуальний контакт, бажання фізичного відчуття) є надзвичайно цікавим. Фемінізм руйнує святенництво й зазирає туди, куди народник дивитися боїться.

Оповідання «Природа», написане 1887 р. німецькою мовою й надруковане 1895 р. у штутгартській газеті «Die Neue Zeit», а 1897 р. — українською мовою, містить першу в українській літературі сцену фізичного кохання. Обігрується вже знайома модель — освічена жінка з середнього класу і темний гуцул, який свою пристрасть вважає відьомською напастю. Їх розділяють клас, культура, статус, буквально все, однак об'єднують фізичний

потяг, натура, природа. (Аналогічний сюжет ліг пізніше в основу класичного англійського роману модерністичного періоду — «Коханець леді Чаттерлей» Д.Г.Лоуренса.)

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

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

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

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

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

Кобилянська з надмірною сексуальністю її ранніх творів, яка називається, описується, естетизується, нарешті з радикальним розширенням меж сексуальності (взаємна любов жінок), звичайно, справляла шокуюче враження. Хоча письменниця вдавалася до евфемізмів і символів.

Власне природа була першим символом еротизму в творах Кобилянської, другий такий символ становила музика — «скована пристрасть». (Загалом музика являла

собою загальний знаменник антипозитивістської епохи. Блискучим музикантом був Ніцше, а Пшибишевський, як відомо, віддавав перевагу Шопену — улюбленому композитору Кобилянської.) Дуже часто музика — евфемізм еротично забарвленого почуття. Музика збуджує сексуальну мрію, яка може переходити в гостре фізичне відчуття оргастичного характеру, як-от у наступному епізоді «Людини», де етюд Шопена «*Improromptu phantasie*» викликає в героїні стан екстазу, майже неврозу. Колись ця музика супроводжувала незабутнє признание в коханні. Тоді «се була сила глибока, могутня, піднімаюча, сила, котра не знає ніяких перепон, нічого не жахається, котра, проломлюючи дорогу, пориває усе з собою, часто руйнує те, що закони і звичаї, і час з трудом збудували...» Тепер та ж сама музика нагадала той стан.

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

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

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

Реакцію критики на цей бік творчості Кобилянської, критики майже без винятку чоловічої — можна було передбачити. Франко й Грушевський не помітили чи вдали, що не помітили, еротизму її оповідань. Осип Маковей прокоментував езоповою мовою оповідання «Природа» й «Некультурна», натякаючи на наявність у них чогось такого, про що він говорить не ризикує: «Дразлива се потрохи справа і в наших товариствах особливо про потреби тіла виразно не говориться...»¹⁰⁶ Більше того, визнає, що оповідання «Природа» довго лежало в шухляді й він сам не мав сміливості надрукувати його: «Признаюся я до гріха, що будши редактором «Буковини» я з огляду на

передплатників не мав відваги друкувати сю новелю у своїй часописі, хоч з артистичного боку вважав її дуже гарною»¹⁰⁷. Маковей навіть легенько критикує Кобилянську за те, що акцент на любов у неї більший, ніж на соціальні свободи для жінок. А «Valse mélancolique» він вважає довершенням низки творів з жіночого питання, бо там представлені три різні жіночі типи, однак делікатну тему їхніх взаємин не порушує.

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

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

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

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

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

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

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

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

А я мовчки молилася на неї.

Ганнуся відкривала щодня нову красу в її істоті, а по-верховністю її займалася, мов мати дитиною. Чесала сама її довге шовкове волосся, укладаючи його по своїм стилю «antique», придумувала для її класичного профілю особні ковчирі й інші строї, а я без «мотивів» любила її. Ні, обох любила я»¹¹⁴.

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

Дискурс особистих стосунків. Біографічний відступ

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

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

Сексуальна анархія, або відхід від традиційної сексуальності, приводить до анархії текстуальної. Всі листи написані не від першої, а від третьої особи й виключно в

чоловічому роді. Чоловічий рід пов'язаний передовсім із граматичною формою тих імен, якими називали себе кореспондентки: «хтось» і «хтось» або «хтось білий» (Леся Українка) і «хтось чорненький» (Ольга Кобилянська).

Третя особа й загальний стиль замаскували дуже сміливі заяви та пасажі. Наприклад, фразою «хтось когось любить», що є парафразом «я тебе люблю», закінчуються майже всі листи. Не менш часто вживається й інше кліше-звертання: «*Liebe, liebste Wunderblume!*»

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

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

Ольга Кобилянська, у свою чергу, 1901 р. розірвала стосунки з Осипом Маковеем¹¹⁶.

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

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

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

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

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

20 березня 1902 р.: «...хтось когось любить (то найновіше)»¹²¹.

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

3 часом листи стали стриманішими, однак зберігся унікальний стиль, у якому цілком органічно звучали фрази в дусі «О, ти, моя жрице краси й чистоти», поєднані з натяками на «розбрат у власній душі», точного змісту яких нам не дано розгадати.

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

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

Листи були втіленням мрії про любов, яка не зреалізувалася в їхньому житті повною мірою. Лесбійською фантазією, для якої дають підстави й щоденники Кобилянської, і її попередні твори.

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

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

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

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

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

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

Творчість Лесі Українки й особливо Ольги Кобилянської беззаперечно засвідчила кризу української традиційної маскулінності. Героїні цих авторок — нові, автономні, самодостатні й сильні жінки — не могли знайти у своєму оточенні відповідних мужчин. Чим відвертіше прочитувалася ця думка в оповіданнях чи драмах, тим більший це викликало страх у чоловіків. Природне відчуття особистої небезпеки виливалося в очевидну ворожість рецензентів або у фігури мовчання, якими наповнені критичні тексти того часу. Маскулінна народницька критика Франка, Єфремова, Грушевського, Маковея та інших на десятиліття заклала естетичний канон. Однак її перемога виявилася ілюзорною. Модернізм із жіночим

обличчям, який чоловіча народницька критика цілеспрямовано витісняла й витіснила на маргінеси, неначе за схемою Жака Дерріда (маргінальне і є центральне), став центральним феноменом української літератури.

Підсумок

Короткий, але змістовний етап українського *fin de siècle* збігається приблизно з 1897–1898 — 1902–1903 рр. Його критичні рамки: доповідь Лесі Українки про «Малорусских писателей на Буковине», з одного боку, і «В поисках новой красоты» Сергія Єфремова, з іншого. В цей час відбулося чимало літературних дебютів. Серед них відзначимо два — Стефаніка й Хоткевича, які припали на 1897 р. У цей час Кобилянська прославилася й викликала дискусію своїми феміністичними повістями та оповіданнями. (Роман «Земля» (1902) позначив початок зміни орієнтирів у її творчості.) У цей час Леся Українка написала переважну кількість своїх статей і драматичних творів. І хоч вона не стала теоретиком модернізму, однак це поняття (разом з поняттям народництва) було центральним у її теоретичних роздумах, які домінували над усією її художньою творчістю. Формально це домінування виявилось в переважанні розмовного елемента у вірші Лесі Українки, в тому, що, за глибоким спостереженням ще Миколи Зерова, описи та оповіді вдавалися їй гірше за монологи та діалоги. Серед можливих причин цього Зеров указує на вплив доби, «що була добою суперечок, полеміки в тій приблизно мірі, як наш час (ідеться про 20-ті роки. — С.П.) є час літературних маніфестів та декларацій»¹²⁷. Маємо підстави поширити цю думку й твердити, що переважання дискурсу, теоретизування над художністю є провідною тенденцією всієї української літератури новітнього часу.

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

Нове співіснувало зі старим. Видання повного Федьковича 1896 р., про що Леся Українка згадує майже як

про анахронізм, збіглося з дебютами нових авторів. Однак не всі автори, які шукали нових шляхів у літературі — «писати не так, як Мордовець» за формулою Хоткевича, — змогли втриматися на цій лінії. Точніше, майже ніхто не зміг.

Василь Стефаник, якого часом (на його, треба сказати, великий подив) називали й «декадентом», і «модерністом»¹²⁸, за декілька років свого писання й публікування радикально змінив художню мову народництва, його стилістику. Ідеалізація села й мужика, естетика етнографічного опису були остаточно поборені. Стефаник пристрасно ненавидів етнографів і різного роду збирачів народних пісень, які за фольклором не бачили реального життя. Однак з огляду на його ненависть до інтелігенції й скепсис щодо літератури, його зневагу до народницького пафосу, його антиінтелектуалізм і майже побожну опору на одну, чітко визначену традицію (Шевченко, Федькович, Франко), його огиду до міста, а відповідно любов до села й мужика включити його до модерністського дискурсу неможливо. Правда, все це дає підстави висунути гіпотезу, що саме неспроможність Стефаника до глибинної модернізації культури й примусила його перестати писати на початку століття.

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

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

При всьому антинародництві Кобилянської ні її, ні її героїнь не покидала ідея в якійсь формі служити наро-

дові. Наприклад, у формі пропаганди фемінізму. Багато з того, що Кобилянська писала, було для неї самої великою проблемою, джерелом непевності. Особливо в умовах гострої критики й браку літературного середовища. Вона боролася з власною тенденційністю — надто виразним фемінізмом ранніх повістей. А пізніше немовби сама злякалася власного модернізму. В «Автобіографії» 1903 р. Кобилянська писала:

«В найновішій часі зацікавив мене незвичайно болгарський писатель Петко Ю. Тодоров своїми новелами, взглядно своїми тематами, які добирає до своїх повістей і драм, і звернув всю увагу мою на народні легенди і казки, які уміє чудово виводити. Сей молодий артист вплинув своїми новими, наскрізь оригінальними, дуже цінними поглядами на літературу і штуку, так сильно на мене, що мені хочеться бросити давній шлях на пряму модернізму, яким ішла я, і звернути на його дорогу, що здається мені властивою і одинокою дорогою до заховання правдивої народної штуки і поезії, народного характеру, не зміненого гіперкультурою, а передаваного лише через призму свіжого талану, мов вже в мелодії прибрана народна поезія, широкому світові до подиву своїх народних скарбів, досі майже не замічуваних»¹²⁹.

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

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

Непевність і амбівалентність були властивими й для Лесі Українки. Її листи переповнені критикою україн-

ського народництва. Вона застерігала Кобилянську від «селянськості» в «Землі», однак сама не змогла остаточно вирватися з його пастки. Важко уявити, що її поезія й драми, поезія й критика написані однією людиною. А тим більше — що листи писала та ж сама особа, яка підписувала вірші. Можливо, не випадково в листах вона рідко згадувала власні вірші, коментуючи частіше драми й переклади.

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

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

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

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

- ¹ *Грушевський М.* Відчит на Науковій Академії 1 листопада 1898 на пам'ятку 100 роковин «Енеїди». // Літературно-науковий вістник (далі — ЛНВ). 1898. Т.4, кн.11. С.76.
- ² *Walicki A.* The Controversy over Capitalism; Studies in the Social Philosophy of the Russian Populists. University of Notre Dame Press, 1969. P.9.
- ³ *Лисяк-Рудницький І.* Інтелектуальні початки нової України // *Лисяк-Рудницький І.* Історичні есе: У 2 т. К., 1994. Т.1. С.178.
- ⁴ *Гундорова Т., Шумило Н.* Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.) // Слово і час. 1993. № 1. С.55.
- ⁵ Цю тему порушує М.Тарнавський у статті: The Paradox of Populism: The Realism of Ivan Nečuj-Levyc'kyj // Harvard Ukrainian Studies. Vol. XIV, N 3/4. Dec. 1990.
- ⁶ *Франко І.* Твори: В 50 т. К., 1986. Т.45. С. 143—144.
- ⁷ Там само. С.254.
- ⁸ Там само. С.148.
- ⁹ Там само. К., 1982. Т.35. С.92.
- ¹⁰ Див.: *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. К., 1991.
- ¹¹ *Українка Леся.* Твори: В 10 т. К., 1965. Т.8. С. 223.
- ¹² *Гундорова Т.* Погляд на «Марусю» // Слово і час. 1991. №6. С. 16.
- ¹³ *Шевченко Т.* Передмова до Другого Кобзаря // *Шевченко Т.* Твори / За ред. Павла Зайцева. Чикаго, 1961. Т 2. С.138.
- ¹⁴ *Гундорова Т.* Вказ. праця. С.16.
- ¹⁵ *Гриневичева К.* Зустрічі з поетом // Арка. 1948. Ч.1, С.11.
- ¹⁶ *Шевченко Т.* Вказ. праця. С.136.
- ¹⁷ *Шерех Ю.* На риштуваннях історії літератури // *Шерех Ю.* Друга черга. Нью-Йорк, 1978. С.31.
- ¹⁸ *Українка Леся.* Твори: В 10 т. Т.8. С. 66.
- ¹⁹ Там само.
- ²⁰ Там само. С.68.
- ²¹ Там само. С.74.
- ²² Там само. С.70.
- ²³ Там само.
- ²⁴ Там само. С.75.
- ²⁵ Там само. С.19.
- ²⁶ Там само. С.20.
- ²⁷ *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія життя і творчості. Нью-Йорк, 1970. С.513.
- ²⁸ *Sikora I.* Młoda Polska, czyli o narodzinach nowoczesnej liryki. Antologia Liryki Młodej Polski. Wrocław, 1990. P.10.
- ²⁹ Див. бібліографію його перекладів у кн.: *Шурат В.* Вибрані праці. К., 1963.
- ³⁰ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. С.97—98.
- ³¹ Там само. С.93.
- ³² *Шурат В.* Французький декадентизм у польській і великоруській літературі // Зоря. 1896. Ч.9. С.179.
- ³³ Цим ідеям судилося довге життя. Євген Маланюк у 20-х і пізніших роках писав про французький символізм як про отруту, яка зарадила російську літературу. Див.: *Маланюк Е.* Книга спостережень. Торонто, 1962. Т.1. С.350.
- ³⁴ *Стефанік В.* Лист до О.К.Гаморака, червень 1897 // *Стефанік В.* Твори. К., 1964. С.381.
- ³⁵ *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. К., 1962. Т.1. С.215.
- ³⁶ Там само. С.401.
- ³⁷ Там само. С.411.
- ³⁸ Остап Луцький і сучасники. Листи до Ольги Кобилянської й Івана Франка та інші забуті сторінки. Нью-Йорк, 1994. С. 119—120.
- ³⁹ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. С.483.
- ⁴⁰ Детальніше про це див. монографію: *Himka J.-P.* Socialism in Galicia: The Emergence of Polish Social Democracy and Ukrainian Radicalism (1860—1890). Cambridge, 1983. P. 69.
- ⁴¹ *Стефанік В.* Твори. С.342.

- ⁴² Цит. за: *Showalter E.* Introduction // *Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin-de-siècle.* London, 1993. P. vii.
- ⁴³ *Кобилянська О.* Твори: В 3 т. К., 1956. Т.3. С.548.
- ⁴⁴ *Кобилянська О.* Слова зворушеного серця: Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. К., 1982. С. 188.
- ⁴⁵ *Франко І.* Твори: В 50 т. К., 1981, Т.31. С.269.
- ⁴⁶ Там само. С.270—271.
- ⁴⁷ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. С.244.
- ⁴⁸ Там само. С.123.
- ⁴⁹ Там само. С.170.
- ⁵⁰ Там само. С.156.
- ⁵¹ Там само. С.286. Див. так само с.308.
- ⁵² *Joyce J.* The Critical writings. Ithaca; New York, 1989. P.70.
- ⁵³ Ibid. P.71.
- ⁵⁴ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. С.847, 850.
- ⁵⁵ *Українка Леся.* Твори: В 10 т. Т. 8. С.223.
- ⁵⁶ Там само. С.114.
- ⁵⁷ Там само. С.34.
- ⁵⁸ Там само. С. 127.
- ⁵⁹ Визначення «новоромантизму» див. у статті «Новейшая общественная драма».
- ⁶⁰ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. С.513.
- ⁶¹ Там само. С.383.
- ⁶² Ольга Кобилянська в критиці та в спогадах. К., 1963. С.42.
- ⁶³ *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. К., 1963. Т.5. С.42.
- ⁶⁴ Там само. С.338.
- ⁶⁵ *Грушевський М.* «Царівна» // ЛНВ. 1898. Т.1, кн.3. С.174.
- ⁶⁶ Там само. С. 178.
- ⁶⁷ *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. Т.5. С.330.
- ⁶⁸ Там само.
- ⁶⁹ Там само. С.332.
- ⁷⁰ *Єфремов С.О.* Літературно-критичні статті. К., 1993. С. 100.
- ⁷¹ Там само. С.119.
- ⁷² Там само. С. 120.
- ⁷³ *Франко І.* Принцип і безпринципність // ЛНВ. 1903. Т.22. С.119.
- ⁷⁴ *Франко І.* Твори: В 50 т. К., 1986. Т.50. С.282.
- ⁷⁵ *Хоткевич Г.* Земля. Повість Ольги Кобилянської (критична оцінка) // *Хоткевич Г.* Твори: У 2 т. К., 1966. Т.1.
- ⁷⁶ *Коцюбинський М.* Лист до Ольги Кобилянської, 25 жовтня 1902 р. // *Коцюбинський М.* Твори: В 6 т. К., 1961. Т.5. С.328.
- ⁷⁷ *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. С.671.
- ⁷⁸ *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. Т.5. С. 321.
- ⁷⁹ Цей лист до Ватрослава Ягича від 29 вересня 1905 р., написаний німецькою мовою, цитується за перекладом: *Франко І.* Твори: В 50 т. Т.50. С.281—282.
- ⁸⁰ *Gilbert S.M., Gubar S.* No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. New Haven; London, 1988. Vol. 1: The War of the Words. P. 21.
- ⁸¹ *Showalter E.* Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle. New York, 1990.
- ⁸² Див.: *Кобилянська О.* Твори: В 3 т. Т.3. С. 8, 15, 59, 145, 182 та ін.
- ⁸³ Там само. С.181—182.
- ⁸⁴ *Павлик М.* Твори. К., 1959. С.649.
- ⁸⁵ Див. про це детальніше в кн.: *Богачевська-Хом'як М.* Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884—1939. К., 1995.
- ⁸⁶ *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. Т.5. С. 22.
- ⁸⁷ Там само. С.125.
- ⁸⁸ Феміністична критика Ніцше та його зневаги до жінок, що в теоретичній мові англійського й американського літературознавства називається «misogyny», з'явилася значно пізніше в нашому столітті. Див., наприклад: *Irigaray L.* Marine Lover of Friedrich Nietzsche. New York, 1991.
- ⁸⁹ *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. Т.1. С.75.
- ⁹⁰ Там само. С.181.
- ⁹¹ *Українка Леся.* Твори: В 10 т. Т.8. С.69.

- 92 *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. Т.5. С.283.
- 93 На цю тему див.: *Weretelnyk R.* A Feminist reading of Lesia Ukrainka's Dramas: Ph. D. Thesis. University of Ottawa, 1989.
- 94 У «Жіночому портреті» (1906), програмному вірші феміністичного радикалізму, Леся Українка звертається до «чесної жінки», яка не зробила нічого аморального. Вона просто дружина, мати, господиня, типова щаслива жінка з середнього класу, однак авторка звинувачує її зі своїх радикальних позицій — «Не тіло ти, а душу продала, Свій хист і розум віддала в неволю...» і т.д.
- 95 *Woolf V.* A Room of One's Own. New York, 1929. P. 103.
- 96 *Кобилянська О.* Слова зрушеного серця. С.125.
- 97 *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. С.486.
- 98 Див.: *Кобилянська О.* Вибрані твори: В 3 т. К., 1952. Т.3. С.352 (примітка до оповідання «Ідеї»).
- 99 *Стефанік В.* Лист до Л.В. Бачинського, 14 травня 1896 р. // *Стефанік В.* Твори. С. 351.
- 100 Там само.
- 101 *Маковей О.* Лист до Ольги Кобилянської, 11 серпня 1901 р. // Відділ рукописів Інституту літератури НАН України. Ф. 14/340.
- 102 *Showalter E.* Sexual Anarchy. P. 15.
- 103 *Квітка-Оснотко Я.* Твори: В 6 т. К., 1956. Т.2. С.47.
- 104 *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. Т.1. С.72.
- 105 Там само. С. 155.
- 106 *Маковей О.* Ольга Кобилянська // ЛНВ. 1899. Т. 5, кн. 1—4. С.45.
- 107 Там само.
- 108 *Ефремов С. О.* Літературно-критичні статті. С. 110.
- 109 *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. С.508.
- 110 Ольга Кобилянська в кристиці та в спогадах. С. 149.
- 111 *Луцький О.* Ольга Кобилянська // Остап Луцький і сучасники. С.109—121.
- 112 *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. К., 1962. Т. 2. С.389.
- 113 *Кобилянська О.* Слова зрушеного серця. С. 103.
- 114 *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. Т.2. С.383.
- 115 *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. С.560.
- 116 Дещо про вплив цих стосунків на її життя й на ставлення до чоловіків говорить її лист до Лесі Українки (єдиний, що зберігся): «...Займалася якийсь час душею одним молодим чоловіком Остапом Луцьким, але перестала і йому вірити. Ос(ип) Маковей убив у ній віру до мужчин, і вже й Луцькому не вірить. Сам Маковей нещасливий. Оженився з дуже грубим елементом. Він (Маковей) хотів би до неї зблизитися знов, але вона вже не хоче. Через те, що не може добре ходити, її життя ще більше змарноване...» (Там само. С.831).
- 117 Там само. С.558.
- 118 Там само. С.560.
- 119 Там само. С.573.
- 120 Там само. С.582.
- 121 Там само. С.610.
- 122 Там само. С.636.
- 123 Там само. С.860.
- 124 Там само. С.878.
- 125 *Annan P.J.* „Drunk with Chastity“: The Poetry of Renée Vivien // The Female Imagination and Modernist Aesthetics / Ed. by S. M. Gilbert and S. Gubar. New York, 1986. P. 11—22.
- 126 *Gilbert S.M., Gubar S.* Introduction // Ibid. P. 1.
- 127 *Зеров М.* Твори: У 2 т. К., 1990. Т.2. С.385.
- 128 Див., наприклад, лист В.Стефаніка до В.І.Морачевського, серпень 1899 р. (*Стефанік В.* Твори. С.438).
- 129 *Кобилянська О.* Твори: В 3 т. Т.3. С.549—550.
- 130 *Українка Леся.* Твори: В 10 т. Т.8. С. 133.
- 131 *Косач-Кривинюк О.* Вказ. праця. С.381.



ДРУГА ХВИЛЯ. МОДЕРНІЗМ ЯК ЕСТЕТИЗМ

...у той же час розділює її на дві частини: «Українська модернізація» — це процес, який відбувається в Україні, а «Український модернізм» — це процес, який відбувається в Україні. Ці поняття не є синонімами і не можна вважати, що вони означають одне й те саме. Модернізм — це процес, який відбувається в Україні, а модернізація — це процес, який відбувається в Україні. Ці поняття не є синонімами і не можна вважати, що вони означають одне й те саме. Модернізм — це процес, який відбувається в Україні, а модернізація — це процес, який відбувається в Україні.

Заклик Вороного до «Українського альманаха», як завжди, пролунав в Україні в «Літературно-художньому вісничку». Сергій Бабанський у своїй згадуваній статті «В пошуках нової естетики» назвав цей заклик манифестом українського модернізму. Клебоно примилало. Через двадцять років у традиційній статті про Олександра Дорощенку у статті «До історії українського модернізму на Україні» (1925)¹ представила саме Вороного як ініціатора українського модернізму, хоча модерністська назва належала тоді Ользі Кабацкійській, Михайлу Яцкову, Антоні Крушельницькому, Густу Хотковській, Івану Липу, Василеві Савченку, Богдану Лепкого, Востану Пачовському, Олександрові Мисюку, Катерині Триніченку та деяким іншим. Далі в статті згадувалося мірою шістьох підсумки й розставила акценти на певних іменах для всіх українсько-польських народницького типу, а також на певних іменах в його особистій генезис та підсумку українського модернізму. З цього, Дорощенковим однією модернізм не тільки не визначено, а й не визначено навіть у мові його статті, у фразі «на зразок того, що «модернізм» — зникло, кубелечко» на сторінках ЛНВ тоді, і відповідало в певній модернізму як літературній буржуазії. З того часу про модернізм у такому ключі більше не говорився, воно почало вживатися й лише лише — захвату й опрацювання модернізму. Тому єдиний спосіб уникнути

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

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

ти стереотипних визначень — це знову повернутися до тексту, який майже відразу було визнано маніфестом «модернізму».

Повний текст відозви Вороного говорив:

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

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

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

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

до Єфремова Вороной більш відверто окреслював свою мету як спробу «дати щось modern'e»³.

Modern'e (сам правопис уже досить красномовний), значайно, означає щось à la західне, європейське. Водночас той факт, що Вороной наївно розповідає про це саме Єфремову, свідчить про його недостатню чутливість до диференціації напрямів в українській літературі на цей історичний момент. Однак усе це в підтексті, а на поверхні, тобто в самому зверненні, міститься лише м'яко сформульоване відчуття кризи літератури і ще більш м'який заклик якимось чином змінити ситуацію. (Леся Українка й Ольга Кобилянська відчували цю кризу глибше й гостріше, однак відкрито жодна її не діагностувала.)

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

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

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

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

кликом загальній думці про те, що художник має бути захисником моралі»⁵.

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

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

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

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

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

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

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

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

І з іншого листа:

«Якими признаєте Ви твори... ну, скажем, Гавптмана, Ібсена, Едгара Поє, Тетмаєра? В них є справжній симбо-

лізм і щось (знов «щось!» — С.Л.) посередне, власне модерністське, новітнє. Найгостріша критика російська не лає їх так, як Бодлера, Верлена, Малярме... Треба брати від символізму найкраще — от цього мені й хотілось. Любов (в широкому значенні), краса і шукання правди (світла, знання, початка чи «бога») — це сфера символістичної поезії, вона найкраще може про це оповісти. Горожанські мотиви, почуття обов'язків, заклики до боротьби проти «темних сил» це сфера реалістичної поезії. І вона також не менше потрібна, але я в свій збірник на цей раз хотів її менше...»⁹

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

Остання настанова Вороного — «писати для інтелігенції» — вже не була новою. 1898 р. Михайло Коцюбинський, на цей час відомий автор оповідань з життя молдавських та українських селян, розіслав українським письменникам Сходу й Заходу листи, де запросив їх узяти участь у літературному альманасі, який би призначався виключно для інтелігенції. Він пояснив цю мету своїм адресатам, кому з більшою, кому з меншою відвертістю. По суті йшлося про періодичне видання, або, за словами Коцюбинського, видавництва¹⁰.

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

Через декілька літ Коцюбинський зробив наступний крок і 1903 р. почав складати черговий альманах. Йшлося вже не тільки про поширення адресата, а про поширення тематики. Отже, в лютому 1903 р. Коцюбинський разом із М.Чернявським послав до Панаса Мирного, Франка, Стефаника, Нечуя-Левицького, Кобилянської, Щурата,

Липи, Яновської, Маковея, Старицького та інших листа такого змісту:

«Останніми роками літературний рух на Україні стає помітно жвавішим.

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

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

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

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

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

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

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

Тепер, на думку Коцюбинського, недостатньо апелювати до інтелігенції, але й треба писати про її життя, а не

про життя селян. У листі до Кобилянської, в якій він бачив однодумця, Коцюбинський відверто писав про альманах, «... в якому нічого б не було з життя селян»¹³.

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

Панас Мирний у листі до Коцюбинського від 30 березня 1903 р., як відомо, протестував проти всіх головних ідей його листа, вважаючи, що в Україні немає інтелігенції взагалі, відповідно завдання літератури полягає в тому, щоб «подавати тільки те, що дає само життя; тягти ж її на дибу вищих матерій, то це обрікати її стати літературою Тредьяковських, Озерових і т. ін.»¹⁴

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

Альманах був складений 1904 р. і вийшов з цензурними поправками 1905 р. в Херсоні під назвою «З потоку життя». Як і в усіх попередніх літературних виданнях такого роду, які декларували певний новий «напрямок», такого напрямку насправді не виявилось. Збірник репрезентував по суті більшість сучасних українських письменників. З одного боку, тут були Кобилянська й Вороний, з іншого — їхні критики й опоненти. Коцюбинський позаочі відзначив «не дуже високу вартість» творів своїх колишніх учителів — Панаса Мирного й Нечуя-Левицького¹⁷, однак не мав рішучості їх відкинути.

Порівняно з Коцюбинським Вороний зробив серйозний крок уперед. Усі альманахи, як Вороного, так і Коцюбинського, по суті не стали мистецьким явищем, але за дискурсом Вороний перебуває в дещо відмінній епосі.

Якщо Коцюбинський не насмілився ставити естетичні завдання (тобто формулювати те, що він невдовзі сам почав робити в прозі), то Вороний, хоча мляво, нерішуче, але все ж закликав виступити проти шаблону й перевести погляд з тематики на естетику.

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

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

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

МОДЕРНІЗМ ЯК РИТОРИКА ЕСТЕТИЗМУ: ПОЕЗІЯ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

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

Як назва («модернізм»), так і формула змісту цього поняття виробилися опонентами нових віянь в українській літературі, які старе покоління виразно запримітило ще наприкінці ХІХ віку. Досить згадати, як протиставляв Франко «одинокого мужчину» Лесю Українку «знервованим» молодим поетам. Як пізніше він же розгромив «Молоду Музу», як анонім «О.Ст» (можливо, це був В.Будзиновський, а можливо, О.Маковей) у статті «На соняшних левадах» («Світ», 1907, ч. 1) критикував нову течію в цілком єфремовському ключі. І як невтомно боровся з усіляким виявом «модернізму» сам Єфремов. Відповідно самі модерністи намагалися уникати цього слова.

Як поетичне явище «модернізм» не мав серйозного критичного дискурсу. До появи журналу «Світ» у 1906 р., а пізніше видавництва «Молода Муза», а ще пізніше львівської «Будуччини» чи київської «Української хати» «модерністи» взагалі не мали трибуни. Крім того, вони не хотіли чи не вміли прямо маніфестувати свої наміри, теоретизувати на теми мистецтва на рівні статті, есе, естетичного трактату, художнього маніфесту. Однак усе те, що мало виявитися в теоретичних текстах, статтях, виявилось в поезії. Поезія певною мірою замінила дискурс.

Ця заміна відбулася не на користь поезії. Подібно до того, як література втрачає, переймаючи на себе цілком функцію державного або національного будівництва, так і поезія втрачала, беручи на себе функцію естетичного маніфесту.

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

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

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

Душа бажає скинуть пута,
Що в їх здавен вона закута,
Бажає ширшого простору —
Схопитись і злетіти вгору,
Життя брудне, життя нікчемне

Забути і пізнати надземне,
Все неосяжне — охопити,
Незрозуміле зрозуміти!²³

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

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

У Миколи Вороного нібито присутній увесь комплекс європейських, західних модерністичних тем. Він пише про місто, а не про село, Красу, а не батьківщину, нудьгу, а не радість. Він хоче «йти за віком», тобто відчуває неадекватність старої літератури новому часові, сучасності. Він, майже за Емерсоном, хоче бути «цілим чоловіком», а не інвалідом, у якого розвинуті тільки громадянські почуття. Він, як і годиться, перебуває під впливом Верлена («Тумани, тумани над містом пливуть, Як хвилі гойдаються сонні... І клаптями тануть, і лавою йдуть Такі монотонні...»²⁴) та Бодлера («Мерці, мерці! ... Навколо, тут і там, Куди не глянеш, — скрізь самі ходячі трупи»²⁵ або «Нудьга гнітить... Недуже серце скніє — Німа, холодна пустка у душі...»²⁶). Цитовані вірші писалися відповідно 1901 й 1899 р. Нарешті, він пробує писати про почуття, передовсім любов.

Любовний вірш, як і любовний дискурс, належав до найбільш нерозвинутих в українській традиції. До «Зів'ялого листя» Івана Франка любов не мала своєї мови, за винятком народницьких, фольклорних кліше. Однак і Вороному зображення любовних почуттів вдається не легко. Вони платонічні, стерильні, позбавлені еротизму. Любов автора демонструє себе засобами риторики. Автор описує, що таке любов, а не своє переживання любові: («Любов — це талісман, Урочий подарунок, Любов — кип'ячий трунок З ілюзій та оман...»²⁷ або стає в народ-

ницьку позу: «Та коли ти України не кохаєш, — Ти не моя!»²⁸)

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

Вершина риторики Вороного — знаменитий вірш «Краса!» (1912), який завершується строфою:

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

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

Мова була найслабшим місцем Вороного. Для нових ідей та артистичних прагнень треба було виробити нову мову, що в цілому йому не вдалося. У його віршах багато кліше («Тужить зелена діброва, Плаче травиця шовкова, Хилиться квітка чудова...»³¹) і просто банальностей: «Людський вік — недовгий вік. У всесвітньому просторі Лине в безвість чоловік, Як галера в синім морі»³². І так далі весь вірш «Епіталама». Ще одна строфа звідти ж:

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

Схожі імперативні конструкції полюбляв Олександр Олесь, якого так само часом зараховували до «модерністів». Досить згадати чи не найзнаменитіші його рядки:

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

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

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

Ах, скільки струн в душі дзвенить!
Ах, скільки срібних мрій літає!
В які слова людські їх влить?!
Ні, слів людських для їх немає...
Вони ж так прагнуть в слові жить...

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

Олесь підсвідомо відчув і сформулював свою головну артистичну проблему, яка була також проблемою цілого покоління українських поетів: для того, що він прагнув

зробити, бракувало слів. Ішлося про зміну поетичної мови, потребу в якій Олесь тонко відчув на підсвідомому рівні. Якоюсь мірою його поезія була такою спробою. Однак модернізувати мову Олесю не вдалося. Він просто розвинув у ній свою, досить вузьку стильову манеру.

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

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

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

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

Поезія «Молодої Музи» насичена деклараціями. Як проголошував Пачовський:

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

Напівморалізаторськими сентенціями говорить Лепкий:

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

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

Ні! Я не лізу на котурни,
На пальцях в небо не здіймаюсь,
Не роблю з свого серця урни,
Огнем бенгальським не займаюсь⁴⁰.

За стилістикою це мало чим відрізняється від Франкових естетичних визначень:

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

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

Відтак модернізм у поезії «модернізму» («передсимволізму», за визначенням Рубчака) — риторичний, декларативний, не є глибоким переживанням сучасності, інтелектуальною й емоційною потребою, філософією життя й мистецтва. В ньому немає історичного, планетарного трагізму, немає універсалізму. В ньому відсутнє місто, а його «романтична» (вигадана, стерильна) природа виглядає, по-перше, неадекватною часові, по-друге, риторичною. Нарешті, в ньому було чимало патріотичної риторики, яка з часом посилювалася. І справа полягала не в патріотичному почутті, яке саме по собі не є позитивним або негативним компонентом вірша, а в тих кліше, в яких це почуття втілювалося.

«Молодомузівці» запровадили й активно експлуатували деякі нові теми, передовсім любові, журби, настроїв самогубства, які не були новими для європейської літератури, однак в українській літературі ще не прозвучали з достатньою силою. У зв'язку з цим частину цього дискурсу становив інтерес до французького символізму й зокрема переклади Бодлера. Зроблені не з оригіналу, вони не мали художньої цінності, але були симптомом певної

естетичної орієнтації: з одного боку, загального європейського, західництва, а з іншого — інтересу до радикальної зміни, яка сталася в літературі завдяки Бодлерові. Т.С.Еліот, зокрема, коментуючи цю зміну, писав, що Бодлер «створив спосіб визволення й вислову для інших. Самого по собі винаходу мови в момент, коли зокрема французька поезія його так прагнула, достатньо, щоб зробити Бодлера великим поетом, віхою в поезії. Бодлер є справді найбільшим зразком *модерної* поезії, писаної будь-якою мовою, бо його вірш і мова наближаються до повного оновлення, що ми його пережили. Однак його оновлення самого ставлення до життя не менш радикальне й не менш важливе. Поезія його тепер не просто зразок для наслідування чи джерело для запозичень, а нагадування про обов'язок, священне завдання бути ширим»⁴⁴.

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

Як і Олесь, «молодомузівці» виробили систему кліше для опису своїх любовних почуттів і педантично їх дотримувалися. Любовний вірш Карманського побудований на кліше. Ось рядки з книги 1906 р. «Ой люлі, смутку»:

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

Особливо пікантно ці кліше виглядають у Пачовського, який тими ж самими словами звертається до Дзюні (Марусі, Ганнусі, Стефці, Зоньці, Олі й т.д.) і од-

наково оплакує свою гірку долю покинутого коханця. Його кохання не просто платонічне, штучне, воно декларативне, схематичне. Схема головним чином така: поки була Дзюня, був рай, Дзюня вийшла заміж — стало пекло. Замість Дзюні (цієї пародії на Беатріче або Лауру) можна легко підставляти інші жіночі імена. Наступний крок — усі жінки винні в моєму приниженні: «Глумлюся над жінками я...», «жінки то піна...» тощо⁴⁷.

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

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

В теоретичному сенсі цей дискурс був досить кволим. «Молодомузівці» усвідомлювали проблему, але не змогли не тільки її вирішити, але й сформулювати коректно своє завдання. Вони, передовсім, заперечували народницьку традицію та її відповідне літературне втілення — реалізм. «Нова хвиля», за словами Луцького, прийшла, коли «в нас правив реалізм» і писалися «патріотичні тиради» à la Грінченко⁴⁹. Так само мляво була окреслена антипозитивістична настанова: «Нове покоління творців і читачів зрозуміло і відчуло, що штуку не вільно замикати в тісній матеріалістично-позитивістичній клітці»⁵⁰. «Молодомузівці» досить чітко орієнтувалися на Захід, бо саме звідти приходили, а не виростили на рідному ґрунті нові художні ідеї. «...Мені імponує Нітшеївський, гордий, сильний потомок ренесансу, Ubermensch, а найбільш до душі моєї промовляє Шопенгауерівсько-Метерлінковий святий»⁵¹, — писав Остап Луцький у листі до Кобилянської

1904 р. В його випадку ще одним безпосереднім впливом була австрійська сецесія, заснована Густавом Клімтом. В інших випадках — польська «модерна». І, звичайно, вже багато разів згадуваний французький символізм.

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

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

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

Модернізм української поезії цього періоду виявився в риториці. Еліот якось зауважував не без іронії, що саме слово «риторика» означає «просто непрямий вираз критики всякого поганого стилю»⁵⁴. В Еліота йшлося про риторику в поетичній драмі. Риторика теоретизування на естетичні теми, різного роду заримовані обґрунтування й виправдання «модернізму» є цікавим етапом у становлен-

ні модерного мислення, однак саме вона виявилася вбивчою для поетичного стилю. Іншими словами, риторика вбила модернізм.

3

«ПОЕЗІЯ В ПРОЗІ», АБО ПРОЗА ЯК ПОЕЗІЯ

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

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

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

Проза, представлена Хоткевичем і Яцковим, слідом за прозою Ольги Кобилянської вивчала можливість як нового тематичного поля для української прози, так і ново-

то ракурсу в погляді на життя. Їх обох цікавила людина, її психологія, її чуття й інтелект, її самотність і знудженість життям. Їх приваблювала людина поза політичним, соціальним і навіть національним контекстом. Це, звичайно, була людина певного класу, яка могла собі дозволити самотність, знудженість, артистичні інтереси. Це — інтелігент (як правило, митець за професією чи принаймні за покликанням) серед філістерів, людина почуттів серед грубих раціоналістів.

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

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

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

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

риси. Здається, для Хоткевича й для Яцкова формула прозового модернізму вичерпувалася поезією.

Поезія в прозі передбачала певний ритмічний склад, поетичні, або такі, що вважалися поетичними, образи, теми, дискурси, орнаментальність, кучерявість стилю, певний словесний фетишизм, який зокрема закидав Хоткевичу Єфремов, нарешті сентиментальність, чуттєвість, які так само вважалися неодмінною рисою ліричної, поетичної прози, що водночас бачила себе прозою психологічною. Як пише Н.Шумило, «стихія ліризму в цей час виявилася такою сильною, що викликала перебудову всієї жанрової системи. Виникають різні форми «новелістичних» нарисів-фрагментів — етюдів, образків, ескізів, поезій у прозі. Ось, наприклад, в 1903 р. на сторінках «Літературно-наукового вістника» на кожні 15 більших прозових творів було вміщено 60 менших, ліричних мініатюр, близьких поезіям у прозі. А це вже ознака часу»⁵⁶. Короткі мініатюри особливо любляє Яцків, однак і Хоткевич пише наче уривками, фрагментами, спазмами, немовби не дбаючи про завершеність сюжету чи створення характеру. Для нього важливі почуття, настрій, думка, ситуація, вихоплені з їхньої загальної життєвої плинності.

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

лант, се наш український Альтенберг, глибока, вдумчива натура...»⁵⁸

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

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

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

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

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

А ось спогад знайомої героїні портрета: «...А яка вона була розумна! Голос, стан, походка... Ні, це така краса

надзвичайна, що не можна було дивитись рівнодушно на неї. Коли я побачила її вперше на вечері — я остовпіла, я просто остовпіла!»⁶¹

Оповідання власне складається з переліку вражень або спогадів про героїню портрета Іду, яка з невідомої причини померла у віці вісімнадцяти років. У творі Хоткевича немає подій, у ньому майже немає нормального діалогу, в ньому немає переконливого сюжету. Однак тут є традиційний, як на 1900 р., коли було написано оповідання, набір компонентів «модерної» прози. По-перше, краса має бути грішною, по-друге, вмерти. Лінія гріха була, проте, розвинута дуже слабо. Хоткевич боїться теми гріха, тіла, сексу. Як правило, він обходить ся натяками й поетизмами. Власне, не зрозуміло, грішна героїня чи обмовлена й чому вона отруїлась. Але це й не важливо для автора. Його героїня має померти так само, як у свій час мала померти Маруся Квітки-Основ'яненка. Не тому, що цього вимагала логіка оповіді, а тому що цього вимагав обраний жанр, таким було бажання автора. Без смерті героїні оповідання втратило б сенс. Втрапив би підставу мелодраматичний, надмірно сентиментальний стиль «поезії в прозі».

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

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

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

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

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

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

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

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

Проза Хоткевича і Яцкова претендувала на експеримент у галузі психологізму. Вони обидва розуміють, що описувати побут нецікаво, але життя душі дуже часто в обох виходить схематичним і декларативним. До великої міри причина тут у ліричній фрагментарності стилю. Стиль Хоткевича не психологічний, навіть не описовий, а передовсім риторичний. Одним з показових зразків цього стилю є оповідання «*Verceuse Chopin'a*», в якому мати сидить над колискою сина-немовляти й подумки звертається до нього. Воно складається з численних тирад чи то матері до сина, чи то автора до матері на зразок: «Сину мій, сину мій!.. синопечку мій дорогий! Нехай вічно над тобою так тихо шепчуть листи, нехай тільки такий ласкавий вітер вривається до твоєї оселі, а не вихор, що руйнує внівець і в попіл. Нехай працею твоєю буде

творчість, що підіймає, а сумні процеси руйнування нехай пройдуть мимо твоєї душі, бо в них жаль і печаль, нехай нова мисль прийде як наслідок повільної роботи, а не ввірветься вона лихим розбійником, обриваючи найбільше ніжні й тонкі струни...»⁶⁴ Хоткевич ніби й хоче писати про материнське почуття, хоче проникнути в душу жінки. Але завжди виходить одне й те ж саме: риторика й сльози, або риторика, яка має вичавити сльозу з читача. Загалом герої «Поезії в прозі» Хоткевича переважно неврастеніки. Вони швидко і будь-чим збуджуються. (Так само, як герої Кобилянської завжди сентиментально зворушуються.)

Схожа патетичність та риторичність характерна й для Яцкова. В ліричному монолозі «З циклу вічних поезій» (1900), написаному з претензією на заратустрівський ліризм та афористичність, ліричний герой звертається до Землі: «Твориш, Мамо, чуда в кам'яних скупленнях — твори і в душі світло, ідеї і дай жити свідомістю світла і творення»⁶⁵. Далі в тому ж творі йде традиційна самохарактеристика «модерніста»: «Я вдивився в свічадо правди, і хотів себе пізнати, викупити з гріхів, та яркий блиск дійсності осліпив мої очі, а всемогучий Аріман розіслав зрадний вогонь в мені, той пробний жар, супроти котрого нічого не остоялось: ніякі мрії, ні ідеї. Він випалить поволі все, і мене спалить»⁶⁶.

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

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

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

Ці «найсміливіші» сцени Хоткевича далекі до сексуальної розкутості й еротизму Кобилянської. Загалом сексуальність не стала частиною «модернізму» ні в Хоткевича, ні тим більше в Яцкова. Жінка залишилася для них

романтичним, поетичним символом, а не об'єктом сексуальних почуттів, тим більше не самодостатньою особою.

Поетична й загалом так звана модерна проза страждала на еkleктичність. У ній було безліч красотей на зразок інструментів, «перевитих гірляндами квіток». Водночас у ній знаходилося місце й для критичних пасажів, більш властивих естетиці. Будь-які теоретизування автора на теми мистецтва й літератури, будь-які дидактичні сентенції могли легко вмонтовуватися в художнє полотно. Особливо це стосується Хоткевича. В оповіданнях «Поезії в прозі» та в інших творах початку століття, зокрема в «Життєвих аналогіях», Хоткевич дає собі волю пофілософствувати про все, що його цікавить. Його майже ніколи не обмежує сюжет, тема. Не турбують його також вимоги жанру. Він не може створити пластичного образу героя або сюжет, який би розвивав певні ідеї автора. Однак Хоткевич легко вкладає в уста героїв свої думки на будь-яку тему. Дидактичний монолог удається йому найкраще. От, наприклад, у «Саргісе Шуберта» музикант говорить про літературу: «Убогі вони, наші літерати. Ще коли малюють негативні типи — ще так-сяк, бачиш, що намальовано живих людей. А вже як діло доходить до чогось позитивного — лишенько, яка мертва й скука. Тільки й бачиш: учительку народної школи та лікаря, що не бере грошей з бідних пацієнтів. А потім знову учительниця й знов лікар — і так до безконечности. ...Погані психологи наші письменники. Вони ніколи не можуть піднятися до того, щоб зуміти змалювати цілого чоловіка. Так, візьме який-небудь моментик, якусь картинку, якусь дрібненьку ситуацію — і давай розмусолювати на десятках, а то й на сотнях сторінок. А якби вони, оті письменники, зуміли заглянути в душу хоч би отих лікарів та учительок — страшно б їм стало від тої порожнечі, яку відчувають у своїй душі оті літературні козлища...»⁶⁸

Коли на початку ХХ століття з'явилися оповідання Володимира Винниченка, цілком позбавлені поетичного «модернізму» й прямолинійної риторики Хоткевича або Яцкова, хоч так само доволі сильно доміновані ідеями автора, стильові й нарративні експерименти Хоткевича і Яцкова залишилися епізодом, який генетично відійшов до *fin de siècle*. За всіх недоліків оповідання Винниченка з їхніми брутальними сценами, людьми дна, відкритістю до сексуальності, навіть фізіології, характерами, написаними грубими, але сильними мазками, належали новій

епосі. Пронизливий реалізм, навіть натуралізм звучав модерніше за мелодраматичну, псевдопоетичну, змуджену «модерну», яка самоповторювалася, так і не знайшовши своєї теми.

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

Щодо Хоткевича, то ще раніше, 1900 р., він друкує в «Літературно-науковому вістнику» статтю «Факт історичної вартості», в якій виступає з позицій народництва й теоретизує в рамках риторики відродження. Ця стаття є внеском Хоткевича в недавно тоді відсвяткований столітній ювілей української літератури й ні в чому не відходить від офіційного, народницького дискурсу Франка або Грушевського. В дусі цих ідеологів Хоткевич говорить, що «...в нашій літературі щира народність завжди була одним із головних елементів суспільного змісту, бо література ніколи не губила зв'язку з народом»⁷⁰. Він заходить ще далі, окреслюючи антитезу між «нашою літературою», «нами» і «Заходом», які, на його думку, є несумісними. Найкращу рису «нашої літератури» Хоткевич бачить у самотності останньої, в тому, що вона не запозичена з Заходу. В цьому сенсі поява його власної «Поезії в прозі», до великої міри навіяної західним неоромантизмом і символізмом зламу віків, видається свого роду самозапереченням.

У пізнішій рецензії на «Щаблі життя» Винниченка Хоткевич розвиває тему неможливості наслідування Заходу, застерігає від цього Винниченка, говорить, що українська література має і може бути тільки народною: «Великі культури великих народів імпонують нам, збуджують відповідні емоції, але поткнемось ми й собі — показується «кишка затонка», і нічого з того не виходить.

Все, що прийшло до нас ззовні, все, що не виросло на нашій землі, з нашим народом — те у нас не родить. Така ми демократична нація і на кожному кроці, в кожній про-яві громадського і всякого іншого життя можна з очевидністю досвідчити, що там, де з народом, через нарід, коло народу — там ми щось дали, там наше слово не звучить пусто і не летить з половою. А як тільки пробуємо відірватися від своєї пуповини — попадаємо в банальність, розігриваємо вчорашні страви, пасемо задніх»⁷¹.

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

Хоткевич уже в 1908 р. визначив, що наша література не може бути артистичною⁷². Він цілком точно оцінює причини цього явища: «переходовість» доби, відсутність професійної літератури й професійних письменників, брак «естетичних вражінь», «рутина», або брак оновлення літератури, тобто копіювання та наслідування попередників. Однак тут же Хоткевич додає: «... я тепер вже ... чую голоси законодавців доброго літературного тону: «А! Пан Х. до модернізму накликає». Не доконче до модернізму. Хіба всі старі форми вже пережиті, хіба ми винайшли вже всі таємниці нашої мови, хіба ми вже переспівали всі народні пісні, переговорили всі народні казки, хіба ми вже сказали хоч слово про нашу минувшість? І хіба се все модернізм?»⁷³

Отже, «модернізм» — власний і чужий — залишався епізодом минулого, тимчасовим відхиленням від магістрального шляху, уявлення про який у Хоткевича так само досить туманне. Тому зовсім не дивно, що ще через двадцять років, у передмові до четвертого тому своїх творів,

виданих харківським «Рухом», куди ввійшла «Поезія в прозі», Хоткевич заперечував і свій модернізм, і наявність боротьби напрямів у літературі початку віку, і взагалі художню вартість власних оповідань. І, як доводить його еволюція після *fin de siècle*, частка лукавства з огляду на 1929 р. у такій самооцінці невелика. В кінцевому підсумку Єфремов мав рацію, коли на основі перших творів Хоткевича говорив, що той Америки не відкрис, але корисним літературним робітником буде⁷⁴.

У випадку Яцкова такої швидкої метаморфози не сталося. Він завжди мав нібито два обличчя: модерне і народницьке, символістично-поетичне і реалістичне. І хоча в початковий період його творчості, а саме до першої світової війни, перша тенденція переважала, певності в ній не було, і душа самого письменника, здається, лежала до другої лінії. В 1913 р. Яцків оцінює своє місце в українській літературі в «Листі до редакції «Громадського голосу». З'їзд радикальної партії звернувся до письменників із закликом друкувати свої твори в партійному органі, назвавши ім'я Яцкова поряд зі «славними» іменами Стефаника, Мартовича й Черемшини. Яцків із цього приводу писав: «Не було мені суджено досі змалювати хлопського горя кров'ю серця, як се потрапив Стефаник, не зміг я ще представити гіркого усміху крізь спечені голодом губи і не показав такої сили в оповіданню хлопської долі, як се удав Лесь Мартович, не сотворив я таких мистецьких картин, як Марко Черемшина в своїх прегарних гуцульських оповіданнях. Не дорівняв я їм, але радуюся з глибини душі, що вони так славно виповнили те, чого я не зробив, і що буду міг працювати в їх гурті на сім дорогім для мене місці»⁷⁵. Треба сказати, що й Хоткевич дуже високо ставить Черемшину. Пишучи в одній зі статей про недооцінених українських авторів, він згадує його поряд з Філянським⁷⁶.

Отже, проза українського «модернізму», теоретично осмислюючи себе й навколишній літературний клімат, демонструвала у своєму критичному дискурсі фатальні для можливого розвитку цього напрямку невизначеність, неясність, обережність і боязливність. І художні твори, і критика, в якій модерний напрям мав дістати обґрунтування, вирізнялися амбівалентністю та хаотичністю. Власне, пошук поетичності в прозі як варіант можливого модернізму був виявом браку літературної фантазії й своєрідним естетичним тупиком. Лірика в прозі поро-

джувала пафосність і патетику, які ніколи й ніде не вважалися ознакою доброго літературного стилю. А коли ще до того ж однаково подобається і Філянський, і Черемшина, і навіть другий дещо більше, то ґрунту для модерної прози годі шукати. На цьому етапі вона злякалася сама себе більше, ніж своїх критиків. Цей страх виявився самогубчим.

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

4

МОДЕРНІЗМ ЯК НІЦШЕАНСТВО: ДИСКУРС МИКОЛИ ЄВШАНА ТА «УКРАЇНСЬКОЇ ХАТИ»

«Українська хата» як етап у модернізації культури _____

В уже згадуваній статті «Молода Муза» Остап Луцький писав:

«Знаменем останніх десятиків літ є те, що на всіх полях людської думки ломляться давні правди і поняття. Незвичайно (як на філософа) спопуляризований Ніцше вислав в широкі круги сучасного світового суспільства свого «Заратустру» і той мабуть ще більше, як всі попередні віщуни, звернув увагу всіх, що з ним стрічались, на те, що наблизився час аналітичної контролі для багатьох наших понять про найбільш інтересні для нас життєві справи. З появою «Заратустри» і інших знаменних для сучасної хвилі висланців названого висше поета-філософа вяжеться, як відомо, цілий довгий ряд анальогічних дальших появ в світовім письменстві. Почалась нова

гарячкова контроля, догма за догмою падали в провал забуття, або в кут більш чи менш живих споминів, а під всім тим билося головне жерело сучасної кризи і недолі: боляк всього суспільного ладу. В сучасній людській громаді чимраз частіше почався з'являти тип людини, що стратила всяку віру і надію...»⁷⁷

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

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

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

Поезія і проза, представлені на сторінках журналу, вирізнялися інтересом до різних, мало знайомих ще

українській літературі тогочасних проблем — психології, сексуальності, екзотики (в тому числі психологічної), відкритістю до тих сторін життя, які завжди обходилися народницькою культурою. Всупереч назві, «Хату» цікавило місто. Її настанови були принципово антинародницькими. Відповідно на сторінках журналу не міг у жодному разі з'явитися не тільки Іван Нечуй-Левицький, але навіть Іван Франко.

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

Журнал друкував деякі переклади художньої літератури й наукових праць. Із літератури: Моріс Метерлінк, Серен Кіркегор, Кнут Гамсун, Петер Альтенберг, Шарль Бодлер, Генріх Манн та ін. Із наукових публікацій варто згадати праці Ернста Геккеля («Світові загадки»), Фрідріха Куммера («Про зміну літературних поколінь»), Якова Вассермана («Літерат або міт та індивідуальність»). Це була не хрестоматійна, стара класика, а сучасна література, яка підсумовувала тенденцію переорієнтації українського інтелектуального життя.

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

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

Завдання журналу передбачали й зміну самої мови. Вона вже не може задовольнитися тим, «що колись чув на селі або вичитав з белетристики»⁸². Ця мова не має відповідної термінології, не передає нюансів думки, не здатна віддзеркалити сучасне життя. Сучасність вимагає іншої мови. На цьому ґрунті відбувається боротьба з «хуторськими філологами».

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

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

У цьому сенсі старий націоналізм, точніше селянолюбне народництво, віджив свій вік. М.Сріблянський писав: «...українство жило й живе тепер з одного імпульсу — націоналізму, який і мусить охопити життя всієї на-

ції, а не тільки окремої верстви — селянської... наша література, будучи... подачкою селянській класі, йшла шляхом мертвого націоналізму, бо він був тільки в уяві, а не складав суті в світогляді носителів нашого національного відродження»⁸³. І він же в іншій статті писав: «Національність — це і є та нова сфера, якої ми шукаємо й боремося за неї, як за форму і зміст»⁸⁴.

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

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

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

Антимарксистський дискурс у критиці полягав у тому, що «хатяни» послідовно не погоджувалися з концепцією літератури як партійної справи. М.Сріблянський намагався всю можливу зневагу вкласти до характеристики місцевих «двохвершкових Марксів і Михайловських», вважав, що Горький «скінчився», взявшись за пролетарську літературу», а «зводити талант до того, щоб він давав ілюстрації до «Капіталу» чи «Комуністичного маніфесту» — зовсім не літературна річ»⁸⁶. За аналогічне Євшан критикував Вороного⁸⁷. В такому ж руслі розглядалося народницьке, соціалістичне, марксистське літературо-

знавство à la Луначарський. Останній імпонував як автор статей про Метерлінка, Гауптмана, Короленка, однак не подобався як автор праці про Шевченка, що в ній Шевченко поставав як предтеча соціалістичної літератури⁸⁸.

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

Євшан як ніцшеанець

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

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

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

Знання Ніцше в українському культурному середовищі 10-х років не було фундаментальним і повним. Вороний, Луцький, його соратники «молодомузівці», навіть Винниченко, який переклав «Заратустру», однак переклад ніколи не було видано⁹¹, найчастіше знайомилися з Ніцше з вторинних джерел: популярних статей, рефера-

тів, аналітичних коментарів. Їх цікавлять не деталі, нюанси, парадокси філософії Ніцше, а тільки певні головні постулати, які стають базою для власних ідей. Деякі найважливіші твори Ніцше на теми естетики й моралі («Народження трагедії, Або Еллінство і песимізм», «Весела наука (la gaia scienza)» та ін.) цілком залишилися поза увагою. «Хатяни» тут не виняток, хоча в осмисленні Ніцше і в завдяченості його ідеям вони значно перевершили своїх попередників.

Немає західного філософа, ім'я якого траплялося б на сторінках «Української хати» частіше за ім'я Ніцше. Товкачевський, головний журнальний оглядач усіх книжок з суспільних наук, рецензує працю Ганса Вайгінгера «Фрідріх Ніцше — його філософія», яка вийшла в українському перекладі 1910 р.⁹² Як ніцшеанця «хатяни» сприймають Винниченка⁹³. Євшан з його німецько-австрійськими орієнтаціями (німецька — не лише мова його освіти, але і його наукового читання, більшість цитат і посилань у статтях Євшана — на німецькомовні джерела) здається цілком вихованим на Ніцше.

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

А в іншій праці він, уже не цитуючи Ніцше, дає цілком ніцшеанську характеристику Тараса Шевченка. «...І тепер поет, коли не зрозумів ясно, то бодай відчув це, що ідеал, як такий, — це власність не загальнолюдська, а вищих одиниць. Відчув це, що він мусить бути дуже самотнім у житті, коли не в житті щоденному, то в своїх поривах, у своїх злетах. Йому хотілося думкою сягати неба,

піднятися по-над грубу дійсність, віддатися леліянню своїх мрій, хотілося такого льоту, який би на землю приніс об'єднання, красу»⁹⁶. Далі він додає, що творчість — це протиставлення себе всім⁹⁷. Ще в одній статті про Шевченка зазначається, що індивідуальність поета божественна: «Його бог — це його ціла індивідуальність, його я, його єство, його душа, його почування та ідеали, його геній!»⁹⁸ Євшан пише про те, як історія поступово витворювала тип «вищої» людини, в даному випадку це — Шевченко. В концепції Шевченка, отже, підкреслені його самотність (самотність генія, вищої особи, надлюдини), його світова скорбота, його порив до краси, його конфлікт з юрбою. Євшан акцентує не раціональну, інтелектуальну основу творчості Шевченка, а чуттєву, інстинктивну, містичну, що добре узгоджується з антиінтелектуалістичною тенденцією в Ніцше.

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

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

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

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

У рамки індивідуалістичного ніцшеанського дискурсу Євшана вписується і вплив Штірнера. Як ілюстрацію до філософії Штірнера Євшан сприймає поезію Грицька Чупринки. «Так колись казав Макс Штірнер, починаючи писати свою книжку про «Одинокого і його власність»: «Ich hab'main Gach auf Nichts gestellt. — Мені все одно. Я нічого не маю, крім самого себе, не можу нічого втратити, і тому все кладу на одну ставку. Кожної хвили я готовий на що б то не було, не думаю себе оберігати для ніяких дальших ідеалів і цілей, я весь тут, в данім моменті і таким лише я можу бути: цілим в одній хвилині, не роздроблюючи себе на частки, не розриваючи своєї душі поступенно, систематично. — З того боку дивлячись на

поезію Чупринки, знайдемо її очевидно «монотонною», скрізь бачимо цілого Чупринку, те саме глибоке дно, ту саму психіку. І власне кажучи, — се її найбільша цінність, її абсолютна щирість. У всьому наскрізь модерний Чупринка, в тім однім не модерний, що абсолютно не любить ніяких костюмів ані маскаррад, не бере на себе раз пози пересиченого життям, другий раз знов того, що кричить: нехай живе життя, що не вештається нікуди за ніякими настроями і переживаннями, не експлуатує своєї творчої інтуїції, вмовляючи в читача, що знає, про що ліс говорить і шумить хвиля, або мріє трамвай — він все сконцентрований сам в собі і не потребує дурити ані других, ані самого себе»¹⁰⁴. Отже, для Євшана, як впливає з цього визначення, індивідуалізм — це саме втілення модерності, модерність у чистому вигляді.

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

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

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

Культ сили, звичайно, так само походив від Ніцше. Центральне звинувачення, яке висували теоретики

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

Євшан постійно говорить про «слабкість» молодих українських поетів і в пошуках «сильного» зразка доходить до захоплення Кіплінгом. Він констатує і розуміє імперіалістичний пафос поезії й оповідань Кіплінга, його расизм, зневагу до інших, окрім англійської, націй. Водночас Євшан безмежно зачарований його силою й демонстрованою можливістю своєрідної втечі від сучасності: «З Кіплінгом виходимо з блудного колеса сучасної літератури.Лишаємо тут позаду усю тісну, душну атмосферу, яка в цілому ряді сучасних творів пригнічує нас. Можемо випрямитися на увесь зріст. Ніяких тут поплутаних проблем етики і філософії, які мучать артиста, ніяких образів людської нужди, які затроювали би щасте людей. Від усіх тих проклятих питань увільняється Кіплінг, протиставляючи свою сильну, податну індивідуальність, свою невичерпну, боеву енергію»¹⁰⁹.

Уже з цієї загальної панорами ніцшеанських мотивів очевидно, якою мірою амбівалентний і непослідовний дискурс Євшана. В ньому оптимізм сили й творення сильної нації, вольової культури поєднується з Кіркегорівським песимізмом (між іншим, саме Євшан перекладає невелике оповідання Кіркегора для «Української хати» й неодноразово згадує цього філософа, зокрема в статті про Сковороду¹¹⁰), його впевненістю в існуванні майже іманентного розладу особи з життям. Ще гостріше ця амбівалентність виявляється в Євшановому розумінні сучасності.

Євшан між сучасністю й модерністю

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

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

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

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

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

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

Для Євшана розуміння письменником сучасності, співзвучність із сучасністю стає критерієм мистецтва. Тому він пише зокрема про Нечуя-Левицького: «Нечуй-Левицький не розуміє, не хоче розуміти і не терпить того

всього, що зроблено по нім, себто по його генерації, одним словом не розуміє змісту сучасного українського культурного життя. Він ним і не жиє, як показують його твори, свіжо видані, він бореться з ним»¹¹².

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

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

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

Коли з'явилася «Українська хата», вже склалася певна концепція модернізму. В прозі означення «модерніст» вживалося стосовно до Кобилянської, Хоткевича, Яцкова, в поезії — до Вороного, членів «Молодої Музи», тобто всіх тих, що відмовлялися писати патріотичні вірші або «оспівувати» козаччину. «Хатяни» прийняли розмежування між українофілами-народниками і новим поколінням, яким позначені 1900—1910-ті роки¹¹⁵, і своїми критичними коментарями поглибили це розмежування.

Водночас вони сприйняли модернізм «Молодої Музи» як щось майже вичерпане й завершене. Але це не означало, що завершився сам рух до модерності й модернізації. Жоден з теоретиків «Хати» не виступив з більш-менш цілісною концепцією модернізму. Однак у їхніх статтях є

численні вказівки на те, що така концепція існувала принаймні в їхній уяві, якщо не на рівні теорії, то на рівні дискурсу. М.Сріблянський у рецензії на другорядного поета Юр.Будяка, який часто друкувався на сторінках «Хати», пише: «В такий момент, як тепер, оздоровляти атмосферу життя можна тільки «ядом сатири» — і в цьому розумінні Будяк — модерніст, що своєю поезією бадьорости протестує проти пасивного скігнення наших батьків і їх патріотичного ханжества»¹¹⁶. Іншими словами, якщо «модернізм» уже майже традиційно асоціювався з песимізмом, суспільною апатією та слабкістю, притаманними поетам «Молодої Музи», то у випадку Будяка він мав означати бадьорість, значно рішучіший розлам з «батьками», силу, сатиру.

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

Оцінюючи Кримського, Євшан писав: «З усіх українських поетів А. Кримський чи не найбільше наближується до типу т. зв. модерного поета. Розумію тут те звуженне сфери ділання творчості, яке знаходимо скрізь у модерних поетів. Сучасна поезія далека від тої старинної поезії, що була могутньою зброєю в боротьбі за свободу, мовою, якою писано та виголошувано закони для народу.Творці теперішні заховалися далеко від життя, поезія їх стала виразом тільки їх приватних почувань. Поміж ними і великою юрбою зробилася велика прірва, всяка одиниця і загал перестали себе розуміти»¹¹⁷. Однак далі Євшан підводить до думки, що нова поезія є свого роду опіумом для пересичених душ. Власне, на його думку, це виродження поезії, її хвороба. Отже, «модернізм» має для нього принаймні два головні значення. З одного боку, «модернізм» як існуюче явище культури, її безперечний факт, ніс у собі, окрім позитивних рис (повстання проти «батьків», розправа з народництвом), небезпечні, нездорові риси. По-друге, модернізм (і тут це поняття вже не беремо в лапки) є свого роду найкращим, ідеальним відображенням сучасності, свого роду метою, прагненням мистецтва бути тільки мистецтвом. Якщо перший «модернізм» Євшан намагається зрозуміти, критикувати, оцінити, поставити в історичний контекст, то другий пробує творити сам.

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

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

Про кого б не писав Євшан, він висуває завдання встановити зв'язок письменника не з середовищем, як це робить Іполіт Тен або його російські послідовники, а з епохою. В статті «Шевченко і ми» Євшан пише про брак розуміння минулого в українському житті. Минуле входить у сучасне життя, дає йому ґрунт. Євшан прагне «показати його (Шевченка. — С.П.) становище до епохи. І важніші всього для мене питання: які культурні вартости відбилися в Шевченковій творчості, які елементи входили в позитивний ідеал його творчості, який настрій відбивається в реакціях поета на впливи життя, як він витримує його подуви і проблеми, які воно дає до розв'язання кожній одиниці»¹²⁰.

Найновіша епоха сучасності, пише Євшан, почалася з Руссо, пізніше висунула Штірнера, Шопенгауера, Ніц-

ше¹²¹. Цю епоху — індивідуалізму — він вважає великою. Сам критик не відносить себе до якоїсь локальної, української доби, а говорить про європейські епохи. Всі його статті про західноєвропейських авторів, попри те, що більшість із них були некрологами або ювілейними статтями, мають лейтмотивом тему співзвучності або неспівзвучності творця і його часу. Однак найбільше Євшан зацікавлений у сучасній добі й відповідно в завданнях сучасного покоління.

Концепція поколінь і боротьби між ними

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

Теоретизування Євшана на тему поколінь особливо афористичні й безапеляційні:

«Нова (генерація. — С.П.) нищить традиції старої, валить її богів, позбавляючи їх сили в дійсному житті, і лишаються храми порожніми»¹²².

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

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

У зв'язку з відсутністю або послабленістю боротьби поколінь в українській літературі панує стагнація, задуха творчої атмосфери. Минуле століття пройшло під владою українофільства, тобто народництва. Всі попередні покоління продовжували одне одного. Тільки теперішнє молоде покоління («модерністів») повстало проти попереднього покоління батьків, а в його обличчі проти всієї

традиції української літератури, всіх ліній її спадкоємності.

Власне, за Євшаном, головний зміст модернізму й сучасної епохи виявляється в боротьбі з народництвом у всіх його виявах і формах — політичним, естетичним, мовним, жанровим і т.д. Народництво бачилося головним ворогом сучасності, тим старим, що гальмувало літературу. Заслуга «хатян» полягала в тому, що вони вперше в такому широкому обсязі й нюансах дали формулу народництва, остаточно визначили його параметри, назвали явище і вже самим цим називанням частково поборили¹²⁵.

На їхню думку, народництво, або українофільство, панувало впродовж цілого ХІХ століття. Наприкінці ХІХ віку «почалася більше свідомо диференціація української думки, почали виділюватися певні групи. Почалася більше одверта, більше свідомо боротьба. Але властиво це знов не боротьба поколінь». І далі: «...Всі лихі прикмети новочасного письменства українофіли скупчили в словах: символізм, декадентизм...»¹²⁶ Навішуючи порожні ярлики, саме українофіли виявляються міщанами, ворогами культури взагалі. З українофільством Євшан пов'язує культурний утилітаризм, культ практичного розуму, спрямованого проти химер фантазії. Відповідно світогляд українофілів був збіркою життєвих порад, проти якого боролися «хатяни», наснажені ніцшеанським антиутилітаризмом.

Другий важливий мотив у рамках боротьби з народництвом утілювався в теорії, що література, яка називалася народною, по суті такою ніколи не була: «...наші народні письменники рідко коли наближувалися до народньої душі, ходили напوماцки і найбільше випадково надибали на скарби»¹²⁷.

Твори Квітки-Основ'яненка, Куліша, Марка Вовчка, Панаса Мирного Євшан називає пробами, які не вдалися: «...все в тій «народній літературі» розпливається, не має ніякого стилю, подає переважно балаканину». І продовжує: «Народної літератури ми, таким чином, не маємо»¹²⁸. Нове покоління пішло хибним шляхом. Воно не на тому терені вело війну з українофілами, на якому її треба було вести. Як це треба робити, показала Кобилянська в «Землі», Коцюбинський у «Тінях забутих предків», Леся Українка в «Лісовій пісні», Стефаник у новелах. Отже, нове покоління мало використати спочатку скарби,

закладені в народному житті, а не будувати одразу нову літературу.

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

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

Як своєрідний підсумок звучать слова Товкачевського: «Що література має служити реальним інтересам народа, що мистецтво тільки там, де говориться про опухлих з голоду дітей і голодних пролетарів, що народницька етика є єдиним правдивим критерієм естетики

твору — все це очевидні абсурди. Найліпші твори світового мистецтва не мають ніякого відношення до «грудящих мас»; найбільші творці мистецтва менше дбали про народ, ніж ми тепер про птиць небесних. Покидаючи всі ці абсурди, поставлю питання в загальній формі: чи література може бути корисною для народу? Чи вона може виконувати роль визвольниці народу з неволі капітала? На ці питання доводиться дати негативну відповідь»¹³¹.

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

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

Ізоляціонізм, етнографізм, «високі» шевченківські заповіді («в своїй хаті своя правда») спричинилися до виродження українського театру. Старий театр був не мистецькою, а громадською справою. 10-ті роки принесли

розуміння, що він відстав не лише від мистецтва, але й від громадянства. В такій ролі він помер, вичерпався цілком, «виродився в етнографічний балаган», не відповідав сучасному життю та його потребам. Однак попри всю критику на цьому етапі радикальної модернізації українського театру не відбулося.

Повертаючись до українофільства як цілості, слід зазначити, що Євшан, рішуче заперечуючи його засади, все ж не спромігся на вироблення дискурсу, позбавленого народницьких формул і риторики.

По-перше, замість однієї утилітарної естетики — народництва — «хатяни» й зокрема Євшан пропонують іншу утилітарну естетику — націоналізм. Євшан непослідовний в межах не те що однієї статті, а буквально одного абзацу. З одного боку, він твердить: «Мистецтво не може довше сповнювати роль служанки, а стати мусить самостійною силою». З іншого боку: «Нова культура мусить бути національна, мусить вийти з глибин народної душі, але вона не може бути українофільська»¹³⁵. Як тільки формулюється аналогічна модель, неодмінно з'являється народницька риторика з усіма відповідними фігурами, такими як «відродження» або «велич». («Велика поезія — ґрунт під нову нашу культуру»¹³⁶.) І тоді творчість дістає «велике» завдання «будити закаменілі сумління та прорубувати шлях для величних подвигів»¹³⁷.

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

Нарешті, як усі попередні українські критики, Євшан удається в імперативний, менторський тон і не в силах утриматися від рецептів («постулятив»), як-от: «творець не може стояти тільки на становищі обсерватора життя... творець мусить мати широку артистичну культуру, щоб усвідомити собі ті великі завдання і те важне становище...»¹³⁸ І так далі майже кожне наступне речення програмної статті «Проблеми творчости» містить слова «мусить», «має», «повинен», нарешті література визначається як «місія».

По-друге, Євшан розчарований поколінням «модерністів», не вважає його своїм, а також таким, що здійснило якісний переворот української літератури. Розчарування в найновішій поколінні українських письменників

відбилося в десятках загальних статей та рецензій на окремі твори. «Дехто з письменників почув кілька нових окликів, фраз про нові напрями, про нове мистецтво (штуку) і почав творити в тому напрямку, але то була тільки зверхня політура, прикраса моди — поза тим вони — з винятком двох-трьох — були такі самі анальфabetи і неuki в справах творчості, як і їх старі діди»¹³⁹.

Нове мистецтво «безідейне», позбавлене думок, ідей, світогляду. Євшан суперечить сам собі мало не в кожному реченні. Він критикує нових митців за твердження, що творчість ґрунтується на інших підставах, ніж життя. Але в іншій статті висловлює ту саму думку. Він вважає, що ідеал «модерністів» не «правдивий», а «фальшивий». Вимагає від письменників «сили», а бачить «слабкість». Євшан говорить про занепад духу, суспільну апатію, млявість творчої атмосфери в творах Яцкова, Карманського, Кримського й визначає смисл творчості як боротьбу за свободу чоловіка¹⁴⁰.

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

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

Євшанова концепція творчості

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

Літературна програма критика втілювалася в кількох ґрунтовних статтях, зокрема в такій, як «Суспільний і артистичний елемент в творчості», але водночас і в усій цілості його писань. Як уже зазначалося, Євшан передов-

сім акцентує не на літературі, а на творчості, головним моментом якої є процес творення. Звідси ясно, чому одним з фокусів Євшана була психологія творчості, а відповідно індивідуальність письменника, його психологічний портрет у момент народження того чи іншого твору.

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

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

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

Ще одна модерністична ідея Євшана, яка вже стоується самого тексту: твір ніколи не буває завершеним. Відтак критик не має оцінювати твір як щось закінчене, а мусить заглиблюватися в сам процес його народження. До його уваги потрапляють не тільки психологія, світогляд, а й такі категорії, як стиль письма автора, його голос і, що дуже важливо, мова.

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

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

Окрім Ніцше чи не найчастіше Євшан посилається на Оскара Вайльда. В ідеях англійського письменника-парадоксалиста він шукає опори для культу краси, естетизму. Пишучи про Шевченка, Євшан визначає творчість не тільки як (ніцшеанське) «протиставлення себе всьому», але й як «естетичний чи філософський гедонізм»¹⁵⁰.

Ця творчість є творчістю тільки для себе, «роскіш», «насолада» власними силами, постійний «гріх», постійна свобода.

Згідно з цим усім формулюється нова роль критики. Критика не може бути збірником догм і постулатів. «...Найкраще не мати критикові ніякого світогляду»¹⁵¹. Головне завдання критика — «уміти читати». Не просто текст, але й дискурс, говорячи модерною мовою. «Розвинути всю свою інтелігенцію, всі свої здібності в першій мірі на те, щоб до кінця зрозуміти чужу душу, бачити не тільки те, що написано і видрукувано, але й те, що поза ним тільки починається, те все невисказане, що домагалось тільки у творця свого втілення в образи і пробивається між стрічками, чути весь час укриту, потенціальну силу твору, його патос. Готових формул в правдивому творі мистецтва немає і не може бути: він же живе, кожної хвили вмирає і родиться, змінює свій тон; він не існує готовий вже, а повстає»¹⁵².

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

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

Про громадянство, філістерів, натовп

У Євшана й «хатян» знаходимо цілком ніцшеанський дискурс ненависті до натовпу. Зовсім як у Ніцше, з одного боку стоїть геній, видатна особа, а з іншого — юрба, нездатна зрозуміти чи оцінити генія. В руслі цього дискурсу можна виділити дві головні позиції. По-пер-

ше — це портрет громадянства, публіки, натовпу, юрби, «черні» тощо, по-друге — теорія культу.

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

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

«Галичина збідніла духом так, як тільки можна було збідніти»¹⁵⁵. «Творців в Галичині не було, були в літературі самі філістери, коли не числити Франка та Яцкова... налитий салом патріот диктував літератам. Літератів властиво не було: писав кожний, кому дозволяли тяжкі «обов'язки службові», і тому в літературі він був *Sonntags-reiter*'ом і нічим більш. Поет тільки тоді признавався, коли належав до кліки патріотичної, коли був разом галасливим батьком народу, впрочім міг гинути з голоду, лишаючи мишам на сніданне свої вічні твори»¹⁵⁶.

Громадянство (натовп філістерів), на думку «хатян», схильне до творення культів класиків, плекання кумирів, ідолопоклонства. За словами Сріблянського, в культурах своїх «пророків» юрба виявляє найбільше хамство й лицемірство. Зразки цього — культ Шевченка, Шашкевича, Федьковича. В одній зі своїх кращих статей «Свято Маркіяна Шашкевича» Євшан аналізує анатомію ідолопоклонства. Він спиняється на такому новому на той час феномені, як культ Шашкевича, що для нього означає культ галицького провінціалізму, і характеризує романтизм Шашкевича та його постать у цілому. На тлі широкої критики народницького романтизму, в якому все було неширим, модою, Євшан демістифікує образ Шашкевича, зокрема той, який витворив Головацький і який пізніше ліг в основу культу. Євшанові не подобаються

сентименталізм, «плаксивий тон» Шашкевича. Він дає свою, об'єктивну характеристику епохи Шашкевича та його ролі. У фіналі Євшан говорить: «Я не знаю, з якої причини дух покійника вводиться в сучасне життя, його ідеали робиться актуальними... Невже ми досі не пішли далі по-за «віру і народність»?»¹⁵⁷

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

Питання канону класиків

Євшан першим гостро поставив питання про канон класиків, літературну ієрархію та вимагав її переоцінки. Він писав з приводу видання класиків львівської «Просвіти»: «Насувається мимоволі питання, якого оминати тут ніяк не можна, що таке клясики літератури... І тут приходимо до найбільш дразливої справи, справи розділювання ранг письменникам, а властиво поділу їх на клясики і не клясики»¹⁵⁸. Ряд класиків, запропонований «Просвітою» (Гулак-Артемівський, Гребінка, Метлинський, М.Шашкевич, К.Климкович, Я.Головацький, Ів.Устиянович, А.Могильницький, І.Воробкевич, О.Стороженко), Євшан відкидає майже цілком, пропонуючи натомість свій ряд: Ольга Кобилянська, Леся Українка, Михайло Коцюбинський¹⁵⁹. При цьому критик ставиться до класиків майже так, як Вайльд, котрий обвинувачував їх «у спинюванню літературного життя. Вони дають публіці готові вже схеми, не ображують її смаку...»¹⁶⁰ Крім того, саме поняття класичності передбачає в українському варіанті заборону на критику та ідолопоклонство «товпи». Канон класиків пов'язаний з їх обов'язковим культом. Нарешті, Євшан розрізняє «офіційну історію літератури» і її справжню історію.

Канон, який пропонує Євшан, вимальовується з усього комплексу його праць. На його думку, критикам і публіці варто перевести свій погляд із класиків на живе літе-

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

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

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

Нарешті, письменники, до яких Євшан звертається найчастіше, з якими емоційно найміцніше пов'язаний, які цікавлять найбільше й найбільше розчаровують, — це так звана «нова генерація», покоління приблизно 1900 р., або «модерністи». У цьому ряду — Вороний, Винниченко, Олесь, Чупринка, Яцків, Пачовський, Кримський, Карманський, Лепкий та деякі інші. Євшан

протиставляє їм Лесю Українку та Ольгу Кобилянську. В його критиці постать Кобилянської остаточно канонізується як сама краса, сама штука. Однак пікантна деталь — краса її визначається як здорова на відміну від краси в сучасних авторів: «Своєю творчістю Кобилянська внесла в українську літературу дуже важний елемент культурний. Тим більше важний, що здоровий. Немає в тій творчості того глибоко-розкладового рису, який у мистецтві приводить до хоробливої туги та погоні за чимсь вічно новим і свіжим, а в результаті спроваджує повну нездібність відчувати удари людського серця, холод душі»¹⁶². Опозицію хворе/здорове, що в Гете відповідала іншій опозиції романтизм/класицизм, підхопило багато авторів. Франко та Єфремов протиставляли реалізм (здорове) модернізму (хворому). Євшан трансформує опозицію у свій спосіб. У рамках модерної, сучасної школи він протиставляє здорове, репрезентоване Кобилянською, хворому, представленому більшістю «молодомузівців». Їхня хвороба — це власне їхня слабкість, брак сили. Тому Євшан виділяє на фоні інших Яцкова з його протестом «проти плоского песимізму, того скваснілого яблука!»¹⁶³

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

Однак ще більше Євшан дратується заявами, що мистецтво може бути вторинним щодо політичних ідей. У статті «Українська література в 1910 році» він зазначає: «Письменники перше всього визнавці певних суспільних течій, партій, програм, — а потім артисти. Принцип естетичний в занедбанню...»¹⁶⁵ Водночас Євшан помічає глибоку амбівалентність, властиву багатьом українським авторам. На прикладі Вороного він узагальнює: «Єсть українські артисти та літерати, що визнають «історичний матеріалізм» і як партійні люди відкидають мистецтво як забавку, а разом з тим як артисти і літерати твердо обстоюють догму: «мистецтво для мистецтва». Як вони уміють вести таку «подвійну бухгалтерію» — не знаю, але так є. Щось подібне дає в своїй книжці і Вороной, і се та основ-

на неконсеквенція цілої праці, про яку я говорив ще на початку»¹⁶⁶.

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

Психологізм

Поставивши акцент на психологію митців, Євшан, як правило, знаходить у різних письменників внутрішню роздвоєність. Він виявляє «трагічне роздвоєння» і в Шевченка, і в Гоголя, і у Франка, і, безперечно, в більшості «модерністів». Осмислюючи феномен Шевченка, Євшан наголошує на відсутності у нього творчої гармонії з собою, талант поета нібито придавила служба громаді. У статті до 40-річчя творчої діяльності Франка Євшан підкреслює роздвоєність Франка, його боротьбу з самим собою в «Зів'ялому листі», звертається до психологічних аспектів творчості¹⁶⁷. Він так само констатує «роздвоєння природи» Кримського між душею й рефлексією. Список таких «роздвоєнь» можна продовжувати.

У своїх статтях Євшан не раз посилається на Дмитра Овсянико-Куликовського, відомого представника психологічного напрямку в літературознавстві рубежу віків. Євшана та його колег з «Української хати» цей учений зацікавив принаймні з двох причин. По-перше, своїми працями про психологію творчості. По-друге, як автор статей з питань національності¹⁶⁷. Як критик Овсянико-Куликовський був доволі популярний у Росії рубежу віків, за життя вченого вийшло чотири зібрання його творів. Він, однак, перебував у руслі культурно-історичної школи, і його вирішення проблем психології творчості мало в основному позитивістичний характер. Зокрема, він схилився до перебільшення ролі біологічного фактору в психології¹⁶⁹.

Євшан поділяє інтерес до психології, але сприймає її вже як людина іншої, антипозитивістичної епохи. Йому

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

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

Фемінізм, жіноче питання _____

Оголошуючи свої завдання, журнал «Українська хата» обіцяв: «... по змозі йтимемо назустріч потребам українського жіноцтва, що може бути позитивною культурною силою, а через своє безправ'є і несвідомість занедбаного і одкинутого в найтемніший куток життя»¹⁷¹.

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

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

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

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

Саме Євшан звернув увагу на ненависть до жінки — «місогінізм», користуючись терміном газети «Діло» (від англійського *misogyny*), одного з найпопулярніших «модерністів», а саме Василя Пачовського. Поет кохання дебютував книжкою в основному любовних віршів «Розсипані перли», а закінчив (на час Євшанової критики) ненавистю до жінок, яких він «вважає за перепону в роботі для народу. Поет не бережеться образливих епітетів, які в дійсности понижують швидче його, мушину, як

жінку»¹⁷⁵. Через багато років феміністична критика 70-х і 80-х років говоритиме про подвійні стандарти любовної поезії — ідеалізацію жінки, за якою ховається зневага до неї. Ту саму подвійність знаходить Євшан у Пачовського. Від ідеалізації, «високого» кохання, «святої» любові ранніх віршів залишилася проповідь плотського почуття в збірці «На стоці гір». Пачовський «робить з жінки вічного ворога мужського пола, якусь гетеру, що безсоромним тілом привалює ідеали, обриває у поета крила і стягає його в прірву, в болото свого «жіночого храму»¹⁷⁶. Євшан далі зауважує, що ця метаморфоза не випадкова, вона є ніби зворотною стороною попередньої ідеалізації, і робить остаточний висновок: «Таким способом дійшов поет до ненависти жінки, позбавив її тієї гідності, на яку заслужила собі, як людина; таким способом прийшов до того, що признав в любові тільки саме задоволення пристрасти, та почав співати не так, як треба»¹⁷⁷. Логіка роздумів Євшана дуже цікава. Для нього, ставши на позицію ненависті до жінок, Пачовський певною мірою закінчився як поет, «почав співати не так, як треба». Євшан далі аналізує інші аспекти творчості Пачовського, його захоплення деякими постатями козаччини, його націоналізм і спробу витворити нову національну «псіхе». Загальний висновок критичний: «я зву Пачовського духом консервативним... не вміє він показати шляху в будучність... а вертає думкою назад в минувшину»¹⁷⁸.

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

Україна і Європа

Євшан і «хатяни» були безперечними західниками. Сам Євшан за натурою й освітою — європеець, на якого особливий вплив справляла німецькомовна культура. Його «Європа» мала у своєму осерді Австрію й Німеччину. Однак Євшан так само добре знав стан справ у польській і російській культурах. Його критика будь-якого

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

«Хатяни» як пост-«модерністи» _____

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

Євшан так само був естетом, до того ж значно послідовнішим за своїх попередників. У цьому він закономірно продовжував справу покоління Вороного та «Молодої Музи». Естетичні критерії становили концептуальну основу критики Євшана. Однак вона ними не вичерпува-

лася. Євшан, як ніхто, відчував обмеження естетизму й прагнув вийти за його рамки. Звідси — невдоволення попередниками й зародження конфлікту з ними.

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

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

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

Погляди Євшана та його колег з журналу «Українська хата» розвивалися на тлі модернізації політичної думки, так само задекларованої цим журналом. Хоча сам феномен політичної модернізації значно ширший за дискурс «Хати». Без такої ширшої модернізації й літературний

модернізм з його зрілою антинародницькою кампанією (особливо її політичними аспектами) був би неможливим.

Народники, як відомо, звинувачували модерністів у відсутності патріотизму, поступово витворюючи кліше, що не писати патріотично й означає бути модерністом. Насправді група Євшана, Сріблянського, Товкачевського намагалася позбавити народників монополії на патріотизм.

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

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

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

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

¹ *Дорошкевич О.* До історії модернізму на Україні // *Життя й революція*. 1925. Жовтень. С.70—76.

² ЛНВ. 1901. Т. 16. С. 14.

³ Цит. за: *Дорошкевич О.* Вказ. праця. С. 72.

⁴ Там само. С. 74—75.

⁵ *Faulkner P.* *Modernism*. London, 1977. P. 4.

⁶ *Гундорова Т.* «Fiat!» Миколи Вороного // *Слово і час*. 1994. №7. С. 32.

⁷ Цит. за: *Дорошкевич О.* Вказ. праця. С. 73.

⁸ Там само. С. 75.

⁹ Там само. С. 74—75.

¹⁰ *Коцюбинський М.* Твори: В 6 т. К., 1961. Т.5. С. 271.

¹¹ Леся Українка мала бути представлена «Давньою казкою», сам Коцюбинський — оповіданням «Для загального добра», а серед інших авторів передбачалися Самійленко, Бордуляк, Франко, Маковей, Кобринська, Грінченко, Зіньківський та Дніпрова Чайка. Коцюбинський звертався також до Панаса Мирного, але той нічого не надіслав. Цензура не дозволила «Давню казку», оповідання «Виборець» Кобринської та оповідання «Сирота Захарко» Кримського. Детальніше про це див. лист Коцюбинського до Наталі Кобринської від 6 січня 1900 р. (*Коцюбинський М.* Твори: В 6 т. Т.5. С. 288).

¹² Там само. С. 338—339.

¹³ Там само. С. 351.

¹⁴ Цит. за: Там само. С. 355.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само. С. 354.

¹⁷ Там само. С. 370.

¹⁸ *Вороний М.* Лірика краси і смерті («Сон-трава» Грицька Чупринки) // *Вороний М.* Твори. К., 1989. С. 619.

¹⁹ *Вороний М. М.* Семенко. «Prelude. Лірика» // Там само. С.647.

²⁰ Там само. С. 646.

²¹ *Чупринка Гр.* Микола Вороний (Поетичні вражіння) // Українська хата. 1912. Ч. 1. С. 22.

²² *Вороний М.* До статті Олекс. Ів. Білецького про мене // *Слово і час*. 1994. № 7. С. 42.

²³ *Вороний М.* Твори. С. 162—164.

²⁴ Там само. С. 25.

²⁵ Там само. С. 28.

²⁶ Там само. С. 49.

²⁷ Там само. С. 138.

²⁸ Там само. С. 167.

²⁹ Там само. С. 104.

³⁰ *Олесь О.* Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 1. С. 112.

³¹ *Вороний М.* Твори. С. 41.

³² Там само. С. 67.

³³ Там само. С. 68.

³⁴ *Олесь О.* Твори: У 2 т. Т. 1. С. 64.

³⁵ Там само. С. 53.

³⁶ *Сріблянський М.* Боротьба за індивідуальність. (З літературного життя р. 1911 на Україні) // Українська хата. 1912. Кн. 3—4. С. 170.

³⁷ Розсипані перли. Поети «Молодої Музи». К., 1991. С. 303.

³⁸ Там само. С. 293.

³⁹ Там само. С. 414.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ *Франко І.* Твори: В 50 т. К., 1976. Т. 3. С. 129.

⁴² *Рубчак Б.* Пробний лет (Тло для книги) // Остап Луць-

книг-молодомузець. Нью-Йорк, 1968.

⁴³ *Ільницький М.* Краси свіча-во // Розсипані перли. С. 5—17.

⁴⁴ *Eliot T.S. Baudelaire* // *Eliot T.S. Selected Essays.* London, 1977. P. 426.

⁴⁵ *Луцький О.* «Молода Муза» // Діло. 1907. 18 листопада.

⁴⁶ Розсипані перли. С. 52.

⁴⁷ Там само. С. 354.

⁴⁸ Ширше про журнал «Світ» пише Д.Г.Струк у статті: *A Journal Svit. A Barometer of Modernism* // *Harvard Ukrainian Studies.* Vol. XV, N 3—4. Dec. 1991.

⁴⁹ *Луцький О.* Вказ. праця.

⁵⁰ Там само.

⁵¹ Остап Луцький і сучасники. Листи до Ольги Кобилянської й Івана Франка та інші забуті сторінки. Нью-Йорк, 1994. С. 44—45.

⁵² *Рудницький М.* Автор «Інтермеццо» // Спогади про Михайла Коцюбинського. К., 1989. С. 179—181.

⁵³ *Карманський П.* Українська богема. Львів, 1936.

⁵⁴ *Eliot T.S. 'Rhetoric' and Poetic Drama* // *Eliot T.S. Op. cit.* P.37.

⁵⁵ *Огарок К.* Уваги дилетанта // Діло. 1901. 21 березня (3 квітня).

⁵⁶ *Шумило Н.М.* До проблеми «ліризації» української прози кінця XIX — початку XX ст. // Проблеми історії та теорії української літератури XIX—початку XX ст. К., 1991. С. 252.

⁵⁷ *Яцків М.* Антін Володиславич. Із книги життя. Нариси // Світ. 1906. Ч. 6. С. 92.

⁵⁸ *Хоткевич Г.* Літературні вражіння (IV) // ЛНВ. 1909. Т. 45, кн.2. С.401.

⁵⁹ *Хоткевич Г.* Портрет // *Хоткевич Г. Твори:* В 10 т. Харків, 1929. Т. 4. С. 84.

⁶⁰ Там само. С. 85.

⁶¹ Там само.

⁶² *Яцків М.* Завіт // Діло. 1901. 25 вересня (5 жовтня).

⁶³ *Baudelaire Ch.* The Poems in prose with La Fanfarlo. London, 1989. P. 160—161.

⁶⁴ *Хоткевич Г.* Berceuse Chopin'a // *Хоткевич Г. Твори:* В 10 т. Т.4. С. 31.

⁶⁵ *Яцків М.* З циклу вічних поезій // *Яцків М.* Муза на чорному коні. К., 1989. С. 70.

⁶⁶ Там само.

⁶⁷ *Хоткевич Г.* Романс // *Хоткевич Г. Твори:* В 10 т. Т.4. С. 73—75.

⁶⁸ *Хоткевич Г.* Caprice Шуберта // Там само. С. 55—56.

⁶⁹ *Яцків М.* «З живого і мертвого». Новели Євгена Мандичевського // Діло. 1901. 20 січня (2 лютого).

⁷⁰ *Хоткевич Г.* Факт історичної вартості // ЛНВ. 1900. Т. 12, кн. 10—12. С. 173.

⁷¹ *Хоткевич Г.* Літературні вражіння (I) // Там само. 1908. Т. 42, кн. 4. С. 132.

⁷² *Хоткевич Г.* Літературні вражіння (II) // Там само. Т. 43, кн. 7. С. 120—129.

⁷³ Там само. С. 128.

⁷⁴ *Єфремов С. О.* Літературно-критичні статті. К., 1993. С. 57.

⁷⁵ *Яцків М.* Муза на чорному коні. С. 804.

⁷⁶ *Хоткевич Г.* «Камні отмаєміє» // Українська хата. 1909. Кн. 10. С. 523—538.

⁷⁷ *Луцький О.* Вказ. праця.

⁷⁸ *Франко І.* Маніфест «Молодої Музи» // Твори: В 50 т. К., 1982. Т. 37. С. 410—411.

⁷⁹ Українська хата. 1909. Кн.1. С. 2.

⁸⁰ І назва, і ці корови могли бути не стільки виявом популізму, скільки маскуванням від цензури.

⁸¹ *Сріблянський М.* «Нове слово» в українській критиці // Українська хата. 1910. Кн. 7—8.

⁸² *Сріблянський М.* Українська преса й громадянство // Там само. Кн. 6. С. 403.

⁸³ *Сріблянський М.* Pro domo sua. I. Наша література // Там само. 1909. Кн.1. С. 421.

⁸⁴ *Сріблянський М.* Національність і мистецтво // Там само. 1910. Кн. 12. С. 733.

⁸⁵ *Гришинський В.* Космополітизм і космополіти // Там само. Кн. 10. С. 632.

⁸⁶ *Сріблянський М.* На сучасні теми. (Національність і мистецтво) // Там само. Кн. 11. Відповідно с. 687, 685, 685.

⁸⁷ *Євшан М.* Літературні записки. (З приводу книжки М. Вороного. — На долах нашого культурного життя) // ЛНВ. 1913. Т. 61, кн. 3.

⁸⁸ *Євшан М. А.* Луначарський. Великий народний поет // Українська хата. 1912. Кн. 7—8. С. 479.

⁸⁹ *Habermas J.* The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve lectures. Cambridge, 1993.

⁹⁰ *Михайлов М.* Великий каталізатор: Ніцше і російський неоедизм // Иностранная литература. 1990. № 4. С. 202.

⁹¹ Про «діалог» Винниченка з Ніцше пише В. Панченко в статті «Бо я — українець» (*Винниченко В.* Раб краси. К., 1994. С.30—31). Цей «діалог», однак, потребує ще детального розшифрування.

⁹² Бібліографія // Українська хата. 1910. Кн. 3. С. 214.

⁹³ Про це, зокрема, у своєму «Ескізі» про Винниченка писав І.Кончіц. На його думку, у творчості Винниченка втілилася мрія Ніцше про те, яким має бути нове, сучасне мистецтво. Воно змінює самий зміст життя людини, її існування (*Кончіц І.* Володимир Винниченко. (Ескіз) // Українська хата. 1910. Кн. 3. С. 177).

⁹⁴ ЛНВ. 1912. Т. 57, кн.3. С.562.

⁹⁵ Там само. С. 561.

⁹⁶ *Євшан М.* Тарас Шевченко // Тарас Шевченко. К., 1913. С.27.

⁹⁷ Там само. С. 64.

⁹⁸ *Євшан М.* Релігія Шевченка // Там само. С. 13.

⁹⁹ *Товкачевський А.* Наука й життя // Українська хата. 1910. Кн. 4. С. 263.

¹⁰⁰ *Євшан М.* Проблеми творчості // Там само. Кн. 1. С. 25.

¹⁰¹ *Євшан М.* Суспільний і артистичний елемент в творчості // ЛНВ. 1911. Т. 53, кн. 3. С.554.

¹⁰² *Євшан М.* Добролюбов і його критична школа // Українська хата. 1911. Кн. 11—12. С. 564.

¹⁰³ *Євшан М.* Проблеми творчості. С. 29.

¹⁰⁴ *Євшан М.* Поезія Грицька Чупринки // Українська хата. 1912. Кн. 11—12. С. 637.

¹⁰⁵ *Євшан М.* Суспільний і артистичний елемент в творчості. С. 553.

¹⁰⁶ *Євшан М.* Леся Українка // ЛНВ. 1913. Т. 64, кн. 10. С. 53.

¹⁰⁷ *Євшан М.* Леся Українка // Українська хата. 1910. Кн.6. С.372—380.

¹⁰⁸ *Сріблянський М.* На сучасні теми. (Національність і мистецтво). С. 683.

¹⁰⁹ *Євшан М.* Редіард Кіплінг // ЛНВ. 1910. Т. 52, кн. 11. С. 283.

¹¹⁰ *Євшан М.* Літературні замітки. Андрій Товкачевський. Г. С. Сковорода. В-во «Життя й мистецтво», Київ, 1913 // Українська хата. 1914. Кн. 2. С. 147.

¹¹¹ *Євшан М.* Проблеми творчості. С.24.

¹¹² *Євшан М.* Наш літературний білянс за 1912 рік // ЛНВ. 1913. Т. 61, кн. 1. С. 164.

¹¹³ *Євшан М.* Проблеми творчості. С. 30.

¹¹⁴ Там само. С. 25.

¹¹⁵ Див.: *Сріблянський М.* Літературна хвиля. (Погляд на літературу українську за р. 1912) // Українська хата. 1913. Кн. 1. С.29.

¹¹⁶ *Сріблянський М.* Веселий марш. Поезія Юр. Будяка // Там само. 1910. Кн. 10. С. 611.

¹¹⁷ *Євшан М.* Агафангел Кримський // *Євшан М.* Під прапором мистецтва. К., 1913. С. 69.

¹¹⁸ *Шаповал М.* О.Олесь. Поезії. Книжка друга. Видавництво «Будучина», С.П.Б. 1909 р., ціна † карб. // Українська хата. 1909. Кн.2. С. 112.

- 119 *Євшан М.* Михайло Яцків // *Євшан М.* Під прапором мистецтва. С. 33.
- 120 *Євшан М.* Шевченко і ми // *Тарас Шевченко.* С. 20.
- 121 Там само. С. 22.
- 122 *Євшан М.* Проблеми творчості. С. 29.
- 123 *Євшан М.* Боротьба генерацій і українська література // *Українська хата.* 1911. Кн. 1. С. 32.
- 124 Там само.
- 125 Див. так само статтю А. Товкачевського «Література і наші «народники» (Українська хата. 1911. Кн. 9), де дається детальний аналіз історії, головних принципів та художніх тем і самої художньої мови народництва, і вже згадувану статтю М. Сріблянського «Літературна хвиля. (Погляд на літературу українську за р. 1912)».
- 126 *Євшан М.* Боротьба генерацій і українська література. Відповідно с. 35 і 36.
- 127 *Євшан М.* Suprema lex // *Українська хата.* 1914. Кн. 3—4. С. 270.
- 128 Там само.
- 129 *Євшан М.* Добролюбов і його критична школа. С. 562.
- 130 *Євшан М.* Літературні замітки // *Українська хата.* 1913. Кн. 11. С. 759.
- 131 *Товкачевський А.* Література і наші «народники». С. 427.
- 132 М.Григ... Опера і драма // *Українська хата.* 1910. Кн. 3. С. 180.
- 133 *Вороний М.* Театр і драма. Збірка критичних статей. З обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури. К., 1913. Див. рецензію на неї: *Українська хата.* 1913. Кн. 1.
- 134 М.Григ... Опера і драма. С. 181.
- 135 *Євшан М.* Боротьба генерацій і українська література. С. 42.
- 136 Там само.
- 137 *Євшан М.* Проблеми творчості. С. 30.
- 138 Там само.
- 139 *Євшан М.* На літературні теми // *Українська хата.* 1910. Кн. 2. С. 118.
- 140 Там само. С. 123.
- 141 *Євшан М.* Шевченко і ми. С. 8.
- 142 *Євшан М.* Суспільний і артистичний елемент в творчості. С. 547.
- 143 *Товкачевський А.* Література і наші «народники». С. 432.
- 144 *Шевчук В.* «Хатяни» й український неоромантизм // *Українська хата.* Поезії. 1909—1914. К., 1990. С. 11.
- 145 *Сріблянський М.* Боротьба за індивідуальність. С. 176.
- 146 *Євшан М.* Суспільний і артистичний елемент в творчості. С. 549.
- 147 Там само.
- 148 Там само. С. 551.
- 149 Там само. С. 552.
- 150 *Євшан М.* Шевченко і ми. С. 64.
- 151 *Євшан М.* Суспільний і артистичний елемент в творчості. С. 554.
- 152 Там само. С. 555.
- 153 *Сріблянський М.* Ірраціональна поезія. «Пелюстки надій» Ол. Неприцького-Грановського // *Українська хата.* 1910. Кн. 11. С. 694—696.
- 154 *Сріблянський М.* Поет і юрба. (До характеристики «культу» Шевченка) // Там само. Кн. 3. С. 201.
- 155 *Євшан М.* Плач над упадком літератури // Там само. 1912. Кн. 1. С. 27.
- 156 Там само. С. 28.
- 157 *Євшан М.* Свято Маркіяна Шашкевича // *ЛНВ.* 1911. Т. 56, кн. 11. С. 306.
- 158 *Євшан М.* Літературні замітки. («Українські і австрійсько-руські клясики») // Там само. 1913. Т. 62, кн. 4. С. 147.
- 159 «Леся Українка, Ольга Кобилянська і Михайло Коцюбинський — се наш літературний ареопаг, найвища інстанція» (*Євшан М.* Літературні замітки. «Тіні забутих предків» // Там само. Кн. 5. С. 365).

¹⁶⁰ *Євшан М.* Літературні замітки. («Українські і австрійсько-руські класики»). С. 147.

¹⁶¹ Бібліографія // Українська хата. 1910. Кн. 6. С. 414.

¹⁶² *Євшан М.* Ольга Кобилянська // *Євшан М.* Під прапором мистецтва. С. 89.

¹⁶³ *Євшан М.* Михайло Яцків. С. 29.

¹⁶⁴ *Євшан М.* Богдан Лепкий. // *Євшан М.* Під прапором мистецтва. С. 59.

¹⁶⁵ ЛНВ. 1911. Т. 53, кн. 2. С. 352.

¹⁶⁶ *Євшан М.* Літературні записки. (З приводу книжки М. Вороного...) С. 541.

¹⁶⁷ *Євшан М.* Іван Франко // ЛНВ. 1913. Т. 63, кн. 7—8. С. 279.

¹⁶⁸ Овсянико-Куликовський міг зацікавити «хатян» і з тієї причини, що був якоюсь мірою «своїм», малоросом. Українець за походженням, випускник Одеського університету, пізніше учень Потебні, до 1905 р. професор Харківського університету, Овсянико-Куликовський у 1877—1882 рр. перебував у Європі й був близьким до Драгоманова, в 1877 р. видав «Записки южно-русского социалиста», а в 1922 р. (посмертно) — «Психологию национальности» (Пг.).

¹⁶⁹ У цьому зв'язку зазначу, що досить поширене твердження про вплив на Євшана Іполіта Тена, на теоріях якого власне й ґрунтувалася культурно-історична школа в Росії, є одним з літературознавчих міфів. Ця ідея пішла від Олеса Бабія (*Бабій О.* Микола Євшан (Федюшка). Життя і творчість. Львів, 1929) і популярна донині. Те, що Євшан час від часу посилався на Тена, не означає, що він був його учнем. Навпаки, Євшан скоріше полемізував з ідеями Тена. Наприклад, в одній з

рецензій на твори Лесі Українки Євшан зауважує, що її творчість найкраще свідчить проти теорій залежності письменника від оточення (*Євшан М.* Леся Українка. Твори. Книга перша. Видавництво «Дзвін». Київ, 1911 // ЛНВ. 1911. Т. 56, кн. 12. С. 611).

¹⁷⁰ *Євшан М.* Юрій Федькович в світлі нових матеріалів // Там само. Т. 55, кн. 9. С. 288.

¹⁷¹ Українська хата. 1909. Кн. 1. С. 2.

¹⁷² В останньому, щоправда, бачимо не стільки феміністичну тенденцію — захист права жінки на свободу від норм, скільки антифеміністичну — емансипована жінка використовує чоловіка як донора, інструмент у своєму репродуктивному бажанні. Винниченко виказує відчуття остраху чоловіків перед емансипацією й перед вільною жінкою. Це свого роду вияв ненависті до жінок, який досить характерний для багатьох європейських модерністів перших десятиліть ХХ віку.

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

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

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

¹⁷⁶ Там само. С. 308.

¹⁷⁷ Там само. С. 309.

¹⁷⁸ Там само. С. 314.

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

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

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

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



«ЗАХОВАНИЙ» МОДЕРНІЗМ 20-х: МІЖ АВАНГАРДОМ І НЕОКЛАСИЦИЗМОМ

Здається, риторика про «захований модернізм» була доволі популярною в Україні, однак, дивлячись на творчість українських митців 20-х років, можна сказати, що це була переважно захартована і протестна форма мистецтва, яка не могла вийти за межі традиційного європейського культурного розвитку. В Україні ж відбувся процес, який можна назвати «захартованим модернізмом», який був результатом впливу захартованого європейського модернізму. В Україні ж відбувся процес, який можна назвати «захартованим модернізмом», який був результатом впливу захартованого європейського модернізму.

Своєю чергою українська культура 20-х років була в значній мірі визначена впливом захартованого європейського модернізму. В Україні ж відбувся процес, який можна назвати «захартованим модернізмом», який був результатом впливу захартованого європейського модернізму.

Звідси випливає, що українська культура 20-х років була в значній мірі визначена впливом захартованого європейського модернізму. В Україні ж відбувся процес, який можна назвати «захартованим модернізмом», який був результатом впливу захартованого європейського модернізму.

В Україні ж відбувся процес, який можна назвати «захартованим модернізмом», який був результатом впливу захартованого європейського модернізму. В Україні ж відбувся процес, який можна назвати «захартованим модернізмом», який був результатом впливу захартованого європейського модернізму.

Літературна ситуація і формування нового дискурсу _____

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

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

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

В українській літературі так само існує переломний момент, коли «змістилися всі людські стосунки». Це приблизно збіглося з кінцем першої світової війни, революцією та коротким періодом УНР. Ще в кінці 10-х років почало формуватися цілком нове, особливе покоління, яке дебютувало в літературі приблизно на переломі 20-х років. Загальна зміна всіх засад життя породила, проте, не модернізм, а явище, яке пізніше дістало назву «розстріляного відродження», на зміну якому прийшла

«радянська література», яка так само великою мірою була розстріляна. Термін «розстріляне відродження» не відображає суті феномена української літератури першого пореволюційного десятиліття, він фіксує тільки факт небувалого спалаху творчої активності українських літераторів і більшовицької розправи над ними.

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

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

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

Однак якщо динамічні перші пореволюційні роки перечитати в уповільненому темпі, прокручуючи їх ніби рапідом, то вже навіть поверховий погляд покаже існування культурного діалогу чи кількох діалогів, поліфонії

ідей, вдалий пошук нових форм і відтак співіснування в культурі й відповідно критиці ряду дискурсів.

У перші пореволюційні роки окреслилися два дискурси — колишньої російської, пізніше радянської України, який умовно можна назвати дискурсом Києва й Харкова, і зарубіжної України (відповідно Львова, а пізніше Праги). Другий у політичному сенсі до великої міри був реакцією і відповіддю на перший. Хоча Західна Україна мала вільний вихід до Європи й відносну політичну свободу, її культура стала жертвою тих подій, які відбувалися на Сході. Політизована, запрограмована відповідати на виклик зі Сходу, література устами Дмитра Донцова та його оточення відтісняла все модерно-естетське, «незаангажоване» на далекі маргінеси культурного життя.

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

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

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

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

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

5. Політизований лівий авангард, органом якого було «Мистецтво», а потім цілий ряд інших видань, ліг в основу «нового» пролетарського дискурсу, який швидко став офіційним, поглинувши, асимілювавши або зліквідувавши інші дискурси. У статтях Г.Михайличенка «Пролетарське мистецтво», В.Коряка «Нове мистецтво»², С.Віче (В.Чумак) «Революція як джерело»³ та інших започатковуються нові стиль критики й характер теоретизування. Цікаво, що часто це ще й новий в українській критиці жанр — жанр «доповіді». Перша згадана стаття становить тези «докладу», виголошеного 3 квітня 1919 р. на засіданні дискусійно-академічної комісії Всеукраїнського Літературного Комітету при Наркомосвіти УРСР, друга читалася на засіданні того ж самого комітету. Поряд друкується виклад доповіді т.Хейфіца «Пролетарське мистецтво» на конференції київського пролеткульту від 4 травня 1919 р. Між цими текстами є нюанси розходження, однак в усіх випадках домінує імперативний тон, стиль обов'язкових резолюцій, що не підлягають запереченню чи сумнівам. А вже в 1921 р. Володимир Сосюра в дусі цих резолюцій з наївною прямолінійністю віршував:

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

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

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

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

Тим часом модернізм на Заході формувався як мистецтво розчарування й песимізму, осмислення кризи, зламу всіх основ життя й передовсім гуманістичних цінностей, на яких будувалася поренесансна європейська цивілізація. Мало яка країна світу на початку 20-х могла зрівнятися з радянською Україною за масштабом антигуманності, а відповідно за можливими масштабами розчарування в ідеалах прогресу, гуманізму, розуму. Грунт для песимізму, алієнації, розпаду особистості був колосальний, хоча песимізм як філософія швидко опинився під політичною забороною.

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

«Доморошені Прусти» не могли задекларувати своєї естетики відкрито. Модерний дискурс уже у 20-х узагалі не міг функціонувати й розвиватися в критиці. Однак на маргінесі «нової» радянської прози народилася справді нова проза, інтелектуальний дискурс якої виявився цілком модерним, співзвучним з філософськими та інтелектуальними шуканнями європейської модерної літератури. Вона захувала свої наміри, зашифровувала ідеї, що й

не дивно в умовах небувалого в українській літературній історії цензурного тиску на культуру. Тому, підходячи до періоду 1920-х, слід передовсім звернутися до проблеми читання.

Проблема читання

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

Двозначністю характеризувався навіть панівний пролетарсько-комуністичний дискурс, закони якого не є темою цієї праці. Спочатку пролетарський дискурс мав дві схеми: 1. Однозначності — коли текст цілком збігався з намірами автора чи авторів. 2. Двозначності — коли текст захоував підтекст, який не збігався з офіційно декларованими намірами автора чи авторів. У деяких випадках комуністичною риторикою замасковувалася спроба відстояти українськість, національність у «новій» літературі, в інших — свободу мистецтва взагалі.

Існував тип текстів, де обов'язковий, офіційний дискурс з усіма своїми вимогами — посиланням на вождів, деклараціями лояльності, ритуальним повторенням загальноновживаних естетичних формул тощо — використовувався для прикриття. Такі тексти треба вміти читати в широкому контексті творчості того чи іншого автора, розрізняючи справжні думки письменників і обов'язкову риторичу⁷.

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

яких майже кожна думка містила самозаперечення, і в деякій істеричності їхнього стилю.

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

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

Як свого роду шифр, текст, сповнений недомовлень і натяків, сприймається й роман Валер'яна Підмогильного «Місто». Численні недомовлення пов'язані, передовсім, з біографією Степана Радченка, який не просто селяк, а національно свідомий селяк з політичним минулим. У його минулому, окрім боротьби з білими бандами й агітаційної роботи на селі, було ще й «повстанство за гетьмана»⁸. Він згадує, як «... в своїй повстанській кар'єрі перед тим, як викинути червоний стяг, він тримав якийсь час прапор осінніх степів і небес»⁹. Іншими словами, натякає на те, що 1927 р. вже перебувало під суворим табу. Такого ж самого плану натяки є і в Зерова, де Київ «золотоглавий На синіх горах» і тут же «золотом цвяхована блакить», яка ще «таїть силу»¹⁰.

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

молодих письменників»¹³, хоча насправді робив цілком протилежне — висміював і підривав його.

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

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

Відлуння «модернізму» _____

«Шлях». Дискурс журналу «Шлях» почався як продовження «Української хати». В першому числі за 1917 р. друкувалися статті А. Товкачевського («Наші сусіди та ми») і М. Сріблянського («Дігтярники»), за мовою й тоном схожі до тих, які публікувалися на сторінках «Хати». В наступних числах обидва ці автори зникли зі сторінок «Шляху». В останньому (першому за 1919 р. числі) зблиснуло оповідання Богацького. Крім того, «Шлях» зберіг багатьох поетів та прозаїків «Української хати». Тут друкувалися Кобилянська й Хоткевич, Вороний (який, крім того, очолював редакційний відділ у Києві), Філянський, Рильський та деякі інші. І всі вони нагадували самих себе, як і літературна продукція — знайома суміш «модерних» і патріотичних мотивів — нагадувала саму себе. Однак пролунали й голоси нових авторів, таких як Яків Савченко, Дмитро Загул, Павло Тичина, Олекса Слісаренко, хоча погоди вони не змінили.

Журнал «Шлях» був чи не єдиним регулярним періодичним виданням часів УНР, він з'явився як частина й продовження радикальної історичної зміни, яку знаменувала УНР в українській історії. В цьому сенсі інтерес становить політичний дискурс журналу. Публіцистам «Шляху» здається, що незалежність України здійснилася і їхній журнал відображає період політичної свободи. Журнал себе бачить як «орган незалежної думки». В редакційних статтях і політичних публікаціях домінують ідеї свободи, творення «нової Вільної України», українських партій, демократизму й виборності, нарешті українського соціалізму, відмінного, між іншим, від російського. Федір Коломийченко — видавець і головний ідеолог журналу — бачить Україну як соціалістичну республіку, закликає боротися проти буржуазії за соціалістичний лад і з цього погляду критикує Центральну Раду, особливо її Другий Універсал.

Мистецький дискурс якоюсь мірою продовжує політичну орієнтацію. В його основі лежать ідеї свободи мистецтва та індивідуальності. У статті «Від редакції. Слово про незалежність думки» (перше число за 1918 р.), яка має недвозначно декларативний характер, обстоюється незалежність у всіх її формах і виявах: незалежність України, незалежність думки, нарешті, незалежність культури, насамперед від політики. Десятиліття домінування політичних пріоритетів над мистецькими породили нову аномалію: незалежність мистецтва від політики здається важливішою за незалежність у самій політиці:

«Політика — річ тимчасова ... Політика лише засіб, лише одежина, лише пережиток...» Далі лунає анархічний заклик до митців скинути цей непотрібний одяг політики: «Треба скинути з себе тряпки міщанства і бути готовим швидше остатися голяком, ніж в міщанському колпаці»¹⁴. Незалежна Україна сприймається як незаперечний факт, тож можна просто не звертати уваги на політичні проблеми. Знайома спрощена парадигма: мистецтво існує там, де немає політики.

Естетично «Шлях» стоїть на засадах апології сучасності й необхідності творення новітнього мистецтва, будованого на ідеї цілковитої свободи. Саме тут зароджується потенціал для усвідомлення нового часу, нової модерно-

сті в порівнянні з тією, що була якихось кілька років тому.

Проте журналові бракує доброго літературного критика. (Тільки в самому кінці з'являються Меженко й Рудницький, до того ж останній пише надто плутано й претензійно.) Тому свої мистецькі заповіді журнал висловлює в статтях на теми живопису й театру. Він ставить питання про необхідність зламу старих канонів, боротьби з академізмом і динамічного мистецтва. В статті про «статичне» (імпресіонізм і кубізм) і динамічне мистецтво (футуризм) О.Агієнко пише: «Сучасність з її надзвичайно пошвидшеним ритмом, у вищій мірі динамічна; вона не може задовольнитися статичним малярством»¹⁵.

Так само й театр має бути сучасним і вільним. «Вільний театр є мета в собі, а не засіб»¹⁶. Знову на перше місце висувається пошук нових театральних форм європейськими футуристами. В цьому сенсі автор певний, що настав новий час для театру: старі кумири й загалом дух наслідування вже неадекватні. «Наш театр не мусить бути наслідувальним. Нам не потрібно драм під Ібсена, Метерлінка і Пшибишевського»¹⁷. Новий час вимагає не лише динамічного малярства, але й динамічної церкви¹⁸.

Питання європейськості порушується в статті Михайла Рудницького «Багата література»: «В якому розумінню письменство називається європейським, коли воно не стає ніяким діяльником в європейській культурі? Що треба вважати європейською культурою — і яким сучасним духовим потребам яких суспільностей мусить відповідати література, щоби стати джерелом реальних впливів, перетворюючих психологію сучасної людини?»¹⁹ Вперше поставлено питання не сприйняття Європи, а входження в неї до такої міри, щоб вона почула «наш», тобто український, голос.

Питання європейськості йде в одному ряду з питанням сучасності: «Наша література не має поки що письменника, з якого душею ми могли б ввійти в світ сучасних проблем і могли почувати себе між ними, як поміж друзями»²⁰. Тут же висловлюються ідеї індивідуалізму, елітаризму, критикуються літературні культури.

Серед найновіших гасел — покінчити з наслідуванням «російсько-московської азійщини»²¹. Загалом усі нові стилі — футуризм, імпресіонізм, символізм — більшою

чи меншою мірою видаються запозиченими з російської літератури, яка, у свою чергу, запозичила їх на Заході.

Інтерес до жіночого питання пояснюється поширенням кола суспільних проблем: «Модерне українство хвилює жіноче питання» і «У нас нема національного жіноцтва»²². Однак цитована стаття О.Ковалевського «Жіноче гетто. Спроба характеристики сучасного українського жіноцтва», а ще більшою мірою стаття М.Рудницького «Жіноча пошуканка світогляду»²³ мають феміністично-антифеміністичний характер, де поряд із деякими ліберальними поглядами на статус жінок у суспільстві пропонуються цілком патріархальні ідеї, забарвлені яскравим жіноненависництвом.

Автори журналу виявляють чутливість до нових тенденцій дня, наприклад, говорять про розпад цілісної особи (на стать, розум і душу) і необхідність нового її синтезу²⁴. Суттєва вада, проте, цієї та ряду інших статей — їхня плутаність і філософський дилетантизм.

Перекладів небагато, але в них виявляється модерністична орієнтація в довоєнному стилі. В центрі уваги — представники польської модерни Тетмаер і А.Німоєвський, французький парнасець Катул Мендес, а також Бодлер, Шніцлер, Гі де Мопассан, Шарль ван Лерберг, Габріеле Д'Аннунціо.

«Шлях» у цілому окреслив дискурс певної модернізації. Бути модерним, сучасним у розумінні цього журналу означало бути аполітичним у мистецтві. Дискурс журналу в основному знаменував перехід від естетизму до динамічного мистецтва, з одного боку, й аполітичного мистецтва спокою в душі ідилій Рильського, чи не найактивнішого автора журналу, — з іншого. Про старий «модернізм» ніколи не говориться. По суті «Шлях», особливо у своїй поетичній рубриці, є його останнім спалахом, останнім звуком. Невдовзі він цілком загубився, розчинився в агресивних ідеях нового пореволюційного часу.

«Літературно-критичний альманах» і «Музагет». «Літературно-критичний альманах» був спробою артистичного видання, яке мало репрезентувати нових митців і нові критичні підходи. Він замірявся, хоч про це ніде не згадувалося, на створення нового типу критики. Не ідеологічної критики, критики з позицій світогляду чи то пись-

менника, чи то самого критика, але з погляду того, як зроблено твір, передовсім поетичний. Тут не було ще остаточних рецептів, однак відбувався пошук нових шляхів, що відчуваємо в статтях І.Майдана (псевдонім Д.Загула) «Шукання», Я.Савченка «Михайло Семенко. «П'єро задається», Якова Можейка (псевдонім Я.Савченка) «Творчість Чупринки».

Дві взаємопов'язані тенденції полягали в тому, щоб, по-перше, емансипуватися від впливу «Української хати», попри те, що І.Майдан у своїй статті частково переказував головні постулати українського модернізму-естетизму à la «Хата», по-друге, започаткувати нову формалістичну критику.

Яків Савченко з іронією оголосив про те, що «Українська хата» не витримала перевірки на власний модернізм і європеїзм. Це засвідчено її реакцією на твори Семенка²⁵. Але ще важливіше для Савченка розправитися з поетичним стилем епохи, який утілює для нього Чупринка, один із провідних авторів «Хати». Він заперечує новаторство Чупринки — ту рису, яку часто йому приписували критики. Чупринка нічого не зруйнував, а саме в руйнуванні, за переконанням Савченка, полягає завдання поета. «Чупринка дістав із музеїв старе, пожмакане лахміття, вибив з нього трохи пилюгу і нарядився в те лахміття п'яцом, надзвичайно серйозним і трагічним — без дзвіночків і ковпаків»²⁶. Головний критерій для Савченка — адекватність чи неадекватність літератури сучасності. Тому Чупринка вже є надбанням історії, а разом з ним, окрім Олеса, зійшли зі сцени всі, хто були поряд.

І Загуг, і Савченко головним чином аналізують ритми, метрику, образи поезії. Змістом — традиційною темою критики — вони майже не цікавляться. Формалізм у статтях Загула й Савченка становив реакцію як на естетство критиків типу Євшана, так і на утилітарну ідеологічність народників. Аналогічні процеси відбувалися і в російській критиці, що відкривала для себе формалістичну школу. В англійській критиці їх засвідчила поява «нової критики» й статей Т.С. Еліота.

Захищаючи Семенка від «Хати», Савченко на цьому етапі оцінював його досить скептично. На думку критика, Семенко не відчуває метра й ігнорує ритм. Його найкраща сторона — ритми. Хоча сам протест Семенка не є надуманим, він вилився в «помилкових формах» і не дав

результатів. І все ж сам протест — справа похвальна, а позитивні наслідки в майбутньому можливі.

«Музагет» у цілому продовжив формалістичну тенденцію критики. Іван Майдан писав про «Поезію як мистецтво», а Меженко рецензував нову книжку Тичини передовсім з акцентом на формі. Загалом наголос ставився саме на майстерність (на противагу «Мистецтву», яке впродовж 1919 р. виробляло концепцію пролеткульту), на національне, а не соціальне, на індивідуалістичне, а не колективне мистецтво. (Савченка вже немає поміж авторів, він перейшов на позиції пролетарського мистецтва.) В 1920 р. деякі ідеї «Музагету» звучать як крамола. І.Майдан говорить про те, що всі художники спостерігають боротьбу між національним і соціальним рухом. По суті другий уже переміг, хоча симпатії автора на боці першого. Він же засуджує всіляку тенденційність у поезії. А Меженко пише: «Я абсолютно не вважаю можливим для критика розібрати поезії і поетів з точки погляду їх ідеологій; цей прийом власне стоїть не вище від методів «Української хати» та «ЛНВ»²⁷.

Як і в альманасі, у «Музагеті» лейтмотивом проходить ідея культурної емансипації від Росії. Тому музагетівці критикують Семенка, вадою якого вважають вторинність щодо російських зразків. Савченко, не вибираючи висловів, закидає Семенкові «фальшивий, позичений» тон і те, що Семенко повторює «нахабство московських бездарностей». У всіх статтях «Музагету» звучить ідея необхідності створення самобутнього національного мистецтва, підкреслюється неприпустимість наслідування російських авторів. Якщо вже навчатися, то слід навчатися в Європі.

Дещо окремо стоять статті Леся Курбаса в альманасі — «Театральний лист», у «Музагеті» — «Нова німецька драма». По-перше, тому що він єдиний торкається проблем театру. По-друге, він єдиний у своєму поколінні переконаний західник, який відчуває не лише зацікавленість, але й співзвучність із певним сучасним культурним процесом, у цьому випадку театральним, що відбувається поза Україною. «Виключні обставини одрізали нас цілковито від Європи. Зв'язок духовний перервано ще з вибухом війни...» Далі Курбас говорить про нове німецьке покоління, що «не дивлячися на німецькі кордони — до нас дуже близьке»²⁸. У фіналі статті «Нова німецька драма»

Курбас іронізує над формулою «гнилої і отсталій Запад».

Він не блукає в пошуках теорії, як це роблять Загудчи Меженко, а, здається, знає, що є «нова сучасність», і тільки в ній бачить перспективу. Треба зламати всі попередні театральні традиції: «Мусить прийти нове покоління сильне волею і індивідуальностями, що як непотрібну шмату викине з театру весь хлам традиції, шаблону, нутра і безграмотности, перед яким наші плосколобі патентовані громадяни палять фіміями»²⁹.

Головний ворог театру, на думку Курбаса, — реалізм. «Реалізм... ця найбільш протимистецька проява наших днів всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відрух»³⁰. Другий ворог — література. Література вбила актора й театр. Має відбутися перехід від театру літератури (в сенсі літературщини) до театру.

Курбас пропонує свою, досить містку формулу сучасності як «доби еклектизму». Однак «людина знов хоче бути цільною, однорідною. Цільною хоч би в своїй дисгармонійності»³¹.

Виступ «Музагету» досить критично оцінило «Мистецтво», журнал, який виробився майже в цілковитий антипод «Музагету». Він виходив у 1919—1920 рр. у Києві й прагнув одночасно утвердити футуризм та ідеї пролетарського мистецтва.

«Мистецтво», або авангард як антимодернізм

Свого часу дебют Михайля Семенка осміяли Вороний, Євшан і Сріблянський. Семенко ж, у свою чергу, серед тих цінностей, які він прагнув скинути, відвів «Хаті» не останнє місце. Проте одна справа — неприйняття локального й не зовсім справжнього «модернізму» в поезії до першої світової війни, інша — ставлення до модернізму і модерності в широкому філософському й естетичному сенсі.

Співвідношення між авангардом і модернізмом є однією з старих проблем критики, яка не вирішується однозначно. В американській критиці, наприклад, ці два поняття майже синонімічні. В іспанській, навпаки, вони є протилежними. Загалом європейська критика не схильна ототожнювати модернізм і авангард. Адже навіть на

перший погляд важко поставити в один ряд авангард з його історичним запереченням традицій і певний традиціоналізм європейських модерністів на зразок Томаса Майна, Франца Кафки чи Т.С.Еліота.

На думку М. Калінеску, «історично авангард почався з драматизації певних складових елементів ідеї модерності і з перетворення їх на наріжний камінь революційного етосу». Але водночас теоретично «авангард у всіх відношеннях значно радикальніший за модерність. Він менш гнучкий і менш толерантний у нюансах, природно значно догматичніший як у сенсі самоствердження, так і відповідно в сенсі самознищення. Авангард запозичує практично всі свої елементи від модерної традиції, але водночас їх підриває, перебільшує, ставить у найнесподіваніший контекст, змінюючи їх притому до цілковитої невпізнаності»³².

Зміст поняття «авангард», як і поняття «модернізм», має свої конкретні особливості не тільки в кожній національній літературі, але й на кожному етапі розвитку цієї літератури. У цій праці йдеться про український авангард самого початку 20-х років, власне зламу другого й третього десятиліть нашого віку, коли його політичне й естетичне обличчя не було ще таким виразно однозначним, яким воно стало за якихось п'ять — десять наступних років. Цей авангард, який асоціюється передовсім з постаттю Михайля Семенка, має досить мало спільного з наступними українськими авангардами, зокрема тим, що народився в середині 80-х років.

Дебютуючи, український авангард прагнув привласнити роль істинного модернізму, справді сучасного мистецтва сьогоднішнього дня. Головним об'єктом його заперечення була попередня традиція народницького вірша, а також не меншою мірою й вірша «модернізму» в дусі Вороного—Олеся—Чупринки—Філянського з його сумішшю патріотизму й естетизму. Завдання авангарду полягало в деструкції обох традицій, у знищенні «красивої» поезії взагалі, у витворенні нової мови української літератури й просто в епатажі без конкретної цілі. За поверховими, формальними ознаками таке авангардне явище, як футуризм, виглядало як модерністичне й таким часто дотепер сприймається. Зокрема, М.Мудрак вважає Семенка центральною постаттю артистичного модернізму в Україні³³, а Лео Кригер (за цим псевдонімом

ховалася дочка поета Ірина Семенко) в ґрунтовній передмові до виданого в Німеччині передруку творів поета зазначала: «Семенко був на Україні істинним пророком модернізму в найширшому значенні цього слова»³⁴. Сам Семенко себе до модерністів ніколи не зараховував, асоціюючи модернізм зі своїми ненависними ворогами — Вороним, «молодомузівцями», «хатянами». Проте ще на самому початку своєї футуристичної творчості він задекларував, що «шукає квінтесенцію модерного життя»³⁵.

У час свого зародження й розквіту футуризм претендував на роль найповнішого виразника сучасності. Це була урбаністична сучасність, така малопоширена й квола в попередній українській літературі, що самé її запровадження, її поетична мова вже видавалися революцією. Це також була технократична сучасність. У ній, як і у відповідних текстах, найбільше цінувалися динаміка, активність, рух, технічний прогрес. Від руху машини чи аероплана — до руху суспільства (революції). Однак ця сучасність із часом виявилася тільки поверховим, зовнішнім образом істинної сучасності. Авангард і футуризм не демонстрували інтересу до внутрішнього світу людини, до людини взагалі. В рамках авангардного світу людина була радісним конформістом, покликаним знищити на своїй дорозі все, що тільки надавалося до знищення, крім того, вона була дисциплінованим фанатиком, котрий в ім'я нібито свободи легко відкидає все, що не збігається з його переконаннями. В поезії Семенка періоду 1918—1922 рр. домінує образ «залізної людини», тобто залізного мужчини, неодмінного переможця, сильного, вольового, непідвладного почуттям, байдужого до любові, для якого жінки — лише нічні тіні міських вулиць, а його поетичний фон — асфальт, бензин, кров. Це — людина натовпу, котра лише в натовпі чувається зручно. Антипсихологізм Семенкової поезії особливо очевидний у його любовних віршах, у яких він не так передає свої почуття, як шукає визначення любові. Тільки тепер кохання вже не «солодкий трунок» у стилі «Молодої Музи», воно має епатажно-футуристичне визначення на зразок: «Кохання не любить ширости — кохання любить гру...»³⁶

Футуризм Семенка був концептуальним явищем. Це помітив ще Савченко, зазначивши, що в Семенкові воюють митець і теоретик: «Приймаючи світ теоретично і

може навіть психологічно в певній «футурній» концепції, він, Семенко, при спробах інтерпретувати ту концепцію в формі образів і фарб, зараз же виявляє слабі сторони свої, яко художника, інакше кажучи він, яко художник, має замало сил для відповідного ствердження і санкціонування тих етапів, які пройшов Семенко яко теоретик-футурист»³⁷. Тому його вірші — моделі футуризму, а не футуристичні вірші. Він виробився «в лабораторії інтелекту».

Лабораторію, в якій дистилювалися засади авангарду, можна прослідкувати за численними статтями та маніфестами передовсім самого Семенка, а також деяких його прихильників.

Максималістичне антинародництво визначило курс першого маніфесту українського авангарду (футуризму), яким був короткий авторський вступ до книжки Семенка «Дерзання» (1914) під заголовком «Сам». Воно втілювалося в тепер уже знаменитій браваді: «Я палю свій «Кобзар» і формулі, яка могла би так само належати критикам «Української хати»: «Де є культ, там немає мистецтва»³⁸. Ще два теоретичні тексти того ж самого року — «Кверо-футуризм» (передмова до збірки віршів «Кверо-футуризм») і «Pro Domo Sua» спрямовані проти «Хати», «Ради», «Дзвону», марксистів та «прочих подлих людей», апологетів «рідного». З більш серйозних ідей тут висувалася теза про те, що мистецтво є рух, процес, «стремління», «динамічний лет», плинність, тимчасовість, на решті декларувалася формула: «Відсутність принципів в філософії, відсутність тривалого в мистецтві — се постулати кверо-футуризму»³⁹, етичні наслідки якої стали очевидними тільки після більшовицької революції.

Злиття естетичного й політичного радикалізму відбулося після війни і дістало далі теоретичне обґрунтування в статтях Семенка «Мистецтво переходової доби» (1919), «Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест)» (1922), «Деякі наслідки деструкції» (1922), «Організаційний принцип і мистецтво слова» (1922), «Поезозмалярство» (1922) та ін. На зламі 10-х і 20-х років з'являється нове визначення футуризму як мистецтва переходової доби від капіталізму до соціалізму, мистецтва революції. Головною ознакою цього мистецтва називалася деструкція, до того ж не лише мистецька. Після завершення деструкції й ліквідації

буржуазного мистецтва мала початися доба конструкції нової штуки й нового ладу. «Що революційніше пройде деструкція («поглиблення революції»), то чистіша буде конструкція (або «синтеза»...)»⁴⁰, —проголошував Семенко. З цитованих статей Семенка, а також з інших його теоретичних заяв видно, що для авангардистського мислення властиве спрощення політичних, а також естетичних рецептів, яким митець сліпо підкоряється. Заклик до нонконформізму таким чином стає фундаментом конформізму, декларована колись «відсутність принципів» — всеохопним принципом.

Поезія Семенка продовжувала його теорії в поетичній формі. Вона була не так поезією, як ще одним способом висловитися. Не так художнім світом, як голим дискурсом. Вона говорила, фіксувала, імітувала ритми життя й епатувала тих, хто ці ритми не хотів сприймати. Вона прагнула в нього втручатися, як і належить авангардові, вона бачила себе зброєю. Хоча при ближчому розгляді виявлялося, що вона не стільки правдиво імітувала, скільки видавала бажане (бажане самим поетом) за дійсне, показуючи прихід майбутнього в оптимістичних, мажорних тонах. Прагнучи передовсім звучати в унісон з реальним життям, поезія футуризму напрочуд швидко відійшла від нього, почавши фальшувати його, виконуючи ідеологічну роль.

У спадок українському авангардові від попередників дісталися непереосмислений канон класиків, неподолана поетична й загалом літературна традиція, застарілі канони жанрів та самої мови. Тому бажання авангардистів — у цьому вони були єдині з неокласиками — змінити мову поезії є зрозумілим.

Деструкція певних художніх форм, традицій і філософських систем (як уже не раз повторювалося) є невід'ємною ознакою модернізму. Авангард (футуризм), який привласнив собі деякі атрибути модернізму, став проповідником деструкції. Деструкція, яку здійснював Семенко, поширювалася не лише на попередню художню форму, відтак і традицію, а на культуру взагалі з усіма її традиціями. Аналогічне завдання ставив перед собою і Валер'ян Поліщук та деякі його послідовники в динамічному конструктивізмі. В плані ставлення до традиції всі прихильники футуризму й авангарду бачили себе руйнівниками.

Дискурс деструкції поступово перейшов у дискурс насильства. Деструкції поетичної форми або поетичної традиції відповідало знищення цілого ладу життя. Революція означала ліквідацію старого суспільства, боротьбу, війну. Насильство, отже, ставало частиною нової динамічної реальності, самою поезією.

Не випадково в самому понятті «авангард» міститься військова, агресивна метафора. Крім того, цілком зрозуміло, чому, будучи поняттям культури, «авангард» є так само терміном з політичної мови радикалізму. «Авангардом пролетаріату» себе називала компартія. Тут полягає один з головних парадоксів авангарду, властивий, між іншим, не лише українській чи російській літературі, де літературний авангард виявляв небувалу політичну лояльність. Завжди і всюди заклик авангардистів до абсолютної свободи, до ламання всіх канонів, норм і форм поєднується з надзвичайним фанатизмом або з вимогою фанатизму у виконанні цього заклику. Ця амбівалентність — між апологією повної свободи й дисциплінованістю політичного фанатика — виявилася вже в першому «Маніфесті сюрреалізму», написаному 1924 р. Андре Бретоном. Очевидно, передчуваючи такий розвиток подій, Шарль Бодлер висловлював негативне ставлення до явища й до терміна «авангард» у тому його вигляді, як воно існувало в 60-х роках минулого століття у Франції. Він говорив: «З приводу французької пристрасної любові до військових метафор. У нашій країні кожна метафора носить вуса. «Бойова школа літератури». «Втримати форт». «Високо нести прапор...» Інші військові метафори: «поети битви», «літератори авангарду». Це уподобання до військових метафор — ознака натур, які самі собою є не бойовими, а створеними для дисципліни — інакше кажучи, для конформізму — натур глибоко домашніх, таких як бельгійці, котрі здатні думати лише в унісон»⁴¹. Михайль Семенко, хоч і не знав цього висловлювання Бодлера, як і загалом його творчості, інстинктивно відчув, що вони перебувають по різні боки естетичних барикад і зарахував Бодлера до «жертв побуту», до тих, які тільки й здатні, що «відбивати» життя часів занепаду капіталістичної доби⁴².

Творчість Семенка часів журналу «Мистецтво» просякнута апологією бадьорого знищення старого ладу, триумфальної соціалістичної революції, відповідно опти-

містичного й легкого вбивства захисників старого ладу чи тих, що асоціювалися з «темними силами»:

Темні сили радіють. Заженем їх у нори!
Розіпнемо на стінах, хто коритись не міг!
Хай покриють всю землю червоні прапори —
Лише той веселий, хто світ переміг! —

пише Семенко в «рефутпоемі» «Тов. Сонце»⁴³. І далі продовжує:

Пролетів грузовий з симетрією багнетів
Закахикали від бензодиму.
І підкреслили: з буржуя ми зробимо котлету:
Нічого панькатися з ними⁴⁴.

У «поезофільмі» «Степ» візії технократичного майбутнього поєднуються з такими імперативами, як «Виженем, виріжемо без жалю...»⁴⁵, що пізніше відгукнуться в Тичинівському хрестоматійному: «Будем, будем бить! Будем, будем бить!»

Поряд із Семенковими творами в журналі «Мистецтво» друкуються «радісні» вірші Василя Еллана:

Промерзло згадує Париж
Про дні кривавого терору.
І гільйотини гострий ніж
В тумані — близько... Скоро ... Скоро...⁴⁶

і вірші Василя Чумака з майже нав'язливими образами крові:

Краплю крові. Кожну хвилю краплю крові — місту...⁴⁷

і не менш кривавого Кліма Поліщука. З ними всіма в унісон продовжує Тичина в знаменитому «Псалмі залізу»:

Це що горить: архив? музей?
А підкладіть-но хмизу!...⁴⁸

Між віршами Семенка, Еллана, Чумака й навіть Тичини в поетизації руйнування і знищення не така вже й різниця. Семенко чи не перший поширив принцип деструкції до всеохопного підходу до життя, звільнення від обтяжливої старої моралі. Це не просто футуристичний мотив, це загальна тема дня. Закінчатися революція, громадянська війна, однак у суспільстві залишиться бажання покладатися на силу. Деструкція форми чи канону відійде на другий план (формально поезія ставатиме дедалі одноманітнішою, а проза нецікавішою), проте в ши-

рокому масштабі зостанеться бажання позбутися старої моралі й просто спокуса вбивати. Тому далекий від будь-яких формальних експериментів чи взагалі вишуканої поетичної техніки Володимир Сосюра 1923 р. писати-ме про цілком реальні бажання, які викликатиме в нього вигляд міського базару:

І од базару сонце меркне,
шпурнув би бомбу прямо вниз,
щоб розлетілись фейерверком
червінці, пальта і штани...⁴⁹

Зі «Шляхом», «Літературно-критичним альманахом» і «Музагетом» «Мистецтво» поєднується тільки одним — дискурсом емансипації від Росії. Коряк в есе «Чистилище» засудив російський слов'янофільський месіанізм і поставив запитання: «Але як бути з Україною? Чи вона є, чи її нема?»⁵⁰ Відповідь — свого роду український месіанізм, попередник того, що його через якихось шість років обстоюватиме Хвильовий. У цій статті, написаній ритмічною прозою, пошук українськості, революція, західництво зливаються в одну дивну, еклектичну сполуку:

«Революція зі сходу ферментується у нас для перетворення в Західну революцію...

... Україна є. Україна — перша хвиля революції на Заході Європи.

Україна — чистилище. Тут революція гартується до найбільшого і останнього ступня.

На Захід!

Наше мистецтво пролетарське позбудеться російських інтелігентських впливів.

Шукаймо нових форм!»⁵¹

Коряк вірить у недогматичність власного слова й літературної спільноти, яка стоїть за його «ми». А крім того, він навіть по-своєму західник. У «Мистецтві» загалом починає формуватися цілком новий тип західництва, звуженого, політизовано-тенденційного у своїй суті. Воно полягало в пошуках на Заході пролетарського мистецтва. Тому на перший план виступали такі явища, як поезія чартистів або пролетарська поезія у Франції, чи трактування Еміля Вергарна як народного письменника. Такий спосіб тенденційного, ідеологічного перечитування західних літератур зберігся в офіційній українській радянській культурі аж до 70-х років.

Журнал «Мистецтво» закриється в 1920 р. Але авангард буде розвиватися, відроджуватися під іншими назвами й пропагуватиме свої ідеї в інших друкованих органах та публікаціях, таких як «Семафор у майбутнє» (1922), «Катафалк мистецтв» (1922), «Жовтневий збірник панфутуристів» (1923), «Гонг Комукульту» (1924), «Бу-меранг» (1927), нарешті в журналі «Нова генерація», який виходив у Харкові в 1927—1930 рр.

Поступово напрям, який починався як європейська течія, споріднена з італійським футуризмом і ним наснажена, який 1922 р. публікував роз'яснення своїх мистецьких позицій англійською, французькою та німецькою мовами, в другій половині 20-х рішуче стане на антиєвропейстичні позиції. В 1927 р. авангардисти будуть підкреслювати, що «червоний ренесанс» іде не з Заходу, а зі Сходу. Журнал «Нова генерація» тоді ж виступить із критикою проєвропейських орієнтацій Хвильового, натякаючи, що добре знає, «куди хилять такі «європи», і оголосить про те, що стоїть на засадах інтернаціоналізму⁵². Так званий європеїзм пізнього авангарду, зокрема «Нової генерації», матиме строго вибіркового характеру. Журнал широко публікуватиме матеріали про ліве мистецтво Франції та Німеччини й принципово ігноруватиме ті явища, котрі, на його думку, були ознакою капіталістичного занепаду.

З часом теоретичний дискурс авангарду ставатиме дедалі простішим і прозорішим, його філософія — однозначнішою, демонструючи опозицію між авангардом — мистецтвом простим — і модернізмом з його ускладненим інтелектуалізованим поглядом на життя. Так само посилюватиметься антиелітарний дискурс авангарду в цілому й Семенка зокрема, який дебютував з претензією на вибраність своєї постаті та невеликої групи прихильників. Авангардистам уже мало буде сказати, що «наше оточення — пролетаріат», вони поставлять амбітну мету: «для своїх читачів ми мусимо бути організаторами нової психіки, нової зростаючої людини, нової раси»⁵³.

Псевдосучасність, антиінтелектуалізм, антифілософізм, антиіндивідуалізм, антиелітаризм, антипсихологізм, нарешті апологія насильства, характерні для українського авангарду часів журналу «Мистецтво», до кінця 20-х років увиразняться й досить ясно окреслять його як принципово антимодерністичне явище.

Неокласицизм — філософія консервативної модернізації

Неокласики, як і футуристи-авангардисти, у свій спосіб прагнули розправитися з поетичним «модернізмом». У цьому сенсі антимодернізм на рубежі 20-х був провідним дискурсом дня. Неприйняття «модернізму» в неокласиків співмірне з неприйняттям народництва, його критичних принципів та вироблених на їхній основі канонів.

«Модернізм» неокласики асоціювали з «Українською хатою», зокрема з її поетичною рубрикою. Націоналістичний, індивідуалістичний, ніцшеанський дискурс «Хати» у 20-х із зрозумілих причин швидко загубився. Отже, в «Книгарі» знаходимо вкрай жорсткі оцінки Зерова на адресу Олеса, Чупринки, Філянського, взагалі поезії «Хати». Не менш критично про «Українську хату» та її «модернізм» писав Павло Филипович («Молода українська поезія» (1919) та інші статті). Хоча сам Филипович часом говорить дещо таке, що міг би сказати Євшан або Сріблянський: «... одна лише ніжність-м'якість не може задовольнити. Не можна жити без мужності, волі, сталості!»⁵⁴ В руслі цього потягу до «мужності» й «волі» він підтримує динамізм, активність, «вольове стремління», властиві новому рухові поезії Заходу й Росії, хоча футуризм Семенка не приймає одразу й принципово. Филипович звинувачує Семенка в подвійній вторинності: щодо російських футуристів, які, у свою чергу, були вторинними щодо італійських засновників цього напрямку, а про книжку «П'єро задається» (1918) пише, що її «треба признати явищем негативним»⁵⁵.

Стосовно «Української хати» Филипович зазначає, що «журнал хотів одійти від банальщини патріотичних переспівів Шевченка і переспівів російських громадянських поетів, а також од панування етнографічних мотивів. Але поети, які повинні бути проводарями, майже не переходили за межі старого, давно знайомого»⁵⁶. Так народився компроміс між новими прагненнями й старими народницькими кліше, етнографічними мотивами, сентименталізмом і відповідно широким вживанням пестливих, зменшених форм слів. Филипович говорить про Вороного як про «типового сентименталіста», чий «модернізм» — «се зовнішні дрібні риси»⁵⁷. Не випадково слово «модернізм»

критик бере в лапки, натякаючи на неадекватність терміна.

Підкреслений раціоналізм поезії неокласиків був реакцією на надмірну емоційність і культ чуття «модерністів», а її статика — антитезою до псевдинаміки попередників. (Загалом динаміка видавалася ознакою поверховості. Згадаймо, як Зеров аналізував поверхову просторову динаміку в романі Винниченка «Соняшна машина».) Стриманість, спокій виставляється неокласиками як найвище досягнення поезії⁵⁸. Вони його проповідують і втілюють у своїх творах у найнеспокійніший, найкритичніший момент української історії ХХ століття.

На противагу містици (поривам *ins Blau*), якою так само грішили «модерністи», неокласики запропонували іронічний скепсис. «Тонкосльоза сентиментальність, з'явище в українській поезії ендемічне, переможно вступала в свої права»⁵⁹, — зауважував Зеров про поезію рубежу віків, далі згадуючи Вороного. На цьому фоні Зерову (як і колись Франкові) імponує «твердий і мужній тон» Лесі Українки. Від прикладу Вороного, який «своїм «Ad astra» дав зразок таких наївно публіцистичних лементаций на зоряну адресу»⁶⁰, Зеров у середині 20-х застерігав Тичину.

Неокласики були найбільшими чи, точніше, єдиними послідовними естетатами свого часу. Цей естетизм виявлявся не в нескінченних закличах і апеляціях до Краси, як це робили «модерністи», рідко зважаючи на поетичну форму, а в красі, втіленій у рафінованій формі вірша і в характері поетичного переживання.

У статтях про Лесю Українку та Івана Франка Зеров якоюсь мірою реабілітує їх як поетів. Зеров доводить, що вірш Франка формально багатший від вірша «модерністів». Інтерес до Франка й певне звеличення Франка-поета є так само формою критики «модернізму» та його канонів першої декади століття.

Переборюючи вплив «модернізму» 1901—1914 рр., його мову й риторичні кліше, неокласики на свій спосіб модернізували культуру. Модернізація за неокласичною моделлю полягала не в деструкції всього попереднього досвіду, як це робили авангардисти, а в консервації певних форм культури, у свого роду поверненні до джерел, які здебільшого лежали за межами національної традиції.

І все ж неокласики й футуристи виступають своєрідними конкурентами в боротьбі з «модернізмом». Це поглиблює антагонізм між двома взаємовиключними те-

чіями й естетиками, які перебувають на протилежних полюсах культури. Ясно, що авангард як деструкція слів, образів і форм неокласикам не може імпонувати. Ще менше — як мистецтво, «пристосоване до вимог революційного часу»⁶¹. Зеров ніби не помічає футуристів, авангард упродовж усього часу своєї творчості. Книжки Семенка — ці «жмутки» «щоденних записів віршованих»⁶², не викликають у нього жодної симпатії, адже поезія аж ніяк не здається йому реєстрацією досвіду.

Найдалі авангардисти і неокласики розійшлися в розумінні сучасності. Якщо перші з ентузіазмом її приймали й творили для неї мистецтво, то другі не менш уперто уникали її, показуючи цим своє неприйняття як «оспівування фабричного димаря та повстання проти капіталу»⁶³, так і всього того, що реально відбувалося в країні. «Його політична акція — пасивність професора й ученого»⁶⁴, — писав Віктор Петров про Костомарова. Та ще більшою мірою ця фраза стосується до нього самого і його колег-неокласиків. Сучасність стала фетишем для пролетарських критиків (Коряка, Дорошкевича та ін.), які добре відчували, що неокласики її свідомо ігнорують. Вони закидали неокласикам гасло «Геть від сучасності!», а Зеров відповідав їм, характеризуючи поезію Рильського: «Я маю еретичну думку, що в двох цих поезіях (див. статтю «Літературний шлях Максима Рильського». — С.П.) ... далеко більше живих рисок, по яких колись можна буде пізнавати нашу добу, аніж у всіх «виробничих» віршах і у всім віршованім виробництві Х, Y і Z-тів»⁶⁵.

Як уже зазначалося, дискурс неокласиків складається з численних пауз, умовчань, найсуттєвіше з яких окреслюється поняттям «історичного сьогодні». Демонстративно не помічаючи його, вони висловлювали в такий спосіб свою оцінку. Замовчування поступово стало одним із принципів. Саме тому для Рильського Ніцше — філософ, який поклав «на уста мовчання»⁶⁶. Той самий Рильський пише про мовчання цілий вірш:

Не показати, а заховати я хочу —
В моїх словах душі моєї цвіт
Моїх бажань чутливість півжіночу
І рідних душ надзораний привіт.

Не сяєвом, а димом фіалковим
У присмерковій музиці зітхань
Я пропливу незрозумілим словом
За дальню грань⁶⁷.

Зеров пояснив цей вірш впливом символізму. Однак утаювання думки, майстерність підтексту — звичайно, явище ширше за чисто артистичний прийом.

У 20-х роках, як уже зазначалося, це вміння набирало різних форм. Були й граничні вияви затаювання: після несправедливої критики цілком замовк Володимир Свідзінський, а Михайло Орест (Зеров), який писав з початку 30-х років, знаючи долю брата й усієї літератури, не ризикнув вийти зі своїми віршами «на люди». Василь Барка заховався іншим способом — він імітував стиль часу, щоб 1946 р. цілковито від нього відмовитися й заговорити своїм голосом.

У домені поезії неокласики нарешті розправилися з романтизмом, що не спромоглися здійснити українські «модерністи». «Модернізм», який на глибинному рівні так і не зміг розірвати з парадигмою народництва, на рівні стилю схилився до псевдоромантичної сентиментальності й містицизму. Неокласики знали «ціну» антинародницьким деклараціям «модерністів» і оголили поверховість війни «модерністів» з народниками.

Отже, переборювання «модернізму» полягало також у подоланні реанімованого «модерністами», зокрема такими як Олесь, романтизму. «Це те епігонство старого романтизму, що трималося в поезії російській і нашій дуже довго, опускаючись все нижче і нижче. Олесь на деякий час своїм хистом, безпосереднім і сильним, підживив його і роздмухав...»⁶⁸ На думку Зерова, Олесеві бракувало літературних ідей. Переживання громадянські знайшли в нього «неглибокий, але красивий відгомін»⁶⁹. (Останнім Олесь імпував Грушевському, який написав передмову до празького, очевидно, 1925 р., видання його поезій 1903—1923 рр.)

Неокласики, передовсім Зеров і Филипівич, виявили відцвілий уже романтизм у поезії Олеся та інших і протиставили романтичному ідеалові класичний. А оскільки в українській культурі відсутнє класичне в європейському сенсі, його замінила класична, грецька і римська, античність, а також європейська класика, в якій особливе місце посіли французький Парнас і символізм.

У цьому сенсі неокласики частково виконували модерністичну місію. До них можна віднести слова Габермаса: «...модерн шукає своє власне минуле в ідеалізованому об-

разі Середньовіччя, протиставляючи класичне романтичному»⁷⁰.

Поезія неокласиків мала два головні джерела: символізм (російський, французький) і парнасізм. Символізм, як уже неодноразово підкреслювалося, був предтечею, імпульсом і животворним ґрунтом східноєвропейських модернізмів. Проте українські «модерністи» не здійснили символістичної революції, не засвоїли належною мірою досвіду європейського, передовсім французького, символізму. Символізм у творчості таких поетів, як Яків Савченко й Дмитро Загул, виявився вторинним і вкрай недовговічним явищем. Усяке нерозв'язане завдання автоматично переходить до наступного покоління. Засвоїти поетичний досвід символістів і систематично перекласти їхні твори судилося неокласикам.

У статті про Рильського Зеров детально спинився на символістичній спрямованості поезії свого колеги, на його завдяченості не тільки Інокентію Анненському, але й Бодлеру. Останнього сам Рильський називає одним із «внутрішніх супутників» (поряд з Гейне і Ніцше)⁷¹. Зеров підкреслює в поезії Рильського «естетичну вимовність пози, ефекти тонкої, не оглобельної епатації» і вважає, що Рильський шанує Бодлера за «яскравість його літературного позування»⁷². Між іншим, дещо раніше (в 1919-му) Павло Филипович у рецензії на нову збірку Рильського згадує, як останній писав у журналі «Шлях»: «Воно б і хотілося нам мати своїх Едгарів По, Метерлінків, Пшибишевських, своїх Малларме, Верленів, Блоків, Інокентіїв Анненських чи своїх Рембо або навіть Маяковських, — але чи не замало у нас для такої рафінованої культури *ґрунту під ногами*? Або чи не замало поки що талантів?» На це Филипович відповідає: «Рильському таланту не бракує. І він досить обережно береться за «модернізацію» української літератури, хоче найти ґрунт під ногами...»⁷³ Сам Рильський в іншій короткій рецензії в тому ж журналі «Шлях» писав: «Це ще не горе, що нема новаторства: я не прихильник «примусової модернізації». Я навіть люблю консерватизм літературний — коли він є стремлінням до абсолютної, «парнаської» досконалості форми»⁷⁴.

Друга тенденція неокласиків (і Рильського в трактуванні Зерова) — парнасізм. Це — «класичний стиль, з його зрівноваженістю і кларизмом, мальовничими

епітетами, міцним логічним побудуванням і строгою течією мислі»⁷⁵. У знаменитому сонеті 1921 р. Зеров згадує Леконта де Ліля та Жозе Ередія як ті вершини, до яких Рильський наближається. (У статтях ще однією такою вершиною названо Міцкевича — романтика, що культивував класичні форми.)

Класична пластика, і контур строгий,
І логіки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога.

Леконт де Ліль, Жозе Ередія,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжні верхогір'я⁷⁶.

Але Парнас як школу у французькій поезії можна трактувати ширше. І як неприйняття політичної злободенності, і як обов'язковий філософізм, інтелектуалізм вірша, і як суверенність мистецтва, і як елітаризм, призначеність мистецтва для вибраного кола цінителів, а не для натовпу, і як зверненість до класичного минулого, а не до сучасності з її сумнівним прогресом. Усе це, звичайно, знав і приймав Зеров, називаючи лише деякі формальні особливості парнасізму.

Юрій Шевельов, характеризуючи філософію неокласиків, писав: «Як усі ті, чия «мудрість» — «шафа книжкова» (Зеров), вони схильні до іронії, скептицизму, своєрідного фаталізму, почуття відносності явищ життя і, зрештою, просто песимізму. ... Вони оптимістичні в своїх вчинках, себто в своїх творах (Слова поета — його діла), вони песимістичні в своїх програмах, поглядах, світовідчутті»⁷⁷. Шевельов таким чином поставив знак рівності між інтелектуалізмом і песимізмом, що далеко не завжди правомірно.

У неокласиків це якраз було навпаки. Їх заторкнув загальний дух оптимістичного ренесансу, властивий початкові 1920-х років. Руйнування старих літературних канонів, боротьба з «модернізмом» і народництвом на фоні будівництва України проходили з оптимістичним настроєм. Пізніше в Зерова, наприклад, з'являються окремі песимістичні ноти. Однак серйозного, глибокого, модерного песимізму неокласицизм у своєму прагненні стриманості, об'єктивності, відстороненості не міг собі дозволити в принципі. Розчарування, відчай, песимізм — надто сильні емоції, які неокласицизм виключав. Якоюсь

мірою песимізм нейтралізувався скептичною відстороненістю від життя і вірою в рятівну силу краси й мистецтва.

Проте в критиці Зеров чіткий, жорсткий, безжально-іронічний. Він скептично ставиться до всіх догм, канонів, ритуалів, міфів національної літератури. Першою основою його критичного методу були тверезість і скепсис. Другою основою став формальний аналіз. І хоча перші зразки формалістичної критики поетичного твору запропонували Савченко, Загул і Меженко, а пізніше до прози його застосував Йогансен («Як будується оповідання»), формальний аналіз, принцип «як написано» послідовно й плідно запровадив саме Зеров.

Не визначаючи це як своє завдання, у працях з історії літератури Зеров зламав народницькі канони українських класиків. У цьому сенсі завдання ставилося так само різко, як його ставили Євшан і «хатяни». Але основи деканонізації були іншими. Зерова цікавило не те, що «хотів» зробити той чи інший письменник, не його психологія, індивідуальність, «національна душа», свобода, воля тощо, а зміст текстів у контексті інших текстів, як українських, так і неукраїнських, їхня відповідність чи невідповідність часові. Зеров чутливий до внутрішньої історії літератури, в якій не час чи бажання народу, а самі тексти породжують наступні тексти, отже, чутливий до інтертекстуальності в широкому сенсі.

Не політична, не ідеологічна, не утилітарна, його історія літератури ХІХ й початку ХХ століть, утілена в працях «Українське письменство ХІХ ст.», «Від Куліша до Винниченка», «Нове українське письменство», позбавлена пафосу, а її автор — комплексу неповноцінності. В його статтях немає місця ні для патетичної риторики народників, ні для екзальтації естетів. Є, однак, детальне знання європейського контексту, законів мови, жанрів, поетичних форм і прозових стилів. Зерова відрізняє від усіх попередніх критиків і те, що він не накреслює для української літератури зобов'язань на майбутнє, не приписує для неї рецептів.

Скептичний Зеров не боїться давати жорсткі оцінки. Українська проза для нього — це «поле невикористаних можливостей»⁷⁸, українська поезія слабує на характерну ваду — поети після дебюту швидко згасають, не працюють над формою. Нарешті український гумор — це

«силуваний і примітивний сміх... вульгарна в своїй підкресленій конкретності мова»⁷⁹.

Його історія літератури деідеалізує й деміфологізує саму літературу, яка і в народницьких, і в «модерністських» естетиках завжди бачилася чимось більшим за літературу. Особливо це стосується періоду Котляревського—Квітки. Відчутний акцент Зеров робить на постаті Куліша, а також на інших, забутих (або маргінальних) фігурах, таких як Щоголів або Свидницький. Останнього він, як відомо, протиставляє народницьким класикам Нечуєві-Левицькому й Панасові Мирному. В Лесі Українці підкреслює її ненародницьку сторону, в Маркові Черемшині — гедоністичні, естетські риси його прози.

Неокласики деканонізували саме сакральне поле літератури, демістифікували літературну діяльність. Разом з ними українська література, здавалося, назавжди позбулася літературознавства як ритуальної служби. Дискурс цей, однак, не прижився. Українська радянська критика пішла іншим шляхом. Замість постійної деканонізації, яка б надавала внутрішньої динаміки літературному процесові, відбувалася постійна канонізація за політичними принципами, замість культурного діалогу домінував монолог.

У десятках рецензій Зеров дає характеристики буквально всім новим письменникам. Він почувається органічним членом нової хвилі, покоління, яке прийшло у 20-х роках. Літературні ровесники (від Тичини до Хвильового) Зерову цілком імпонують. Хоча найкомфортніше йому в колі неокласиків. Пролеткульту та його естетичних критеріїв, приписів, вимог Зеров ніби не помічає. Час від часу в його статтях відчувається нота роздратування сучасними вимогами «машинізації», «енергетизації» та ін. Тільки у виступах у літдискусії на підтримку Хвильового він віддає обережну данину панівному дискурсові часу, згадуючи й Леніна, й Маркса, й III Інтернаціонал, і навіть партійні резолюції.

Неокласики, особливо це стосується Зерова, поєднують настанову на модернізацію культури з колосальним культурним консерватизмом. Вони свідомо консервативні у своїй творчій філософії. В епоху експериментаторства застосовують «старі», класичні форми, щоправда, незрозвинуті достатнім чином в українській літературі, —

сонет, рондо, терцини, елегійний дистих, гекзаметр, александрійський вірш тощо й категорично не приймають верлібру. Відповідна до форми й поетична мова, яка є мовою інтелекту, а не душі, розуму, а не почуття; бібліотеки й словника, а не саду й поля. Небачені українською поезією форми й цілком нова для неї мова мали виконати модернізуючу функцію в рамках культури.

Мистецтво бачилося автономною, самоцінною системою, тому всі міметичні естетики — реалізм, натуралізм, імпресіонізм та ін. — залишилися для неокласиків чужими. Тільки автономне, відсторонене мистецтво могло претендувати на об'єктивність, якої прагнули неокласики. Не лише суб'єктивне письмо новітнього часу, але й будь-яке демонстрування свого «я», будь-яка нервовість належали до зовсім інших естетик. Неокласики були спокійними, розсудливими інтелектуалами, які розвивали передовсім форму й уникали зв'язку з неврастенією сьогоднішнього дня.

Вони так само виявляли демонстративну консервативність у своєму європеїзмі, обмеженому античністю, символізмом і Парнасом. Франція була для неокласиків моделлю й ідеалом Європи. Але Франція й відтак Європа вичерпувалися Парнасом і символізмом. Аполлінер, Сандрар, сюрреалізм, дада, експерименти й новації, як формальні, так і філософські пошуки французьких поетів 10-х і 20-х років, філософія Бергсона, знаменитого натхненника модерністів, лекції якого приїжджали послухати до Парижа інтелектуали з усього світу, залишилися цілком поза їхніми інтересами. Проблеми розпаду особистості, краху звичного буття й гуманістичних ідеалів, над якими буквально агонізувала європейська література, так само лежали за межами інтелектуального світу неокласиків і України в цілому.

Ніхто з неокласиків, звичайно, ніколи не підтримав офіційну ідею про те, що сучасна, тобто буржуазна, Європа гниє. Сперечатися з цією ідеєю було небезпечно, підтримати — неприпустимо вульгарно. Однак безсумнівно й те, що французька модерна література таким органічним європейцям, як неокласики, була абсолютно чужою. Вони вбачали свою модернізаційну роль саме у своєму консерватизмі. Відповідною подвійністю позначений у цілому й дискурс неокласицизму.

Хвильовий: між Європою і європейським модернізмом

В історії 20-х років за Миколою Хвильовим уже майже традиційно закріпилося місце архетипального західника, європейста, а відтак мало не модерніста. Його гасла Європи на протигагу Просвіти, «геть від Москви!», олімпійства (яке можна розшифрувати як елітарність) на протигагу масовізму, що викликали різку критику з боку офіційної партійної лінії й урешті капітуляцію Хвильового, здається, це підтверджують.

У вже згадуваній гарвардській дискусії про модернізм О.Ільницький виступив зі статтею «Модерністська ідеологія Миколи Хвильового», в якій, зокрема, приписав Хвильовому модерністські наміри. Дослідник стверджував, що літературна дискусія другої половини 20-х років великою мірою повторила деякі дебати, які точилися до першої світової війни, тобто ця дискусія нібито була «кульмінацією літературних і культурних процесів, що почалися на зламі століть»⁸⁰. Відгомін попередньої епохи чути в лозунгах Хвильового «Європа», «Просвіта», «масовізм», «олімпійці» тощо. Ільницький перелічує висловлювання Хвильового на захист модернізму в листах до Зерова, памфлеті «Україна чи Малоросія» та інших творах і стверджує: «Найголовніша схожість стосується двох ключових його ідей: необхідності європейської орієнтації та її похідної — необхідності боротися з провінціалізмом»⁸¹.

Маємо справу з дещо звуженим розумінням модернізму, яке включає по суті тільки дві риси — європейзм і елітарність. Однак сама гіпотеза примушує знову з цього огляду перечитати памфлети Хвильового.

Поборники пролетарської літератури підбили політичний підсумок в оцінці українського «модернізму». Один з опонентів Хвильового Олександр Дорошкевич у статті «До історії модернізму на Україні» назвав модернізм «реакційною, яскраво-буржуазною течією», етапом у розвитку в Україні «нової школи» (чи точніше «нових шкіл»), які розставляв у такому порядку: «імпресіонізм (неореалістична проза) і декадентство (крайні ухили); модернізм (початок століття); символізм»⁸². Дорошкевич не мав сумніву, що з «модернізмом» раз і назавжди покінчено.

Хвильовий, як свідчить його лист до Зерова, не прийняв оцінку «модернізму», запропоновану Дорошкевичем. Його ставлення до цього явища виявилось в «Думках проти течії». З одного боку: «Українське мистецтво мусять найти найвищі естетичні цінності. І на цьому шляху Вороні і Євшани були явищем громадського значення. Для нас славетний «мужик» Франко, який вважає Флора за дурня, менш дорогий, ніж (да не буде це *personalia!*) естет Семенко, ця трагічна постать на тлі нашої позадницької дійсності»⁸³. Хвильовий, як завжди, категоричний і неточний у своїх оцінках. Не спиняючись на аналізі цих неточностей, зазначимо головне: бажання асимілювати модерністів. Воно, проте, перекреслюється через декілька абзаців: «Що ж до їхньої ідеології, то ясно — вона була буржуазна, цебто в даний момент відстала, контрреволюційна й нам не потрібна»⁸⁴. Такий різкий перехід цілком притаманний Хвильовому, який впадає в аналогічні самозаперечення на кожному кроці.

Для Хвильового, як і для всіх його сучасників, поняття українського «модернізму» вичерпувалося «Українською хатою». (Неукраїнський модернізм письменника взагалі не цікавив.) Воно було досить одностороннім, соціологічним, часто несправедливим, однак правда й те, що Хвильовий чи не єдиний у своєму поколінні й часі намагався легітимізувати спадщину «Хати» в «новій» пролетарській культурі, приліпивши до неї відповідний ярлик. Іншими словами, його оцінки були політичними, а не естетичними.

В «Україні чи Малоросії» захист «модернізму» став ще твердішим: «Справа не в тому, що євшанівський естетизм залишився туберкульозним, не в тому, що Яцків не пішов далі «пангуманітарних дифіраблів». Справа в тому, що цей «шум» був все таки здоровим, логічним і необхідним етапом на шляху до соціальної диференціації, до пробудження нових суспільних сил»⁸⁵. Головна мета цього захисту полягає в тому, щоб підкреслити європеїзм модернізму, те, що підлягає спадкоємності. «...Основна установка нашого модернізму теж була цілком правильною. Ставка була все-таки на «дійсну» Європу...»⁸⁶ Ті ж самі думки розвинуті в розлогодному листі до Зерова в жовтні 1925 р.

Отже, «модернізм» добрий тим, що є прецедентом європеїзму. Поняття Європи у Хвильового включає перелік пунктів, які можна назвати «від протилежного». Це:

не провінціалізм, не народництво з його шароварництвом, а відтак не буржуазність, не капіталізм у культурі.

«Не народництво» було найслабшим місцем Хвильового. 1925 р. в листі до Зерова Хвильовий назве народником Олександра Дорошкевича: «Для мене тепер вже нема ніякого сумніву, що він є талановитий учень Єфремова і народник, як-то кажуть, «до мозга костей»⁸⁷. Хвильовий, який прагне творити пролетарську літературу й стояти на засадах «справжнього» марксизму в естетиці, народництво відкидає, засуджує, бачить у ньому потенційну небезпеку провінціалізму. А щоб його осуд був переконливішим, називає в тому ж таки приватному листі і Єфремова, і Дорошкевича «ідеологами потенціального буржуа»⁸⁸. Однак і сам Хвильовий, хоч як би він протестував проти масовізму, проти штучності «Плуга», хоч як би насміхався над селянськими письменниками та їхнім ідеологом Сергієм Пилипенком, усе ж внутрішньо, самою логікою власного вчення залишав у ньому щілину для народництва. Він навіть раз жартома признався тому ж Зерову: «...від батька — народницький «душок»... Од народницького «душка» я й досі ніяк не одкараскаюсь. Батько був поклонником Михайловського (портрет останнього завше висів над його ліжком) і в такому ж дусі і мене хотіли виховати»⁸⁹.

Головну спільну рису пролетарських теоретиків і «старих» народників становила ідея про утилітаризм мистецтва, яке служить народові, класові чи партії. Хвильовий навіть не припускав, щоб мистецтво могло бути самоодстатньою метою. Поступово в радянській (неонародницькій) літературі місце «народу» зайняли пролетаріат і партія. Народність та ідейність (партійність) стали принципами оцінки художнього твору, а соцреалізм — видозміною народництва в радянський період.

Найбільша проблема виникала з визначенням змісту самої «Європи». Які історичні, географічні, філософські поняття й політичні реалії сюди включаються? І передовсім, класична чи сучасна Європа? Реально існуюча сьогодні в певних художніх тенденціях чи міфологічна, вигадана?

Європа Хвильового ніколи не бачилася ним як реальна цілість різних суперечливих культурних і політичних напрямів, відмінних національних шляхів окремих країн та культур. Це була ідеалізація однієї лінії, тенденційно

спрепарованої, навіть вигаданої: «Європа — це досвід багатьох віків. Це не та Європа, що її Шпентлер оголосив «на закаті». Не та, що гние, до якої вся наша ненависть. Це — Європа грандіозної цивілізації, Європа — Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т.д., і т.п. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу. І коли Зеров знає цю Європу (а він її знає!), то ми йому простягаємо руку. Ми не безсилі епігони, ми відважні піонери «в яскравий світ — комунізм»⁹⁰.

У памфлеті «Україна чи Малоросія» Хвильовий конкретизує: «Коли брати історичні аналогії, то наш час відповідає двом історичним моментам: XVIII віку в німецькій літературі і XIX — в російській. Це епоха «Sturm und Drang'у», епоха «бурі і натиску»⁹¹.

Хвильовий неодноразово говорить про «хатянство» як про попередника в плані європеїзму. Проте очевидно, що його поняття «Європи» відмінне від європеїзму й західництва попереднього періоду (Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Миколи Вороного, «Молодої Музи» та «Української хати») однією суттєвою рисою, а саме: йому бракує ліберальної відкритості якраз до нових, сучасних ідей. Тут на перешкоді стають власні погляди Хвильового, його «справжній» марксизм, який він протиставляє несправжньому марксизмові своїх опонентів та критиків.

Виникає запитання: як насправді ставиться Хвильовий до сучасної Європи? Тут він, як завжди, виявляє двоїстість.

З одного боку, Хвильовий наполягає на потребі як перекладу українською мовою західних авторів (ідеться про проект Підмогильного⁹²), так і перекладу українських творів іншими мовами. Він пише до Любченка 1928 р.: «За всяку ціну ми мусимо вивести нашу літературу на широку європейську арену»⁹³. Отже, шлях на Захід.

З іншого боку, у Хвильового все ж перемагає неприйняття сучасної європейської літератури. Він пише Зерову: «...сучасна європейська література мене не задовольняє. Після Діккенса — Бенуа: це ж «безобразіє»⁹⁴. Ідеалізуючи старе, класичне (і, слід додати, посередньо ним знане) мистецтво, Хвильовий не сприймає сучасного, нового (ще менше знаного). Збираючись у-закордонну подорож у травні 1925 р., він пише до Зерова з характерною бравадою: «настрою, між іншим, Європа не зробить: не бачивши, ненавиджу її, і уявляю собі сірень-

кою нудною плямою»⁹⁵. Типова схема: не люблю, хоч і не знаю.

У цьому його відмінність від Зерова й людей неокласичного кола. Зеров — органічний європеєць, він живе в Європі, європейському світі, тому, наприклад, іронізує над тими критиками, які вважали деякі біблійні та «європейські» мотиви драм Лесі Українки екзотичними. Хвильовий тим часом закликає орієнтуватися на Європу не як європеєць, а як людина з-поза меж Європи, як напівосвічений варвар, заворожений європейською культурною вищістю й водночас розгублений перед нею. Для Зерова, який своїм скептичним розумом не міг не бачити наївності уявлень Хвильового про Європу, позиція останнього на фоні Дорошкевича, Пилипенка та інших виглядає привабливою й перспективною, тому він підтримує його гасло в літдискусії, хоча сама участь у ній для Зерова досить неприродна.

Не змігши до кінця розібратися в тому, на яку саме Європу треба орієнтуватися новій (пролетарській) і водночас «олімпійській» (тобто елітарній) культурі, Хвильовий знаходить компромісну відповідь: Європа — це психологічна категорія — «певний тип культурного фактора в історичному процесі, певний революційний метод»⁹⁶. Який саме «певний тип», він не розшифрує. Всі його спроби пояснити «Європу» так і не завершилися успіхом. У 1928 р., зламаний (або намагаючись перехитрити своїх критиків із ЦК), у листі до редакції газети «Комуніст» письменник підкреслює, що «носієм цієї психологічної Європи й є сама наша партія»⁹⁷.

Звичайно, на фоні провідних антиєвропеїстів Дорошкевича, Коряка, Юринця та інших навіть такий неясний, наївний європеїзм Хвильового був певним дисонансом у рамках пролетарської культури та її дискурсу. Він містив загрозу для партійного мистецтва й радянського ладу. Однак цей європеїзм був поверховим, лозунговим і цілком не модерним.

Зрозуміло з попереднього, що сучасна, модерна Європа Хвильового не приваблювала як Європа кризи й занепаду. Відповідно не приваблювала Європа модерністичної літератури й культури.

Інтелектуалізм, філософізм, ускладненість думки та художніх форм, песимізм «класичного» модернізму, який постав між двома світовими війнами з романами Джойса

й Пруста, поезією Еліота й Павнда, театром Брехта, філософською проблематикою Кафки й Музіля, не могли викликати симпатію в оптимістично настроєного й недостатньо начитаного пролетарського письменника. На протигагу «гнилій» Європі він висунув ідею «азіатського ренесансу», на протигагу сумнівам модернізму — месіанські настрої, властиві радше для вже відцвілого романтизму.

Європеїзм і антиєвропеїзм

Поряд з апологією насильства антиєвропеїзм був компонентом загального офіційного дискурсу часу. Всякий найабстрактніший заклик орієнтації на Європу вже в 1925 р. звучав настільки радикально, що його сприймалося як замах на саму революцію. Теорія, критика, поезія, проза, інтимні записи — все мало на собі печать зневаги й підозрливості щодо Європи й часто межувало з неприкритою ненавистю. Послідовними антиєвропеїстами були Пилипенко, Коряк, Дорошкевич, Юринець, відповідно всякий модернізм і західництво викликали їхній осуд. Частково їм опонував Хвильовий у памфлеті «Україна чи Малоросія». Однак європеїзм Хвильового, як ми побачили, часто був антиєвропеїзмом по суті. Зеров обережно закликав «до джерел» у дусі старого латинського принципу *dictum sapienti sat est*. Тим часом дискурс антиєвропеїзму (як неодмінний супутник пролетарської культури) поширювався й роз'їдав літературу зсереди́ни⁹⁸. Буквально кожен прагнув сказати тут своє слово, демонструючи лояльність до офіційної настанови.

Олекса Слісаренко, який у «Мистецтві» видрукував свою «Поему зневаги», належить до піонерів цього напрямку. Його емансипація від європейського полону просто брутальна:

5. Питаю:
Хто здатен
Плюнути
Європейцю
В зарозумілу пику
Сміливим словом.
6. Слухайте,
Всі гайдуки
Європейської думки!

7. Ви довго тримали
Мене в полоні
Зв'язаним
Шовками свого безсилля.
8. А тепер я вільний!
Бійтесь
Моїх мотузків з кострицею!⁹⁹

В аналогічному ключі декларували свої погляди Тичина, Сосюра, Семенко та ін.

Підкріплення своєму антиєвропеїзмові письменники часто знаходили в несподіваних місцях. Наприклад, у книзі найвідомішого в Україні цього часу західного філософа Освальда Шпенглера «Присмерк Європи», перший том якої вийшов російською мовою 1923 р. Його ідеї справляли на всіх велике враження. І на інтелектуалів, як-от Віктор Петров, про що розмова піде пізніше, і на антиінтелектуалів, які зненацька відкрили в Шпенглері ідеолога агресивного антиєвропеїзму, що роз'їдав українську культуру, як хвороба. На Шпенглера посилався Коряк¹⁰⁰. У підвладності впливові Шпенглера опоненти одностайно звинувачували Хвильового. Хвильовий справді зазнав впливу деяких ідей Шпенглера, про що писали численні науковці¹⁰¹, і саме в нього позичав натхнення для критики сучасної «гнилої» Європи на противагу «здоровій» динамічній (комуністичній) Азії. Підживлюючись ідеями Шпенглера, Хвильовий не забував у памфлетах називати його «фашистом».

«Місто»

У європейських літературах урбанізм, як відомо, асоціюється з модернізмом. В українській, де перетворення сільської культури в міську ніколи остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом.

Адже, зрозуміло, місто не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування й біль самотності, алієнацію, внутрішню дисгармонію.

В українській літературі з її закомплексованістю на народі, природній сільській людині, звернення до міста відбувалося особливо повільно й невпевнено. Мовно й соціально місто завжди було ворожим українцю. З революцією в російськомовне місто попрямували Степани Радченки та Володимири Сосюри. Почалося засвоєння міста неміською людиною, яка приносила до міста свої комплекси й страхи.

Парадокси цього засвоєння вперше відбилися на сторінках журналу «Мистецтво». Як правило, місто видається більшості авторів журналу ворожим і чужим. Клим Поліщук, наприклад, у «шкіці» «Останній день» максимально прямолінійний:

«Здалека дивлюся на них і проклинаю місто. Клену його останній день і з призи́рством дивлюся на камінний брук, бо вже бачу Прийдешне.

Воно з села. В сірій свиті. За плечима десятчаний мішок, а в мішку зміст сучасного»¹⁰².

Поряд у тому ж самому числі «Мистецтва» оповідання М.Івченка «Місто вмерло», побудоване на досить незграбних і прозорих алегоріях смерті міста. Місто — це, передовсім, стара (розумій буржуазна) культура, не потрібна новим людям.

Аналогічні мотиви втілилися в збірці Сосюри «Місто» (1924). У ній присутні кілька типово модерністичних мотивів і настроїв, таких як самотність, алієнація. Їх помітив Зеров, який у рецензії на цю збірку писав: «Центром Сосюриної книжки є саме почуття своєї відчуженості в місті»¹⁰³. Однак цілком позасвідомі спалахи модерної образності й світовідчуття губляться в загалом немодерній тотальності дискурсу Сосюри. Самотність його ліричного героя (і самого поета) — це самотність людини, яка не приймає й не розуміє місто. Вона неглибока, як узагалі його почуття неглибокі. Герой-поет спогадами повертається до села, тішиться, що його дружина — селянка. Опозиція між «я» і «вони» (міські люди) є центральною й непереборною. Здавалось би, що це так само модерністична опозиція. Однак ні. В даному історичному контексті саме «вони», а не «я» є загрожені. Саме «вони», мешканці міста, викликають у поета неймовірні, дикі приступи агресії:

Я не знаю, хто кого морочить,
але я б нагана знову взяв

і стріляв би в кожні жирні очі,
в кожную шляпку і манто стріляв...

Але ні! Їх другим треба взяти...¹⁰⁴

Маємо справу зі специфічним феноменом — страхом невідомого й ненавистю до нього. Не має значення, чи це місто, від якого відчужений селяк і колишній червоноармієць (безмежно травмований і переляканий петлюрівським епізодом своєї біографії), чи це Європа, «закордон» — ще більша, ворожіша і ще менш знайома й зрозуміла сила.

Отже, незрозумілість і чужість світу міста викликає цілий ряд реакцій. З одного боку, це — модерна печаль і скутість («Місто взяло в ромби і квадрати / всі думки, всі пориви мої»), яка могла бути нав'язана врівночас Києвом, Лондоном або Нью-Йорком, з іншого — боротьба з собою («Нехай випадки й хвороба чорна / штовхає в плечі, ламає руки, — / не переборє мотив мінорний / революційні, бадьорі звуки»). В цій боротьбі з собою поетове «я» виявляється безсилим. Йому легше взяти реванш, помститися. Наган, а то й кулемет напихваті. Видива розхлюпаної крові перманентні.

Зовсім по-іншому сприймали місто неокласики. Вони були дітьми міста, точніше дітьми університетів і бібліотек, які можливі тільки в місті. Але вони не були урбаністами у звичному сенсі слова. Коли Зеров пише «Київ з лівого берега», йдеться про запитання: вернеться чи не вернеться в це місто сила й держава. Місто в неокласиків — скоріше символічне, ніж реальне. Вони творили нову мову, однак це була не мова міської вулиці, а мова міського інтелектуала, що, як, наприклад, Рильський, любить ідилії на лоні природи з келихом вина й гарною книжкою під рукою. Юрій Шевельов помітив певний внутрішній конфлікт урбанізму неокласиків: «Вони були наскрізь урбаністичні, але їхній *urbs* їх не приймав, бо він був російський; вони писали мовою села, якого вони не могли прийняти. На своїй батьківщині вони були як Овідій у дикому дакійському засланні»¹⁰⁵.

Проблема урбаністичної прози стояла ще гостріше. Адже урбанізм у прозі ще до більшої міри, ніж у поезії, включав питання мови, зображуваних ситуацій і колізій, типу героя, характеру діалогу й навіть прозового ритму.

До 20-х років українська література, за винятком творів Винниченка, не мала розвинутої урбаністичної прози. У 20-ті вона вперше заявила про себе у творчості Валер'яна Підмогильного й Віктора Петрова.

Їхнім містом був Київ, який ріс, змінювався, українізувався, бюрократизувався, радянізувався, модернізувався, витворюючи з тих, що в ньому вже жили, і з тих, що тисячами в цей час до нього попрямували, специфічно київський міський натоп. Образ міста, його стихію показав Підмогильний, його інтелектуальне дихання відтворив Петров. Герої обох авторів невід'ємні від свого міста, його суперечливого й багатогранного життя, його університету, контор, крамниць, пляжів, трамваїв та літньої спеки. Окрім міста, були інші ознаки модерності. Вони лежали у сфері філософського, інтелектуального дискурсу прози Петрова й Підмогильного.

Інтелектуальна проза Петрова й Підмогильного

І романи Валер'яна Підмогильного — «Місто» (1928), «Невеличка драма» (1930), «Повість без назви» (писалася 1933 р., опублікована 1988 р.), і романи Віктора Петрова — «Дівчина з ведмедиком» (1928), «Романи Куліша» (1930), «Аліна й Костомаров» (1929)¹⁰⁶ — попри зрозумілі відмінності мають фундаментальну спільну рису. Всі вони (з романами-біографіями включно) належать до нового для української літератури типу інтелектуального роману, будучи одночасно психологічними романами.

Інтелектуалізм був домінантою модернізму й художньої культури ХХ століття в цілому. Інтелектуальний роман є, як правило, модерним романом зі своїм особливим дискурсом. Література завжди мала філософський підтекст, проте в епоху небувалих історичних і суспільних катаклізмів і краху світових філософських систем філософування стало її домінантою. Література заглиблювалася в ті проблеми, які пробувала вирішити філософська наука, додаючи до цього свій настрій. Найчастіше це був настрій песимізму й розчарування. Песимізм походив від неможливості вирішити фундаментальні філософські питання, розчарування торкалося всіх по-

передніх ідеалів, передовсім гуманізму й раціоналізму. В українському випадку автори, крім того, просто тікали від дійсності у філософські питання. Філософування на абстрактні теми наприкінці 20-х виявилось єдиним способом говорити правду.

Український інтелектуальний роман за своїм дискурсом був близький до критичного. Власне, з виродженням у середині 20-х років чесної критики він частково змінив її. Цим спричинена його головна суперечність, загалом властива для інтелектуального роману — між висловлюванням ідей і художньою структурою. В інтелектуальному романі переважає висловлювання ідей, що зумовлює відповідні форми роману: параболу, притчу, антиутопію тощо. Зрозуміло, нас у контексті даної теми цікавить саме висловлювання ідей, тобто теоретичний, філософський дискурс прози Петрова й Підмогильного.

Характер стилю інтелектуального роману визначений переважанням думки над формою. У цьому сенсі інтелектуальні романи є штучними, сконструйованими. Це романи-дискусії, де монологів і сентенцій на філософські й літературні теми більше за дію. Не кожен, проте, роман, що складається з діалогів, є інтелектуальним. Адже не сама перевантаженість діалогами й монологами, а їхній характер визначає належність до інтелектуального роману. Тому «Вальдшнепи» Хвильового не належать до цього жанру, адже й нескінченні діалоги, і колізії цього твору не торкаються універсальних, філософських проблем буття, а замкнуті у своєму часі. Тим часом Підмогильний, а ще більше Петров у своїй зосередженості на універсальних проблемах людського існування наче не помічають «злоби дня», якою живе Хвильовий.

Дискурс (а також стиль) обох авторів іронічний, скептичний, навіть не позбавлений пародійних ноток на протипагу романтиці й пафосові офіційного дискурсу радянської літератури. Голос автора, такий важливий в інтелектуальному романі, чітко прослуховується. Він дистанціюється від своїх героїв частими іронічними коментарями. В інтелектуальному романі, як правило, багато алюзій, відкритих і прихованих цитат, тут відбувається полеміка з письменниками, філософами, вченими, відтак текст може нагадувати науковий твір.

В інтелектуальному романі сама колізія, конфлікт є певною розумовою схемою, якій підкорений розвиток

сюжету. Відповідно схематичність притаманна й героям. Інтелектуальний роман байдужий до людських характерів. Вони символізують певні погляди або психологічні стани, а роман є викладом зіткнення цих поглядів або осмисленням цих станів.

Переважання ідей над стилем ставить письменника в небезпечне становище й спричиняє руйнування художньої тканини твору. В Підмогильного, наприклад, це часто виявляється в невідповідності між героєм, його реальною біографією й життєвим статусом та тим інтелектуальним завданням, яке ставить перед ним автор.

Степан Радченко з роману «Місто» не міг у реальному житті пережити такі глибокі метаморфози, яких він зазнав за якийсь рік чи два романного часу. Льова Роттер, фельдшер з «Невеличкої драми», за motto до своїх роздумів бере слова з Серена Кіркегора. Він пише афоризми в стилі датського філософа, яких нікому не читає, і в хвилини сміливості проповідує свої думки діловодці з Махортресту Марті, головній героїні роману, яка належить до нового українського покоління. Її поклонник, «міщанин» товариш Безпалько недбало посилається на Д'Аннунціо й замість увертюри до освідчення читає тій же Марті лекцію на тему про трагедію інтелігента, який замість того, щоб діяти, міркує, згадуючи принагідно Лейбніца, Руссо, Адама Сміта, Шопенгауера, Ніцше, Платона, Лао-Тзе, кініків, Арістіппа та ін.

Бесіда поклонників Марти в її убогій кімнаті на початку роману «Невеличка драма» — кооператора, фельдшера, інженера з Дніпропетровська та біохіміка Славенка про особливості української жінки, національні відмінності, матеріалізм та ідеалізм з цитуванням Френсіса Бекона та інших — може служити класичним зразком стилю Підмогильного. Такими ж дискусіями є любовні діалоги між Мартою та Славенком. Спочатку коханці розмовляють про націю, відштовхнувшись від репліки, що Данте, окрім Беатріче, любив свою націю. Наступний діалог — про поетів і поезію. Ще наступний — про життя і смерть.

Постає правомірне запитання: наскільки природні всі ці розмови між діловодкою й біохіміком? Наскільки природні афоризми Кіркегора в устах фельдшера й лекції з історії філософії в устах начальника відділу статистики? Проблема Підмогильного, очевидно, полягала в тому, що

в реальному житті він не знаходив свого героя, тому конструював його. Він давав йому свої думки, розписуючи по ролях свої власні міркування, навівши читанням Шопенгауера й французьких романістів, Ніцше й Фрейда, наукової періодики й сучасної української літератури. Відтак усі дебати автор веде передовсім з самим собою.

У цьому сенсі герої Віктора Петрова органічніші. Їхній інтелектуалізм природніший і глибший за розумування Радченка, котрий покидає університет після року навчання й починає літературну кар'єру. Петров на відміну від Підмогильного не ерудований самоук, а вчений, природно закорінений у знання й культуру.

Український роман не знав героїв, подібних до Іполіта Михайловича Варецького з «Дівчини з ведмедиком» або Василя Хрисанфовича Комахи-Серафікуса. Перший — інженер-хімік з гуманітарними інтересами. Другий — професор, викладач наукової організації праці й «бібліофаг», користуючись визначенням Зерова.

Винятком був лише єдиний роман Агатангела Кримського «Андрій Лаговський». Його герой — спочатку талановитий студент, потім професор математики Московського університету, а крім того поліглот, знавець східних мов і культур, а також талановитий і хвалений критикою поет. Відтак наратив роману Кримського часто переривається віршами, аналізом граматичних форм і структур та історичними екскурсами. Текст містить численні цитати різноманітними мовами від старо- й новогрецької до французької й російської, що є досить типовим для європейського інтелектуального роману ХХ століття, але до Петрова й Підмогильного ніколи не зустрічалося в українському романі. На жаль, твір Агатангела Кримського видавався йому самому надто великим дисонансом навіть у рамках модернізму зламу століть. Його неврастенічний герой-інтелектуал зі своїми химерними пристрастями надто погано вписувався як у традиційну, так і нетрадиційну літературу того часу, тому в 1905 р. було надруковано лише дві з чотирьох частин роману. Кримський невдовзі перестав писати художні твори, так що у 20-ті роки ні Петров, ні Підмогильний Кримського як свого предтечу не знали й відтак не згадували, хоча він, безперечно, ним був, а професор Комаха не здогадувався, що мав попередника — професора Лаговського.

У випадку Комахи-Серафікуса культура, книга — його єдина батьківщина, а навколишня дійсність — просто малозрозуміла й чужа субстанція. Власне, проблема Серафікуса й полягає в тому, що він не може знайти не тільки узгодження, а навіть мінімальних точок дотику між реальним життям і книгами на своєму столі та своїх стелажах.

Однак Петров, одержимий бажанням висловити свої ідеї, часом немов забуває, що він пише — художній твір чи статтю. Його романи нагадують мозаїку, складену з уривків статей чи нотаток до наукових трактатів. Чим ближче до кінця роману, тим відчутніший голос автора, який неначе втомився від власних літературних вигадок і прямо, не особливо дбаючи, наскільки це пов'язано з подіями твору, висловлює свої думки з різноманітних літературних питань. У контексті української прози це виглядало досить дивно, в контексті європейського модернізму — цілком типово. Адже вік модернізму, на загальну думку, був віком критики: «епохою, коли критика почала захоплювати роман, поезію, драму, а скінчила тим, що загрожувала проковтнути всі інші форми літератури»¹⁰⁷.

Романні сюжети в Петрова й Підмогильного розгортаються на фоні читання і широких літературних інтересів героя, тобто самого автора. В літературних альясах письменники полемізують з іншими авторами, навіть пародіюють їх (початок «Дівчини з ведмедиком»). Крім того, література як поняття є частиною філософської схеми, свого роду дійовою особою.

Серед численних літературних відступів «Дівчини з ведмедиком» — один із найсуттєвіших — епізод про мессира д'Орко з «Володаря» Маккіавеллі. У ньому йдеться про немотивовану, ірраціональну жорстокість Чезаре Борджія. Притча, здається, не пов'язана з сюжетом. Хоча саме в ній Ю.Шевельов побачив ключ до філософії тексту. На його думку, це паралель, яка увиразнює провідну ідею твору «про неконтрольованість людської поведінки і про суперечність між наміром і дією»¹⁰⁸. Притча про мессира д'Орко — літературна ілюстрація до історії кохання Зини й Іполіта Михайловича, в той час як історія вбивства Буцьким своєї дружини — ілюстрація з життя,

однак з іншого пласту життя, ніж той, у якому живе Зина.

У «Невеличкій драмі» Підмогильного Марта є жертвою літератури. Спочатку вона жде літературного кохання. Потім прагне кинути виклик літературі — зробити щось таке, чого література ще не описала. Читання драми Ібсена «Комедія кохання» показує, що її життєвий сюжет уже описаний. Вона прозирає. Фельдшер-філософ Роттер пояснює їй, що життя кожного разу, щомиті нове, в цьому сенсі воно ширше за літературу. Звільнення від літератури розчавило Марту. Воно стало одночасно втраченою ілюзій і кохання.

Саме через літературу герої Петрова пов'язані зі своїм часом. (Через місто вони пов'язані зі своїм життєвим простором.) Його герої стають реальнішими від того, що співіснують поруч з відомими авторами. Іполіт Михайлович бував удома в поета Максима Рильського, а Зинин приятель поет Хоминський навіть знайомий із Семенком. Улюблений поет Марти з «Невеличкої драми» — Володимир Сосюра.

Сам Петров усіма способами підкреслює свою непричетність до літературних рухів і мод часу. Він не приховує своєї власної іронії й до Семенка, і до цілого літературного авангарду, втіленого в деструктивісті, антисимволісті й антиімажиністі, найлівішому серед лівих і «головному уповноваженому надзвичайної комісії у боротьбі з літературною контрреволюцією»¹⁰⁹ Стефанові Хоминському. В «Докторі Серафікусі» Петров уже не обмежується комічною фігурою авангардиста, а одним каталогом, з неприховуваною іронією, перелічує всіх героїв літературного манежу від Єфремова до Грушевського й Білецького. А підтекст: «Я до цього паноптикуму не маю жодного відношення».

Голос автора добре чути в сентенціях і парадоксах «Дівчини з ведмедиком», однак ще чіткіше він звучить у «Докторі Серафікусі». Цей твір значно далі відходить від традиційного любовного роману, що ним формально є всі романи Петрова. Розгортаючи й будуючи сюжет, автор ніби втомлюється і від роману, і від своїх героїв, есеїст і критик поступово перемагає романіста, Петров починає говорити своїм голосом, а потім обриває твір узагалі, мотивуючи це тим, що нічого цікавого вже більше не станеться.

Інтелектуальних романістів цікавлять не так політика, час, країна з її конкретним історичним існуванням, як людина з її універсальними проблемами, людина поза історією й суспільним буттям. Такими здебільшого є герої Петрова й Підмогильного. Вони живуть у Києві 20-х років у часи НЕПу, українізації, безробіття (а також дедалі більшого політичного тиску режиму, про що не згадується), працюють на курсах, заводах, в університеті, лабораторії, літературній організації, однак водночас вони вирвані зі свого часу й зосереджені на екзистенціальних проблемах людського існування. У Підмогильного історичні обставини рельєфніші, але вони служать тільки фоном дії.

Хоча романи і Петрова, і Підмогильного явно доміновані думкою, а бажання авторів прямо висловитися з ряду проблем становило могутній фактор впливу на художню структуру, вони водночас були творами з любовними сюжетами, отже — психологічними.

У Підмогильного це психологічний роман у стилі Гі де Мопассана й Оноре де Бальзака, яких перекладав український письменник¹¹⁰. У Петрова психологізм придушений інтелектуалізмом, колізія навколо почуття нагадує алгебраїчну задачу, яка в контексті людського життя може бути вирішена правильно, а може й не бути розв'язаною. Герої й Підмогильного, і Петрова здебільшого правильної відповіді не знаходять.

У романах обох авторів з'явився певний тип героя, схильного до рефлексії, самоспоглядання, зосередження на власній особі. Всі вони у свій спосіб прагнуть почуття, але це їм не вдається. Герої Підмогильного (Степан Радченко, Льова Роттер, журналіст Городовський) мучаться від самотності й нерозуміння. «...Почуття страшної самотності, цілковитої втрати всіх зв'язків із навколишньою дійсністю»¹¹¹ починає тривожити Степана Радченка після його еротичної та літературної ініціації в місті. Це почуття невичерпне і непозбутне. А в Городовського (головний герой «Повісті без назви») вже цілком іманентне.

До цього ж типу самотніх песимістів, не здатних до щастя й до контакту зі своїм часом, належать герої Пет-

рова. Неспроможність до щастя, запрограмована авторською волею, як і лейтмотиви ірраціональності людської поведінки, внутрішньої роздвоєності особи, нездійсненності свободи, абсурдності буття, належать до інтелектуальних домінант творчості обох авторів кінця 20-х років.

Усі герої переживають цілий спектр екзистенціальних станів, серед яких тривога, нудьга, непевність, навіть невроз. Найбільше мучить їх нудьга, відчуття марності зусиль, беззмістовності життя. Нудьга їх роз'їдає, про нудьгу вони міркують. Нудьга смочче Іполіта Михайловича, коли Зина проводить літо на підмосковній дачі, від нудьги плаче Тася, коли їй відмовляє Комаха, нудьгою страждають Комаха й Вер. Власне, для них «кохання — символ нашої нудьги»¹¹² («нашої» — значить універсальної, всеохопної). Марта з «Невеличкої драми» прагне втекти від схожої нудьги, беззмістовного життя у своє літературне кохання.

Нудьга в Петрова підноситься до самостійного статусу: «Нудьга приносить з собою біль, викликає в людині химерні ілюзії, що досі спали, не прокидаючись, в невідомих і темних проваллях душі...»¹¹³ Нудьга — символ зайвості, загубленості в житті героїв Петрова. Частий супутник нудьги — спека, від якої слабнуть нерви героїв.

Костомаров і Куліш так само змальовані Петровим як модерністичні типи з кафкіанськими настроями. Це — особи самотні, примхливі, схильні до нудьги, меланхолії, моральної ізолюваності, невдоволеності собою, відчаю, навіть неврозу. «Куліш тікав від самого себе»¹¹⁴, страждав на внутрішній розлад, його душа була дисгармонійною, і це його гнітило. Внутрішній розлад, нудьга, страхи, неврози, галюцинації переживає Костомаров.

Петров був першовідкривачем жанру белетристичної біографії в українській літературі. На противагу культовим, ритуальним, цілком апологетичним працям про українських класиків Петров писав свої скептичні, іронічні біографії, в яких герої вперше поставали як «живі люди». В плані об'єктивного розуміння двох центральних постатей української культури вони були, звичайно, кроком уперед. Вони так само були частиною загального, властивого для неокласиків дискурсу демістифікації української літератури та її історії.

Водночас і Костомаров, і Куліш стали проекцією на-строю й часу самого Петрова, втіленням його літературних поглядів і концепцій. «Зрештою, кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе»¹¹⁵, — зауважує Петров, згадуючи, як Костомаров шукав у своїх героях рис характеру, притаманних йому самому. Йшлося про улюблену тему Петрова — тему маски, подвійного життя, роздвоєння, розтроєння чи взагалі множинності особи. «Костомаров студіював психологію осіб, що свідомо чи несвідомо підвладні якомусь внутрішньому потягу, одягають на себе маску, починають жити подвійним життям... Костомарова приваблювала ця психологія подвоєного й ототожненого «я», ця гра в машкари, ці героїчні галюцинації, перенесені в життя...»¹¹⁶ Однак сам Петров у всіх своїх творах студіює розщеплене, плинне «я» сучасної людини, прочитуючи життя своїх героїв з романтичної епохи в цілком сучасному стилі. В цьому сенсі і Куліш, і Костомаров були модерністичними типами, масками.

Підмогильний так само міркує про множинність особи, вкладаючи свої думки в уста фельдшера-філософа Льови Роттера: «Люди... мають здебільшого два обличчя. Одне природжене, часто дуже дике, а друге вони набувають живучи... Людей з одним обличчям дуже мало»¹¹⁷.

Власне, його головний герой Степан Радченко є такою багатоликою, складною людиною. Він воював і під синьо-жовтими, і під червоними прапорами, він — людина компромісів, здатна пристосовуватися до обставин, однак кожне пристосування руйнує цілісність його особи, він на службі — механізм, спроможний управно імітувати стандартну поведінку, а сам на сам — загублена, відчужена від дійсності людина. Герой прагне кохання, однак у ньому поводить егоїстично й жорстоко. Він усвідомлює свою мінливість і заздрить тим, «хто не зумів змінитись, лишитися тотожним через роки, разом із жалем за свої шляхи, за пориви, проступання і їхню марність»¹¹⁸. Його проблема (універсальна проблема) — нездатність до незмінності й марність мінливості, відсутність єдності душі й розумної послідовності вчинків.

Розчарування в розумі — осердя песимізму й провідна філософська тема як Підмогильного, так і Петрова. Головне питання: чи життя раціональне, побудоване за законами логіки й доцільності, а відповідно — сучасне життя (соціалістичне будівництво, нові часи) є вінцем еволюції й раціоналізації, чи воно ірраціональне, непідвладне людині, яка не здатна контролювати не тільки буття, але й свої власні вчинки і почуття. Нарешті, що таке сам розум — вічний сумнів чи система догматів? Відповідь Славенка: розум є зручною й аморальною догмою, а життя, побудоване на раціональних засадах, оптимістичне. Його антагоністи й опоненти вважають, що розум — неадекватне і руйнівне поняття, а життя загалом є песимістичною справою. Власне, остання відповідь збігається з думками самого Підмогильного. Вона є остаточною, хоч автор і намагається замаскувати песимізм фіналами своїх головних романів («Місто» й «Невеличка драма»).

У «Місті» дискурс розчарування в розумі звучить де-що маргінально, в «Невеличкій драмі» висувається на перше місце. Два антагоністи — раціоналіст біохімік Славенко й кіркегоріанець фельдшер Льова Роттер — сповідують протилежні ідеї. Раціоналізм Славенка у фіналі виявляється філософією негідника. Кіркегоріанець приходить до висновку, що життя є і має бути ірраціональним, воно ширше за логіку й раціональні моделі. В цій ірраціональності він вбачає порятунок для людини перед лицем всемогутнього й злочинного розуму... «Логіка — це обмеженість людського розуму, Марто. Логіка — це його границя. Ми втискуємо в ці границі життя... а це злочин, Марто, життя більше за розум... незрівняно більше... Ви повірили, Марто, в якісь міркування, ви в літературу повірили... Все нове на світі, щомить усе нове!»¹¹⁹ Марта, яка вважала, що розуму замало, і жила серцем, була знищена аморальним розумом і сліпотою власного серця.

У незакінченій «Повісті без назви» Підмогильний розвивав інвективу розумові, вклавши її в уста «негативного», відрозливого, одержимого комплексом самогубства наркомана Пашенка. Городовський (варіант Сте-

пана Радченка) і Пашенко, треба сказати, є частинами одного цілого або тих дискусій, які автор провадить сам із собою. Пашенко — людина без ілюзій, переповнена ненавистю до розуму, рацію як принципу будови світу, як філософського принципу. Прочитуємо уривок однієї з його тирад:

«А що ви разом з безліччю людей залишаєтесь навколішках перед розумом, мені ж байдуже. Бийте йому поклони, моліться! Це ж ви молитесь своїй власній гордості. І це природно. Ви вірили колись, що Єгова виведе вас в обітовану землю, а тепер вірите, що це зробить розум, — наслідки будуть ті самі. Сумні наслідки, бо ніякої обітованої землі немає. Є тільки та земля, до якої ви прикуті. Чорна й брудна. Я скажу більше: оскільки розум не співмірний з світом, він тільки здатен віддаляти від пізнання світу...»¹²⁰

Тим часом саме журналіст Городовський, який живе ніби за нормальними, раціональними законами, а насправді одержимий ірраціональним пошуком невідомої жінки на київських вулицях, є найбільш ірраціональною постаттю цього роману.

Ірраціональність — чи не центральна риса героїв Петрова й головна філософська теза прозаїка. На думку Юрія Шевельова, «Домонтович не тільки стверджував ірраціональність людини й неможливість установити царство розуму. Він ішов далі. Він твердив, що носії ідеї панування розуму самі ірраціональні»¹²¹. Філософський, інтелектуальний сюжет, а відтак і дискурс двох обговорюваних романів Петрова оповідає про крах розуму й про засадничу ірраціональність людини.

Розум виявився неадекватним. Він не тільки не допоміг Іполітові Михайловичу або Комасі в їхніх особистих справах, але й завадив. Усі книжки, знання, освіта, науки, розумова й розумна праця не допомогли. У фіналі обох романів бачимо цілковитий крах мрій героїв, вони розчавлені обставинами, цілком самотні. В перспективі перед ними порожнеча, ніщота.

В «Дівчині з ведмедиком» Зина зруйнувала Іполіта Михайловича. Зруйнувала за те, що він хотів зробити раціональною їхню любов. Однак це вузьке тлумачення. В ширшому сенсі Зина одержима непоясненою, глибинною, іманентною деструкцією й самодеструкцією. Вона є ірраціоналізм у чистому вигляді, втілення немотивовано-

сті, парадоксальності, дикості людської поведінки, яку досліджує Петров. Рачіо — вигадка старих філософів, насправді людина, відтак життя — ірраціональні. Така головна теза любовного (або псевдолюбовного) роману «Дівчина з ведмедиком».

Розум для Петрова пов'язується не тільки з глобальними філософськими принципами, але й з такими поняттями, як «книжка», «література», «слово», що розуміються в широкому сенсі. Петров тут амбівалентний. Його власний стиль характеризується, з одного боку, літературністю, з іншого — він пише про крах літератури; з одного боку, він грається словами й поняттями (його романи є «грою в бісер» на кшталт Гессе), з іншого — він проповідує банкрутство слова; з одного боку, його герої люди книжні, з іншого — їм властива ненависть до книжок. Іполіт Михайлович говорить про свою проблему зі словами, Петров — про неадекватність слова для правдивого відображення сучасного життя. Він відчуває приблизно те ж саме, про що вже написав Людвіг Вітгенштайн у «Логіко-філософському трактаті» (1918), а саме про бар'єр між названою дійсністю та її сенсом.

«Слова й загадка їхнього поєднання завжди мене лякали. Я завжди ставився до слів підозріло і з сумнівом, як до істот жорстоких і небезпечних, двозначних і зрадливих. Слова вульгарні, нікчемні й двозначні. Вони готують зраду, вони скрізь підстерігають людину, чекають її наготові, щоб заволодіти людиною і загубити її. Я не належу до числа тих, що вміють робити їх лагідними й покірними. Передо мною вони, безглузді й пустельні, вставали сторч. Я ворогував з словами. Слова завжди відштовхували мене від себе»¹²².

Зраджують слова нездатністю втілити думки, зраджують і книжки нездатністю навчити чогось про життя, а за це заслуговують ненависті. Це своєрідна любов-ненависть. Іполіт Михайлович — колекціонер книжок, однак його цікавлять не так тексти, як видання, оправи. Колекціонування поєднується з ненавистю до книжної мудрості, книжкового розуму, який не допомагає розв'язати проблеми людського існування. Так само й Комаха-Серафікус, який, здається, може знайти відповіді на всі запитання у власній бібліотеці, який простудіював усі обов'язкові для сучасного інтелектуала фоліанти від досократиків до Фрейзера й ні на крок не наблизився до

щастя. В результаті він страждає від тихої істерії, неврастенічної боязні людей, нездатності комунікувати, загроженості, самотності й, знову ж таки, нудьги.

Автори як маски, тексти як шифри

Ні Підмогильний, ні Петров не відгукувалися на «соціальне замовлення» часу, навпаки, ховалися від нього, наче не помічаючи диктату ідеології, свавілля цензури, переслідування колег. На рубежі 20-х і 30-х, коли вийшли головні твори Підмогильного й Петрова, політичний тиск суспільства на людину й письменника зокрема був уже колосальним. Романи Підмогильного більшою мірою, Петрова — меншою показують, що їхні автори свідомі цього тиску й у свій спосіб відображають його.

Передовсім, за дискурсом ці романи — глибоко песимістичні твори. Вони позначені розчарованістю життям, зневірою в ідеалах розуму, на яких нібито побудоване сучасне життя, зневірою в людині. Часи Підмогильного й Петрова в Україні були часами Апокаліпсису, загибелі культури й моралі. І, здається, обидва автори це глибоко збагнули. Професор-латиніст з «Міста» зарізався, тому що в нові часи латина (культура) виявилася нікому не потрібною.

Носій філософії песимізму в «Місті» — поет Вигорський, діалоги з яким видаються штучним додатком до головного сюжету, однак цілком мотивовані внутрішнім, інтелектуальним сюжетом. Отже, Вигорський проповідує Радченкові: «Часом відчуєш, що ти — звір, кровожерний звір, і стане сумно. Життя жорстоке. Знаєш, що виправити цього не можна, і все-таки шкода. Потім якимось ясніше зрозумієш, що й навколо ж самі тварюки, наволоч, мерзота, шибеники — і робиться страшно. Від того, що ти такий, як вони, і вони такі, як ти»¹²³. Вигорський нагадує: «Не забувайте, що згинуть на цьому світі так само легко, як і з'явितись»¹²⁴.

Вигорський говорить про себе: «Я — сумне явище. На межі двох діб неминуче з'являються люди, що зависають якраз на грані, звідки видно далеко назад і ще далі вперед. Отже, вони слабують на хворобу, яку люди жодної

партії ніколи не прощають, — на гостроту зору. Найкращі слуги життя — засліплені й підсліпуваті. Вони бадьоро йдуть уперед, бо бачать те, що їм здається. Бачать нове, бо хочуть бачити. Воля керує, друже, життям, а не розум»¹²⁵.

Філософування такого роду і є тим кодом, ключем до страхіть сьогоднішнього дня письменника, про який він не може сказати відверто. Підмогильний, однак, прямо говорить про те, що його герой — письменник Степан Радченко не пише, не може писати правду. Він ніби прагне писати про людину, яка б «виступала вся, без купюр і ретушування»¹²⁶, але саме людини бракує в його оповіданнях, невідвертих і штучних, як його життя, як життя взагалі.

Петров зашифровує деякі свої думки в інший спосіб.

Книжка «Романи Куліша», наприклад, починається з соціологічного вступу. Головні тези цього вступу полягають у тому, що «я», людська особистість не має автономного життя, а є «функцією суспільства і кляси». Таким представником класу нібито й був Куліш. А невиразність його соціальної приналежності (дрібний поміщик, дрібний буржуа, буржуазний інтелігент) зумовили невиразність його ідеологічної лінії. Відтак і кохання, яке є центральною темою книжки Петрова, визначається як неіндивідуалістичне переживання. На ньому лежить відбиток класової, соціальної, часової приналежності. Вступні зауваги оздоблені посиланнями на Плеханова, Коряка, Гуревича, нарешті «Маніфест Комуністичної партії» Карла Маркса й Фрідріха Енгельса. Цей вступ не лише не узгоджується з наступним текстом, але викликає враження імітації певного критичного дискурсу, яка має приховати істинні наміри автора.

Петров досить недвозначно натякає на це захоування намірів, приписавши його як творчу рису Кулішеві. Загалом уся книжка Петрова — про тексти, які є шифрами, і про творче життя, в якому наміри й виконання ніяк не можуть збігтися:

«Куліш ховався під шифром не тільки з своїм авторством, але й з думками своїми. Зважаючи на цензурні заборони й перешкоди, йому доводилося погоджувати свої писання з вимогами офіційної благонадійності. Всі його твори — шифровані й псевдонімні. Для Кулішевих творів властивий розрив між замислом, справжніми намірами

автора і виконанням, між зовнішньою тенденцією твору й внутрішнім розумом фактів. Куліш силувався писати в офіційному дусі, щоб офіційною благонадійністю прикрити і покрити, врятувати неблагонадійну двозначність фактів, що він їх малює.

Псевдонім як спосіб літературної творчості, маскуванню як певний спосіб художнього стилю характеризує творчу маніру нашого письменника»¹²⁷.

І далі:

«Політична забороненість, соціальна депресія, громадське банкрутство, творча примушеність, необхідність ховатися за псевдонімом, друкуватись incognito, — такий Куліш скрізь і всюди»¹²⁸.

Однак ще до більшої міри таким постає сам Петров, відомий пізніше як В. Домонтович, Бер та ін. І епоха Петрова — кінець 20-х, час після літературної дискусії — не менше, якщо не більше схилила до шифрування думок, ніж епоха Куліша. Здається, Петров з перших речень «Романів Куліша» вступає з читачем у химерну модерністичну гру. Власне, він це робить уже двозначною назвою «Романи Куліша», в якій закладена Кулішева подвійність — художній текст як любовна пригода й любовна пригода як художній текст.

Текст Петрова є так само шифром. Це складні філософські твори про українського інтелігента. Це — вичерпна характеристика українського народництва, його ідеології та стилів. Це — аналіз любовної поведінки й любовної мови (сьогодні ми б сказали — дискурсу) двох найцікавіших постатей української культури. Нарешті, в цих творах звучить голос самого автора, цілком не стурбованого тим, що його радикальні парадокси не завжди узгоджуються з головною канвою та предметом його дослідження.

Сексуальність

20-ті роки принесли різноманітні моделі любовного дискурсу. В цілому він виявився значно відвертішим, ніж будь-коли раніше. Для Хвильового любов була передовсім сексом, тобто феноменом низької сфери буття. За поверховим ліризмом Сосюри ховалася дика й брутальна

чоловіча сила, звільнена демоном революції. В поезії й прозі 20-х у цілому превалювала чоловіча романтика безвідповідальних сексуальних стосунків.

Тільки неокласики вирізнялися аристократичністю, стриманістю, навіть холодністю в почуттях. Найбільш «любовним» поетом серед них був Рильський, якому подобалося писати не так про почуття, як про філософію їхньої минушті.

Тим часом Семенко вигадував цілком позбавлені еротизму «еротези», а Тичина декларував свій страх еротики та абстрактність своїх поетичних кохань:

Мадонни, Ундіни, Гудруни,
Ізольди мої Злотокосі,
любив я вас тисячу тисяч,
а жінки не знаю ще й досі.

Стрічав я вас тисячу тисяч,
і все ж не знаходив по спаю.
В еротику кличуть поети,
а я її знаю й не знаю¹²⁹.

«Захований» модернізм пропонував любовний дискурс дещо іншого роду. Любов цікавила його як складний феномен людського життя, філософія почуття, а також сексуальність у значно глибшому сенсі й відвертішому змалюванні, ніж це будь-коли траплялося в українській прозі.

Підмогильний остаточно зруйнував народницький стереотип цієї прози, де на місці тіла й сексуальності стояв пропуск. Він зробив тіло головним героєм «Міста» й висунув ідею двоїстості людини, яка складається з ангельського й тваринного начал. Герої Підмогильного страждають від роздвоєності між душею (розумом, інтелектуальною сферою) і тілом, статевим потягом. Гармонія між цими двома сферами дається важко. По суті вона, на думку автора, неможлива. Відтак сексуальність у Підмогильного виключає любов і полягає в насолоді для тіла. Любов, високе почуття, за яким женуться герої, так ніколи й не стає їхнім еротичним досвідом.

У Підмогильного йдеться майже виключно про чоловічу сексуальність, яка виявляється жорстокою, руйнівною для жінок силою. Жінка для Степана Радченка — талісман його успіху, по суті його жертва. За винятком Марти з «Невеличкої драми» жінка є лише об'єктом по-

чуття й екзистенціального пошуку мужчини. Однак цей пошук абсурдний, як абсурдне саме життя. Крім того, його внеможливілює нездатність чоловіків до неогоїстичного почуття. Для них це пошук самоствердження, а не кохання.

Якщо чоловіча натура в сексі шукає перемоги, то жіноча, на думку Підмогильного, приречена знайти там приниження й поразку. В жіночу сексуальність Підмогильний зазирнув лише раз, описуючи Марту та її наївні фантазії з приводу того, як має відбутися втрата її дівочої невинності. Це мало статися в Каневі, на батьківщині, на фоні степів і Дніпра. Однак усе вийшло по-іншому й було сприйнято як падіння: «...її обпав жах, що ось тут коло ліжка ніби стояв, чекаючи тої миті, коли вона розплющить очі. Серце її так стиснулось, що вона мимоволі схопилась руками за груди, і в тіло її поширилась холодна, гидка вага, як ніби кров її зненацька змерзла й загусла. Дівчина якось раптом оспала й сцепеніла, аж ледве їй сили достало підвестись з ліжка»¹³⁰. Жінка, на думку Підмогильного, схильна мріяти про високу безтілесну любов, поєднану з насолодою тіла, але ці мрії нереальні у світі, де домінують чоловіки.

Петров ніколи не зображав еротичних сцен і не цікавився життям тіла. Його інтригувало кохання як можливість, як філософська гіпотеза. Крім того, парадоксальне кохання, нездійсненне в силу певних обставин життя. Його цікавило й те, як на почуттях позначався вплив часу й літературної моди.

Невдоволення сексуальність Куліша втілювалася в риторичі. Реальних зустрічей з жінками й флірту він уникає. Власне, романи Куліша з Лесею Милорадовичівною, Марко Вовчок, Параскою Глібовою й Ганною Рентель показують його внутрішній розлад, мрію про любов і водночас «жах кохання», «любовну бездарність» («Не вмів любити й не любив любови Куліш»¹³¹), егоїзм, моралізм у стосунках з жінками, гру з самим собою. Його любов — вправа в риторичі, а його любовна мова перебуває в рамках стилю романтичної епохи з широкими запозиченнями образів від Байрона, Новалиса, Пушкіна та інших авторів.

Та ж сама штучність і літературність були властиві й любовному дискурсу Костомарова. Кохання Костомарова

є химерним, навіть маніакальним. Петров називає цей роман «романом запереченого кохання»¹³². Страх героя перед спільним життям з жінкою, страх плотського почуття набув вигляду неврозу. Він любить Аліну й водночас зрікається свого кохання, уникає шлюбу з нею.

У всіх випадках, проаналізованих або сконструйованих Петровим, маємо історії чоловіків, які прагнуть, але не вміють любити, а всі вони разом оповідають про кризу традиційної маскулітності. Свого часу її відчули й частково описали Леся Українка та Ольга Кобилянська, цю кризу так само уособив герой Кримського Андрій Лаговський, у котрого можливий сексуальний зв'язок з жінкою викликав огиду й дикий страх, а реальний епізодичний зв'язок такого роду спровокував тяжку нервову хворобу. Платонічної й чистої любові до чоловіка Лаговський страшисться ще більше як чогось «нечестивого», протиприродного, що може викликати осуд суспільства.

У цьому контексті найцікавішою здається історія Комахи. Він патологічно боїться жінок. Боїться так, що міркує про те, як би йому самому без участі жінки мати дитину. В сюжеті «Доктора Серафікуса» на першому плані три любовні історії Комахи (принаймні стільки їх помічає Ю.Шевельов) — з Ірцею, з Тасею і з Вер. Але найважливіша любовна історія — історія його «дружби» (Петров це слово бере в лапки, натякаючи на зовсім інший зміст стосунків двох чоловіків), кохання, «духовного шлюбу» з Корвиним.

Корвин розповідає Вер про короткий епізод на межі юнацтва й зрілості, який відбувся між ним і Комахою. Корвин вагається, чи зможе розповісти правду. Адже нічого не було окрім мрії, «що для неї даремно шукати незнайдених і неможливих слів. Є такі відсутні, нереальні, хисткі настрої, що ніколи не здійснюються...»¹³³

Але сам автор говорить цілком прозорими натяками. Йдеться про стосунки з очевидним гомосексуальним підтекстом. І знову, як у випадку «Valse mélancolique» Кобилянської, важлива не фізична сторона й навіть не те, відбувся чи не відбувся зв'язок двох осіб однієї статі, важлива сама можливість, легалізація такого зв'язку. Петров виявився першим (і поки останнім) серед чоловіків-письменників, хто, хоч і в замаскованому вигляді,

поставив в українському контексті питання любові двох чоловіків.

«Сказати «дружба» чи значить сказати щось? Може, треба було б сказати: зворушлива закоханість, ніжність, відданість? ... Певно, їхня закоханість і була останнім проявом химерного юнацтва на зламі дорослої і байдужої досвідченості»¹³⁴.

Вони на якийсь час були єдиним організмом, уподібнившись навіть зовні:

«Спільні знайомі питали Серафікуса про Корвина:

— А де ваша дружина?

І в Корвина:

— Де ваш чоловік?

Отож, коли при фізичному шлюбі подружжя він і вона згодом стають подібні один до одного, засвоюючи взаємні якості й хиби, — то в духовному шлюбі це трапляється ще частіш. Корвин зробився Серафікусом, Серафікус — Корвиним...»¹³⁵

Саме слово «Серафікус», яке означає безплотний, безстатевий, чистий, стає парафразом поняття гомосексуальності. Час близьких стосунків з Комахою Корвин називає серафічним періодом свого життя. (Тобто й художник якийсь час був серафікусом.) Паралельно тривав роман Корвина з його нареченою і, за його власними словами, «протягом двох років я не наважився навіть поцілувати її і поводився сором'язливо, з цілковитою серафічністю»¹³⁶. Корвин був роздвоєним. Він любив наречену й Комаху «спільним почуттям» (отже, еротично забарвленим почуттям). Іншими словами, він мав наречену, з якою був у платонічних стосунках, і Комаху, з яким був пов'язаний любов'ю іншого роду. Подвійна любов тривала до знайомства Комахи з нареченою Корвина. Відтак одночасно розірвалися стосунки з обох боків.

У наступному раунді їхнього життя вони зіткнулися в боротьбі за Вер. Комаха, який був екзотичнішою й сильнішою постаттю, переміг. Однак любов Комахи й Вер виявилася безмежно штучною, неорганічною, обтяжливою для обох. Чи не була вона часом неприйнятною для того типу сексуальності, що відповідав Комасі? Це запитання залишилося без відповіді. А роман справляє враження незавершеного твору. Як сказав Вітгенштайн, «про те, про що не можна сказати, треба мовчати»¹³⁷.

Значно відвертіше аналогічну тему пробудження гомосексуальної чуттєвості розвиває Андре Жід у повісті «Іммораліст» (1902). У російському перекладі твір вийшов у петербурзькому видавництві «Мысль» 1923 р. під назвою «Безнравственный» і, цілком можливо, потрапив до рук Петрова. Між імморалістом Мішелем і Серафікусом є певна схожість. Мішель так само вчений, так само людина книжна, безмежно закомплексована, навіть пуританин за поглядами й поведінкою. Його історія — тобто історія його трансформації — це історія його стосунків з жінками, передовсім дружиною, і чоловіками, пробудження його інтересу до тіла (в контексті твору — гомосексуальної чуттєвості), поступове й болісне визволення від книжного знання та культури на користь природи, визволення від традиційної норми й моралі.

У Жіда всі почуття й колізії гостріші, сексуальність реальна, а не умоглядна, як у Петрова, де любов чи «шлюб» Корвина й Серафікуса цілком гармонійні у своїй духовності й безтілесності. Але за деякими параметрами «Іммораліст» і «Доктор Серафікус» близькі. Обидва автори дотримуються традиційної наративної манери письма. Обидва за традиційною, неавангардною манерою ховають нетрадиційні й авангардні, як на свій час, думки. В обох людська особистість, життя «я» домінують над усім іншим. В обох наявне екзистенціальне бажання вийти за межі власного «я».

Академічний інтерес до гомосексуальної теми виявився в праці Петрова «Особа Сковороди»¹³⁸, у якій, окрім усього іншого, досліджується еротичне почуття Сковороди до його учня Михайла Ковалінського. Не входячи в аналіз правомірності самої постановки питання, відзначимо симптоматичність інтересу Петрова до складної, в рамках української культури забороненої теми. Праця (можливо, це уривок якогось більшого наукового тексту) так і не була надрукована за життя автора. Очевидно, він сам злякався її вибухового змісту.

Частково навіть Підмогильний вписується в загальний контекст не лише Анатолія Франса, але й Андре Жіда. Зокрема, з останнім Підмогильного зближує акцентованість тілесного, аналіз автономного життя тіла.

Підмогильний і Петров кожен по-своєму окреслили нове поле почуттів і думок, про які література не наважувалася писати. На одному полюсі постала чоловіча сексу-

альність як брутальна сила, на другому — серафічна, м'яка сексуальність «не-мужчини» чи «напів-мужчини». В обох випадках ламалися рамки попередніх уявлень, установлювалися нові дискурси, що було завданням істинного, хоч і захovanого, модернізму.

Finale

На переломі 10-х і 20-х років і аж до літературної дискусії українська культура теоретизувала не так у модерному стилі, як про «модернізм» попередньої епохи. І авангардисти, і неокласики поставили собі завдання перебороти його поетику, риторику й естетику. Те, що пропонували натомість ці дві полярні системи естетичного мислення, було своєрідною претензією на досягнення нової модерності. В обох випадках домінували модерністське бажання зруйнувати попередній канон, свого роду урбанізм, свого роду пошук нової мови, антиромантичні й формалістичні тенденції в критиці і в поезії. Щоправда, поверховість авангарду й консервативність неокласиків не дали змоги жодній з цих течій справді стати новою хвилею модерності.

Авангард дебютував як соціалістична революція в літературі, однак коли вона перемогла по-справжньому, то ні для нього самого, ні тим більше для неокласиків місця не залишилося.

У 20-х роках модернізм уже не міг про себе заявити. Слова «модернізм» або «модерність» ніколи не звучали в позитивному сенсі, а все частіше асоціювалися з західним занепадом. Антиєвропеїзм і антиінтелектуалізм стали основою офіційного дискурсу культури. Ніхто відкрито не розробляв та й не міг розробляти теорії модернізму і взагалі жодної справжньої теорії філософського чи літературного характеру. Тим часом офіційна культура захлиналася від ненависті до модернізму, тобто до того, чого нібито не існувало.

Доки кипіли пристрасті навколо Хвильового, на маргінесі офіційної культури з'явилися такі твори, як «Дівчина з ведмедиком» Петрова або «Невеличка драма» Підмогильного. Підмогильний і Петров модернізували

українську прозу, хоча стилістично залишалися в рамках традиційних романних і наративних форм, властивих для європейської прози радше кінця ХІХ-го, ніж ХХ століття. Українські автори не пішли шляхом Джойса або Пруста в реформуванні романної форми. Та їх заторкнуло чимало з інтелектуальних, умоглядних проблем, якими жила модерна європейська література. Однак українські автори вимушені були ховатися за масками, автокоментарями спрямовувати критиків в інший бік, заховувати філософію своїх творів за яскравою інтригою й любовним сюжетом.

Формалізм, який був провідною тенденцією критики на переломі 10-х і 20-х, а також критики неокласиків, утілювався в пошукові нової форми роману, нових способів побудови характерів і сюжетів, хоч український роман не дійшов до наймодерніших способів письма, таких як потік свідомості. За всіма іншими своїми акцентами інтелектуальні романи Підмогильного й Петрова витворювали дискурс, цілком протилежний до офіційного. Його парадигма включала антинеонародництво (тобто не приймала літературного утилітаризму на соцреалістичний зразок), формалізм, скептицизм, песимізм, європеїзм, інтелектуалізм, зосередженість на екзистенціальній проблематиці (на противагу традиційному психологізмові), урбанізм, відкритість до сексуальності, відкритість до фемінізму. Крім того, інтелектуальний роман не будувався як заперечення довоєнного «модернізму» й виявляв цілковиту байдужість до його досвіду.

Інтелектуальний роман Петрова й Підмогильного був в українській літературі коротким епізодом. Це явище не зрозуміли критики, по суті не помітили сучасники. Він ніколи більше не повторився.

Дискурс модерності, який у 20-ті роки в радянській Україні був майже підпільним, у 30-х губиться, замовкає. Наступний його сплеск станеться тільки в другій половині 40-х на Заході, в українській еміграційній літературі.

¹ *Woolf V. Mr. Bennett and Mrs. Brown* // *The Gender of Modernism*. Indiana University Press, 1990. P. 635.

² Мистецтво. 1919. Ч.1.

³ Там само. 1920. Ч.1.

⁴ *Сосюра В.* Твори: В 10 т. К., 1970. Т.1. С. 47.

⁵ *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. К., 1991. Т.2. С. 292.

⁶ *Домонтович В.* Дівчина з ведмедиком // *Домонтович В.* Проза. Три томи. Нью-Йорк, 1988. Т.1. С. 122.

⁷ Політичні обставини та їхній вплив на літературу 20-х років детально описані в кн.: *Luckyj G.S.N. Literary Politics in the Soviet Ukraine*. Duke University Press, 1990.

⁸ *Підмогильний В.* Оповідання, повість, романи. К., 1991. С. 318.

⁹ Там само. С. 391.

¹⁰ *Зеров М.* Твори: У 2 т. К., 1990. Т.1. С.27.

¹¹ *Підмогильний В.* Оповідання, повість, романи. С. 413.

¹² Там само. С. 780—781.

¹³ *Йогансен М.* Як будеється оповідання. Харків, 1928. С. 4.

¹⁴ Шлях. 1918. Ч. 1. С. 5—6.

¹⁵ *Агієнко О.* Динамізм у малюванні // Там само. 1917. Ч. 1. С. 48.

¹⁶ *Агієнко О.* Вільний театр // Там само. Ч. 2. С. 68.

¹⁷ Там само. С. 70.

¹⁸ *Агієнко О.* Динамічна церква // Там само. Ч. 5—6.

¹⁹ *Рудницький М.* Багата література // Там само. 1918. Ч.12. С. 49.

²⁰ Там само. С. 52.

²¹ *Меженко (Іванів) Ю.* Можливості і обов'язки української поезії // Там само. 1919. Ч. 1. С. 59.

²² Там само. 1917. Ч. 2. С. 80.

²³ Там само. 1919. Ч. 1.

²⁴ *Зоранчук Й.* Шляхом душі. Диференціація індивідуума // Там само. 1918. Ч. 3.

²⁵ *Савченко Я.* Михайло Семенко. «П'єро задається» // Літературно-критичний альманах. К., 1918. С. 28.

²⁶ *Яків Можейко.* Творчість Чупринки // Там само. С. 50.

²⁷ *Меженко (Іванов) Ю.* Павло Тичина. «Соняшні кларнети» // Музагет. К., 1919. Ч. 1—3. С. 134.

²⁸ *Курбас Лесь.* Нова німецька драма // Там само. С. 115.

²⁹ *Курбас Лесь.* Театральний лист // Літературно-критичний альманах. С. 71.

³⁰ Там само. С. 67.

³¹ Там само. С. 73.

³² *Calinescu M.* Five Faces of Modernity: Modernism. Avantgarde. Decadence. Kitsch. Postmodernism. Durham, 1987. P. 96.

³³ *Mudrak M.* The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine. Michigan; Ann Arbor, 1986.

³⁴ *Кригер Лео.* Михаил Семенко (1892—1937) — основоположник украинского футуризма // *Семенко М.* Вибрані твори: У 2 т. (*Semenko M.* Ausgewählte Werke. Jal-reprint. Wurzburg). 1983. Т. 1. С. 17.

³⁵ Там само. С. 134.

³⁶ Там само. С. 162.

³⁷ *Савченко Я.* Вказ. праця. С. 43.

³⁸ *Futurizm na Ukrainie.* Manifesty i teksty literackie. Warszawa, 1995. S. 13.

³⁹ Ibid. S. 14.

⁴⁰ Ibid. S. 23.

⁴¹ Цит за: *Calinescu M.* Op. cit. P. 110—111.

⁴² *Мертвопетлюйко П.* Мистецтво переходової доби // *Семенко М.* Вибрані твори: У 2 т. Т. 2. С. 121.

⁴³ *Семенко М.* Тов. Сонце. Ревфутпоема // Мистецтво. 1919. Ч.1. С. 6.

⁴⁴ Там само. С. 7.

⁴⁵ *Семенко М.* Степ. Поезо-фільма. Ср. 1919, No. 2 // Там само. Ч. 3. С. 12.

- 46 *Еллан Вас.* ***// Там само. Ч. 4. С. 3.
- 47 *Чумак В.* Офіра // Там само. С. 4.
- 48 *Тичина П.* Псалом залізу // Там само. Ч. 5—6. С. 10.
- 49 *Сосюра В.* Твори: В 10 т. Т.1. С. 84.
- 50 *Коряк В.* Чистилище // Мистецтво. 1919. Ч. 3. С. 21.
- 51 Там само. С. 22.
- 52 Платформа й оточення лівих // Futurizm на Ukrainie. S. 54.
- 53 Ibid. S. 56.
- 54 *Филипович П.* Літературно-критичні статті. К., 1991. С. 233.
- 55 Там само. С. 227.
- 56 Там само. С. 232.
- 57 Там само. С. 234.
- 58 Там само. С. 219—225.
- 59 *Зеров М.* Твори: У 2 т. Т. 2. С. 377.
- 60 Там само. С. 502.
- 61 *Филипович П.* Літературно-критичні статті. С. 229.
- 62 *Зеров М.* Твори: У 2 т. Т. 2. С. 7.
- 63 Там само. С. 551.
- 64 *Домонтович В.* Аліна й Костомаров // *Домонтович В.* Проза. Т. 1. С. 251.
- 65 *Зеров М.* Твори: У 2 т. Т. 2. С. 558.
- 66 *Рильський М.* Синя далечинь. К., 1922. С. 51.
- 67 Цит. за: *Зеров М.* Твори: У 2 т. Т. 2. С. 559.
- 68 Там само. С. 545.
- 69 Там само. С. 546.
- 70 *Хабермас Ю.* Модерн — незавершений проект // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 41.
- 71 Див. збірку поезій Рильського «Синя далечинь», зокрема вірші «Ніцше» (1922) і «Бодлер» (1920).
- 72 *Зеров М.* Твори: У 2 т. Т. 2. С. 556.
- 73 *Филипович П.* Літературно-критичні статті. С. 224.
- 74 Шлях. 1918. Ч. 10—11. С. 93.
- 75 *Зеров М.* Твори: У 2 т. Т. 2. С. 561.
- 76 Там само. Т. 1. С. 66.
- 77 *Шевельов Ю.* Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // *Домонтович В.* Проза. Т. 3. С. 523.
- 78 *Зеров М.* Твори: У 2 т. Т. 2. С. 526.
- 79 Там само. С. 536.
- 80 *Plnatzkyj O.S.* Modernist ideology and Mykola Khvyliovyy // Harvard Ukrainian Studies. Vol. XV, N 3—4. Dec. 1991. P. 258.
- 81 Ibid. P. 259.
- 82 Життя й революція. 1925. Жовтень. С. 72.
- 83 *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. Т. 2. С. 472.
- 84 Там само. С. 473.
- 85 Там само. С. 580.
- 86 Там само. С. 581.
- 87 Там само. С. 874.
- 88 Там само. С. 875.
- 89 Там само. С. 840.
- 90 Там само. С. 426.
- 91 Там само. С. 619.
- 92 Проект Підмогільного, як відомо, передбачав повне видання Анатолія Франса, а також видання творів французьких матеріалістів XVIII століття, з яких вийшли друком Гельвецій і Дідро. Те, що це були саме французькі матеріалісти, а не англійські емпірики й політекономи або німецькі ідеалісти, так само свідчить про вироблення в дискурсі 20-х років украї вибіркового й політично мотивованого типу західництва.
- 93 *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. Т. 2. С. 884.
- 94 Там само. С. 847.
- 95 Там само. С. 855.
- 96 Там само. С. 610.
- 97 Там само. С. 886.
- 98 Див. статтю М.Сулими «Поїдеш далеко, побачиш багато...» (Слово і час. 1992. Ч. 2. С. 60—67).
- 99 *Слісаренко О.* Поема зневаги // Мистецтво. 1920. Ч. 1. С. 7.

¹⁰⁰ *Коряк В.* Життя і мистецтво // Червоний шлях. 1923. Ч. 9. С. 192.

¹⁰¹ Див.: *Шевельов Ю.* Про памфлети Миколи Хвильового // *Хвильовий М.* Твори: В 5 т. Нью-Йорк, 1983. Т. 4. С. 30—31; *Shkandrij M.* Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920s. Edmonton, 1992. P. 64—65; *Мейс Дж.* Буремний дух розстріляного відродження (Микола Хвильовий) // Сучасність. 1994. Ч. 12. С. 74.

¹⁰² *Поліщук К.* Останній день (Шкіц) // Мистецтво. 1919. Ч. 2. С. 15.

¹⁰³ *Зеров М.* Твори: У 2 т. Т. 2. С. 507.

¹⁰⁴ *Сосюра В.* Твори: В 10 т. Т.1. С. 97.

¹⁰⁵ *Шевельов Ю.* Шостий у гроні... С. 522.

¹⁰⁶ У 1929 р. вийшла також монографія Віктора Петрова «Пантелімон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість». Захист докторської дисертації на аналогічну тему відбувся в 1930 р. (Опонентами були В.Петреть та А.Лобода.) Після того він замовк, щоб виринути в інших обставинах і стати героєм іншої епохи. 1946 р. було надруковане перше оповідання Петрова, написане приблизно в 1925 р. для збірки прози неокласиків, яку задумував Павло Филипівич («Розмови Екегартові з Карлом Гоцці»). І тільки 1947 р. вийшов написаний у 1928—1929 рр. роман «Доктор Серафікус», що мав друкуватися в 1930-му. Твори Петрова не стали видатною літературною або політичною подією кінця 1920-х. Численні рецензенти критикували їх за різні «гріхи», однак з цієї критики ясно, що по-справжньому Петрова сучасники не зрозуміли. У свою чергу, Петров досить чітко зрозумів загрозу, щоб після 1930 р. замовкнути аж до 1942-го.

¹⁰⁷ *Fiedler L.* Cross the Border — Close the Gap // Postmodernism. A Reader / Ed. by P. Waugh. London; New York; Melbourne; Auckland, 1992. P. 32.

¹⁰⁸ *Шевельов Ю.* Шостий у гроні... С. 518.

¹⁰⁹ *Домонтович В.* Дівчина з ведмедиком. С. 86.

¹¹⁰ Дослідженню паралелізмів між «Bel ami» Мопассана й «Містом», Жоржем Дюамелем і Степаном Радченком присвячено розділ монографії М.Тарнавського «Between Reason and Irrationality. The prose of Valerian Pidmohylnyj» (Toronto, 1994. P. 105—143).

¹¹¹ *Підмогильний В.* Оповідання, повість, романи. С. 508.

¹¹² *Домонтович В.* Доктор Серафікус // *Домонтович В.* Проза. Т. 1. С. 492.

¹¹³ *Домонтович В.* Дівчина з ведмедиком. С. 49.

¹¹⁴ *Домонтович В.* Романи Куліша // *Домонтович В.* Проза. Т. 2. С. 32.

¹¹⁵ *Домонтович В.* Аліна й Костомаров. С. 250.

¹¹⁶ Там само.

¹¹⁷ *Підмогильний В.* Оповідання, повість, романи. С. 724.

¹¹⁸ Там само. С. 526.

¹¹⁹ Там само. С. 725.

¹²⁰ Там само. С. 289—290.

¹²¹ *Шевельов Ю.* Шостий у гроні... С. 518.

¹²² *Домонтович В.* Дівчина з ведмедиком. С. 118.

¹²³ *Підмогильний В.* Оповідання, повість, романи. С. 517.

¹²⁴ Там само. С. 519.

¹²⁵ Там само.

¹²⁶ Там само. С. 507.

¹²⁷ *Домонтович В.* Романи Куліша. С. 19.

¹²⁸ Там само. С. 24.

¹²⁹ *Тичина П.* Зібрання творів: У 20 т. К., 1983. Т. 1. С. 384.

¹³⁰ *Підмогильний В.* Оповідання, повість, романи. С. 641.

131 *Домонтович В.* Романи Ку-
ліша. С. 240.

132 *Домонтович В.* Аліна й Ко-
стомаров. С. 299.

133 *Домонтович В.* Доктор Се-
рафікус. С. 426.

134 Там само. С. 425.

135 Там само. С. 427.

136 Там само. С. 428.

137 *Вімгенштайн Л.* Tractatus
Logico-Philosophicus // *Вімген-
штайн Л.* Tractatus Logico-Philo-
sophicus. Філософські досліджен-
ня. К., 1995. С. 86.

138 *Петров В.* Особа Сковороди
// Філософська і соціологічна думка.
1995. Ч. 1—6.

IV

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



З кінця XIX століття в українській літературі розгортався ще один модерний сюжет, аналог якого знаходимо в усіх європейських літературах. Ідеться про повернення в літературу божевілья, котре замовкло з часів пізнього Ренесансу, залишивши по собі безсмертні образи Офелії, короля Ліра, Дон Кіхота, корабля дурнів та багато інших. Для української літератури це було скоріше не повернення на новому рівні, а прилучення до складної й надзвичайно плідної в мистецькому сенсі теми.

Неврози, навіть божевілья, вперше з'явилися на сторінках українських літературних творів. Божевільна людина, або, точніше, людина, яка стоїть на межі двох світів — «розумного» і «нерозумного» — не просто дедалі частіше привертає увагу письменників. Саме цей образ стає метафорою особистості нового модерного часу, а психоаналіз — способом пізнання цієї особистості. Обидва дискурси розвивалися взаємопов'язано. Вони були цікавою частиною культурної модернізації, що тривала з кінця XIX століття до кінця 20-х років XX-го. Щоб збагнути її зигзаги, треба знову повернутися назад до початків, до зародження українських модерністичних дискурсів та простежити ще один дискурс, ще одну, на перший погляд маргінальну лінію, яка починалася певним мистецьким вибухом, заявила себе в оригінальних критичних текстах, замаскувалася в не менш оригінальних текстах художніх, нарешті зникла на переломі 20-х і 30-х років.

Невроз як феномен культури *fin de siècle*

Європейська культура зламу віків була невротичною. Невроз у цей період став у ній майже вимогою, необхідною частиною модерності. Невроз сприймався як вираз декадансу, самої новітньої цивілізації. Особливо це стосується французької літератури, де на якийсь час «нервово» стало синонімом «естетичного». Юджін Вебер, автор монографії про французький *fin de siècle*, дає своєрідний перелік: «...Бодлер захоплювався нервовістю творів Едгара Аллана По і нервовим напруженням музики Вагнера. Поклонники Бодлера шанували «його славетні нервові недуги, які мали вразити всі чутливі душі після нього», а також, як і він, намагалися підсилювати свої нездужання. Фелісьєн Ропс, видатний офортист, стверджував, що працює нервами. Вірш Моріса Ролліна «Невроз» датується 1883 р. Для Золя твори братів Гонкур були «своєрідним поширеним неврозом», а Тен «добре вписувався в наше суспільство неврозу». Едмон де Гонкур вважав Дега невротиком. У «Модерному мистецтві» (1883) Гюїсманса Берт Морісо описувався як нервовий колорист, Гіллемє — як «жмут контрольованих нервів», Гоген — як «шкіра, під якою вібрують нерви», а Марі Касат демонструвала «круговерть жіночих нервів, переведених у картини»¹.

Якщо спроектувати цю тему на українську культуру, то неврози в ній стали естетичним об'єктом дещо пізніше, на самому переломі століть. В українську літературу першим запровадив цю тему у відповідному ракурсі Агатангел Кримський. У першій книжці своїх оповідань «Повістки і ескізи з українського життя» (1895) Кримський демонструє невротичний, іронічний стиль, уривчастий, спазматичний наратив і нарешті героя, цілком зануреного у свої переживання, почуття, думки й нерви. Персонажі Кримського — це здебільшого люди з надламаною хворобливою психікою. Їх роздирають пристрасті. Слабі нерви стають основою приступів неврозу чи істерії (особливо це стосується трьох оповідань, які витворюють певну єдність: «Дивна пригода», «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди. Матеріали для діагнозу *psychopathiae sexualis*» і «*Psychopathia nationalis*. Дещо з невропатології, дещо з етнографії, дещо — так собі дещо»).

Ображений батьком гімназист б'ється в істериці; панич дістає нервовий напад від свого власного тиранства; молодий репетитор переживає тяжку психологічну драму від того, що його образила мати його учня; студента душать істеричні сльози, коли він чує українську пісню на вокзалі в Курську. Перелік аналогічних ситуацій і постатей у малій прозі Кримського можна продовжувати.

Таким самим буде й Андрій Лаговський — герой однойменного роману Агатангела Кримського (перші дві його частини були опубліковані в 1905 р.). Як особа чутлива до плаксивості й нервова до істеричності, він схожий на героїв попередніх оповідань Кримського. Він власне і є одним з них, адже перша частина роману «Не порозуміються» була вміщена до «Повісток і ескізів» на правах окремої повісті. Лаговський не просто сентиментальний тип, він людина, за його власним визнанням, хвора, від чого його сентиментальність підсилюється. Сам він про себе говорить: «Я — жмут вимотаних нервів, жмут напружених струн, а не нормальна людина, як усі»².

Кримський неодноразово згадує австрійського психіатра Ріхарда Крафт-Ебінга, автора книжки «Psychopathia sexualis», у якій були детально описані статеві збочення та сексуальні хвороби. Одні герої Кримського звертаються до самої книжки і, як молодий Лаговський з повісті «Не порозуміються», вбачають у своїх неврозах «щось сексуальне», інші йдуть до психіатра і дістають цей діагноз, а сам автор перефразовує термін Крафт-Ебінга у свій термін — *Psychopathia nationalis* і по суті діагностує цю хворобу в себе.

В оповіданнях Кримського дебютував в українській прозі нервовий і надзвичайно суперечливий герой. Можна сказати, що його почуття, його дії та його самоаналіз існують у різних, неомірних площинах. Він здатний оцінювати свої вчинки з усіх точок зору, включаючи моральну, однак він не може контролювати своїх почуттів. До Кримського українська проза не знала такого складного й неоднозначного героя. Він одночасно комічний і серйозний, патетичний і трагічний. Його не легко було сприйняти і зрозуміти. Адже він слабував на пафосне українофільство, яке могло дискредитувати саму течію, і був пародією на Радюка з «Хмар» Нечуя-Левицького. Водночас його щирість і щирість автора не могли не приваблювати. Психопатичний компонент виявився плідним формотворчим нервом прози, але як головна риса героя він найбільше збивав читачів і критиків з пантелику.

Тому Борис Грінченко, наприклад, засудив вибір героя оповідання «Сирота Захарко». Замість гімназиста в ролі «націонала», на думку Грінченка, Кримський мав би зобразити людину дорослу, зрілу, а замість невротика — здорову. «Хто ж доводить свої думки про здорових людей, малюючи хворих?»³ — запитував Грінченко. У відповідь Кримський захищався і пояснював: «Я ще досі не зустрічав людей думки та ідеї, які б не слабували на нерви. Здорові нерви бувають тепер хіба в ідіотів або в тих, що сидять на тепленькому містечку та й не думають не гадають «что есть истина?» (З ваших писань дуже добре видно, що в Вас самих надзвичайна нервовість)»⁴. Дещо пізніше в підсумковому нарисі з історії нової української літератури, друкованому на сторінках ЛНВ, критик Олександр Грушевський зазначав у розділі про Кримського: «В українській літературі перший Кримський обмалював докладно і рельєфно психіку нервово хворих людей»⁵.

Наступним текстом, який прислужився до моди на неврози, а також до того, що самогубці, божевільні, причинні, «люнатики» запанували в поезії зламу віків, стала збірка Івана Франка «Зів'яле листя» (1896). «Був се чоловік слабої волі та буйної фантазії, з глибоким чуттям, та мало спосібний до практичного життя»⁶, — пише про свого ліричного героя автор. Той чоловік, продовжує далі в передмові Франко, вже тепер небіжчик, «пустив собі кульку в лоб» від нещасного кохання. «Лірична драма» — так охарактеризував Франко жанр своєї поетичної збірки — стала чи не найбільшою несподіванкою для публіки за весь час його поетичної кар'єри.

Чотири роки по тому Агатангел Кримський у передмові до свого «Пальмового гілля» (1900) (інтертекстуальна пов'язаність Франкового «листя» і «гілля» Кримського поза сумнівом) попередить, що пускає «в світ отсю книжку не для людей фізично здорових, а тільки для людей трохи слабих, із надламанною життєвою снагою або нервами, — для тих людей, що вміють і легко плакати, і солодко нудьгувати, і молитися богам, і умилятися»⁷.

Від Франкового самогубця почалася ціла лінія українських Вертерів у поезії «Молодої Музи». Перша книжка Петра Карманського не випадково називалася «З теки самовбивці» (1899), а Остап Луцький видав свою першу книжку «Без маски» (1903) під псевдонімом «Люнатики». Це ім'я закріпилося за ним надовго, так називався розділ про Луцького в книжці Карманського «Українська боге-

ма», опублікованій за багато років по тому, як Луцький перестав писати.

Услід за Карманським у поезії всіх «молодомузівців» «болить душа» — як правило на основі нерозділеного кохання. Ліричний герой поезії «Молодої Музи» є ніжним, нервовим створінням, хоча найчастіше його страждання невиразні, а нервовість безпричинна. Як-от у Степана Чарнецького: «Часом моє серце такий тисне біль...»⁸ Біль, отже, просто «такий».

Луцький не помітив, що назва його книжки — «Без маски» — і наявність псевдоніма творили своєрідний оксиморон. Франко, як відомо, відповів Луцькому посланням «О.Люнатикові» з властивою йому різкістю. В його відповіді були слова:

Правда, синку, я не геній...
Е, якби я геній був!
З тих істерій, неврастеній
Я б вас чаром слів добув;
.....
Я б вам душі переродив,
Я б вам випрямив хребти,
Я б мужів з вас повиводив —
Навіть з малп таких, як ти!⁹

Ще раніше Франко називав молоду генерацію поетів невротиками, протиставляючи їх Лесі Українці. Звичайно, «невротик» у розумінні Франка не було компліментом.

Якщо говорити про прозу перелому століть, то вона позначена невротичністю не менше, якщо не більше за поезію. Але в цьому немає ані краплі впливу Кримського, проза якого пройшла для українського читача і критика непоміченою. Невротичними спазмами дихав сам час. Завжди збуджені, «зворушені» героїні Кобилянської та весь її стиль характеризуються нервовою екзальтованістю. Не зовсім нормальні бажання виявляє Лорію з Хоткевичевого «Портрета», як і цілий ряд «артистів» Яцкова, закоханих у померлих красунь. В обох випадках божевільність імітована, штучна, є скоріше даниною декадентським вітрам з Заходу, ніж чимось глибоко осмисленим і самостійно пережитим.

Навіть Сергій Єфремов на самому початку століття (дата під твором: 1900 р.) пише оповідання під назвою «Нерви». Звичайно, нерви героя — професора й редактора часопису Луки Петровича — мають суспільно-політичну причину. Він зрадив ідеали своєї молодості

(Писарева, Чернишевського, Некрасова), він пішов на компроміс із совістю, він під час студентських заворушень друкує у своєму часописі підлу статтю, де звинувачує студентів у лінощах. Його мучить сумління, а відтак не дають спокою нерви, власне сумління в цьому випадку і є нервами. Його нерви описані за допомогою нехитрих художніх прийомів:

«...він ходив уподовж кабінету, несвідомо повертаючись коло стін та вимахуючи руками; голова його низько схилилася на груди; погляд блукав, ні на чому не зупиняючись; по обличчі пробігав іноді вираз страждання, то знов іншим разом крива, іронічна усмішка, якася наче силувана, зневажливо тремтіла на губах; з уст його злітали іноді уривчасті недокінчені фрази та окремі слова»¹⁰.

Так виглядала народницька репрезентація теми нервів. І, звичайно, крім модерністського à la Кримський чи народницького à la Єфремов трактування неврозу, було ще графоманське тиражування теми. Але графоманія тим і цікава, що в ній прочитуються дискурси часу в щонайчистішому вигляді. З перших років нашого віку аж до початку першої світової війни численні божевільні та невротики говорили зі сторінок прози, друкованої навіть таким солідним і консервативним журналом, як ЛНВ. В оповіданні А.М.Варшавського «Божевільні»¹¹ витворені авторською фантазією психічно хворі люди тікають із лікарні, бродять містом, мітингують. Один виголошує промову: «Може нормальні якраз ми, а не вони?»¹² У фіналі цієї кволої фантазії божевільні рубають городян, а у фіналі самого оповідання виявляється, що насправді все це був сон автора.

Ще одна банальна тема часу тиражується в оповіданні Артима Хомика «Безсмертність»¹³. Тут ідеться про вченого, який збожеволів від розумового перенапруження, прагнучи винайти вакцину для вічної молодості й безсмертя. Він прийшов до іншого вченого-лікаря, який пояснив йому, що вічне життя без смерті — це кара, а не благо. Тоді божевільний науковець покінчив життя самогубством. Епіграф починається словами: «Границі між геніяльністю і божевіллям не можна докладно перевести...»¹⁴

Сльози, конвульсії, любов, нерви — класичний графоманський набір початку віку — знаходимо в оповіданні Мих. Дубівського «З дневника декадента»¹⁵. Перелік аналогічних творів можна продовжувати й продовжувати.

Мода на божевілля, котре прозріває істини, на декадентські схлипи й ридання стала доволі поширеною. Список можна завершити оповіданням Михайла Могилянського «З темних джерел життя», в якому відбилися всі кліше українського декадентсько-позерського модернізму¹⁶.

Найвідоміші, канонічні вияви невротичного героя і загалом неврозу в українській літературі цього часу пов'язані з драматургічною творчістю Лесі Українки. Передовсім ідеться про вже згадувану першу п'єсу Лесі Українки «Блакитна троянда» (1896). Люба — її головна героїня — читає наукові книжки «по філософії, психології і ... психіатрії»¹⁷. Це природно для *femme moderne* — так її називають інші персонажі твору — зокрема якщо врахувати, що героїня має успадковану психічну хворобу. Нюанс успадкованості хвороби цілком зрозумілий. Це — загальний принцип дофройдівської психіатрії. Невдовзі Зігмунд Фройд у своїх численних студіях відкине тезу про спадковість як єдину причину неврозу і запропонує гіпотезу про сексуальну травму, як правило, часів дитинства чи юності, що спричинила психічну хворобу. Але до цього залишається ще майже десять років. Тим часом у другій половині XIX століття тема спадковості й родинності нервових хвороб розроблялася в популярних у всій Європі романах Еміля Золя та в численних інших творах, які читали і Люба, і Леся Українка, і Іван Франко та багато інших їхніх колег — українських письменників.

Критики неодноразово підкреслювали, що Леся Українка звернулася до теми хвороби, в даному випадку до божевілля, передовсім тому, що сама слабувала, щоправда на іншу хворобу — туберкульоз. Туберкульоз і божевілля дістали певною мірою схожу літературну репрезентацію. У XX столітті божевілля почало виконувати ту саму художню функцію, яка раніше покладалася на туберкульоз. У XVIII й особливо в XIX століттях туберкульоз символізував, з одного боку, духовність і витонченість, а з іншого — чуттєвість, еротизм (класичний вияв останньої метафори — «Дама з камеліями»). На думку Сюзан Зонтаг, котра займалася дослідженням хвороби як літературного образу, «у двадцятому столітті численні метафори і ставлення, які попередньо асоціювалися з туберкульозом, розділилися і розійшлися по двох хворобах. Деякі риси туберкульозу відійшли до божевілля: образ страждальця як сухотної, необачної особи, схильної до

екстремів пристрасті, особи надто чуттєвої, щоб витримувати жахи вульгарного щоденного світу. Інші риси туберкульозу відійшли до раку. Це агонія, яку неможливо романтизувати. Не туберкульоз, а божевілья є тепер носієм секулярного міфу про вихід за межі власного ества»¹⁸. З цього погляду суто біографічне пояснення звернення Лесі Українки до теми божевілья не є переконливим. Леся Українка тонко відчула, і це найголовніше, що божевілья є саме тією метафорою, яка стане ключовою для нового часу.

Леся Українка не дала собі ради з мистецьки переконливим розпрацюванням цієї метафори в «Блакитній троянді». Божевілья вийшло схематичне й недостатньо виправдане. Про божевілья Люби й Ореста говорять інші персонажі, що ж до них самих, то вони просто мелодраматичні. Божевілья головним чином виявляється не в поведінці і не в мові героїв, а в ремарках авторки, котрі, здається, мають дати зрозуміти акторам, як говорити певні репліки: істерично, апатично, автоматично тощо.

Якщо перші критики п'єси не приймали самої теми, наприклад, рецензент «Киевского слова» обурювався «патологічністю сюжету»¹⁹, то пізніші критики позитивно і з розумінням сприймали тему божевілья, однак підкреслювали, що саме в його змалюванні авторку спіткала невдача: «Хибує ця п'єса і на змалювання божевілья героїні. Драматичне розроблення цього мотиву не належить до числа легких моментів драматичної техніки. Божевілья в драмі має також умовне значення, як і смерть, тому й знаходить воно собі характерне театральне оформлення. А втім оскільки змальовує драма звичайно не крайні форми психічної хвороби, а так звані сумезні стани, вимагає вона відповідної логіки і в цьому. На жаль, не зуміла й тут авторка ступнево змалювати розвиток хвороби своєї героїні, тому й вражає вибух її божевілья цілковитою несподіванкою: попередніх станів, що до нього призвели, в п'єсі не показано; одних же балачок для цього не досить»²⁰.

Значно ефектніше й артистичніше втілилася тема божевілья в драматичній поемі Лесі Українки «Одержима» (1901). Саме в цьому творі, написаному на одному диханні, за одну ніч, у стані певного нервового збудження, навіть надриву, божевілья дістало свою форму, мову та філософську інтерпретацію. «Міріям, «одержима духом», в

глибокій тузі блукає поміж камінням понад берегом, далі ліходить на шпиль скелі і дивиться не на берег, а в глибину пустелі...»²¹ Ці перші речення експозиції мають створити яскравий і переконливий образ. (Переконливість, однак, межує з прямолінійністю.) Любов Міріам до Месії божевільна. Це любов жертвна, навіть самовбивча, адже головна її мета — принести себе в жертву, вмерти за коханого. Ця любов до нього є водночас зреченням від себе і ненавистю до себе. Почуття приреченості і бажання смерті Міріам мають пробудити духовно мертвих. Тому її божевілля не таке вже й божевільне, ірраціональне, скоріше воно має бути продовженням класичної традиції короля Ліра. Це одержимість людини, манія якої допомагає їй прозріти істину. Водночас вона, ця одержимість, таємнича і незбагненна, як і належить душевній хворобі.

В дусі часу, однак, розвивається не лише психопатичний дискурс. У «Блакитній троянді» Леся Українка чутливо відобразила паралельну до літературної моди на неврози тенденцію, а саме загальну зацікавленість працями з психології й психіатрії. Праці Чезаре Ломброзо «Геній і божевілля» (1863), Макса Нордау «Виродження» (1892) чи Ріхарда Крафт-Ебінга «*Psychopathia sexualis*» входили до кола найпоширенішого читання тогочасної публіки. Перші дві книжки належать до псевдонаукового жанру, остання становить солідну наукову працю. Окрім названих книжок були й інші, сьогодні забуті, які порушували різні теми психіатрії, сексології, спадковості, природи таланту, «божевілля» і «ненормальності» видатних митців. Вони перекладалися і виходили численними російськими виданнями, на Галичині їх читали німецькою та польською мовами.

З усіх авторів, що заторкували «пікантну» тему, Ломброзо здобув чи не найбільшу популярність. Коли він помер у 1909 р., ЛНВ опублікував велику статтю про нього Осипа Назарука, який детально виклав біографію та головні ідеї Ломброзо. Назарук також не оминув головних аргументів його критиків, хоча загалом представив Ломброзо як видатного антрополога, медика та вченого²².

В той час як Кримський і Леся Українка (в «Блакитній троянді») наснажувалися деякими здобутками тогочасної психології й психіатрії, українські народники шукали і невдовзі знайшли саме в псевдонаукових пи-

саннях Макса Нордау методологічну основу для тотального заперечення «нової» літератури. Сергій Єфремов у засновках до статті «В поисках новой красоты» (1902) відіслав зацікавлених читачів до Нордау, який нібито переконливо довів тотожність між французьким символізмом і божевільням²³. Ще майже за десять років Іван Нечуй-Левицький у статті «Українська декадентщина» активно цитуватиме Нордау для підтвердження свого заперечення новомодного українського модернізму, який назве порнографією і збоченством²⁴. А якщо забігти вперед ще на якихось десять років, то на Нордау поставлять крапку дописувачі «Червоного шляху», назвавши його «порожнім місцем, мильним пузирем»²⁵.

Самі реальні неврози реальних людей були в цей час приховувані чи принаймні не дуже явні. З одного боку, на них слабував багато хто, до того ж як модерністи, так і народники, однак переважна більшість не робила зі своєї слабості художню прикмету, а намагалася контролювати її і, по можливості, приховувати.

Треба сказати, що українські письменники «божеволіли» з тих самих причин, що й їхні іноземні колеги. Найбільшим патогенним фактором було суспільство, яке унеможлиблювало вільну творчість митця, обмежувало його різноманітними «табу». Крім того, в українській культурі було відсутнє богемне артистичне середовище, в якому дозволялося б виходити за рамки цих «табу». Убивчими виглядали конвенції приватного життя. Поза сумнівом залишається той факт, що загальні масштаби несвободи в українській літературі й самої української літератури перевершують усе на цей час відоме в Європі.

Фройдизм як критичний дискурс: Степан Балея

Отже, українського читача, як і західного, цікавили теми, що стосувалися нервів. ЛНВ був єдиним періодичним виданням, який намагався якось задовольняти ці інтереси. Передовсім ЛНВ прагнув пояснити сам феномен неврозу. Одна з популярних концепцій, викладених на його сторінках: унаслідок поступу зростає кількість людей, які займаються розумовою працею. Відтак зрос-

тає кількість божевільних, адже розумове перенапруження веде до божевілля. «Дикі», неєвропейські народи не страждають на нервові хвороби. Втім, пафос статті в тому, що культура і цивілізація все ж мають зменшувати, а не збільшувати кількість нервових захворювань²⁶. Інша теорія: нерви, мораль, воля, свобода — все має фізіологічну підкладку. Питання свідомості — несвідомості (існування останньої визнається) розглядаються в суворо позитивістичному й емпіричному дусі як продовження фізіології²⁷.

Значно цікавіший підхід бачимо в книжці Августа Фореля «Гігієна нервового і духового життя», опублікованій 1906 р. «Видавничою спілкою» в перекладі Євгена Бурачинського. Рецензент ЛНВ підкреслює актуальність праці як першої, де звертається увага на важливість нервів та їхньої будови, а також питань тіла й тілесного. Він пише про неухвагу до власного тіла і незнання його навіть в освічених верствах. «Духове життя представляється у нас так, наче б воно творило противенство до тіла, наче б воно було чимось осібним від тіла, навіть чимось ніби осібним і можливим поза тілом»²⁸.

Жодна зі статей ЛНВ першої декади ХХ віку не згадує про Фрейда. Не згадують про нього й письменники. Інтелектуальна революція, яка відбувається поряд, у Відні, поки що обминає Львів.

Певною мірою і дуже непрямо відгукується на психоаналіз лише Агатангел Кримський. Здається, саме він має найбільші підстави для цього. Поява перших двох частин роману «Андрій Лаговський» збіглася з виходом у світ «Трьох нарисів з теорії сексуальності» Фрейда. Остання книжка до певної міри може служити ключем до прочитання першої. Це не означає, однак, що Кримський знав або застосовував ідеї Фрейда про сексуальність чи неврози. Його знання з психології та психіатрії застрягли на Крафт-Ебінгові. Але непрямо він знає про психоаналіз і про те, що розповісти історію своєї хвороби — це якоюсь мірою її вилікувати.

Лікар, що приходить до хворого Лаговського (фізична хвороба якого лише продовжує його психічну травму), радить йому: «Заходіться писати якогось роману про самого себе: автобіографічна белетристика, особливо з прикрасами та підмальовуванням свого власного портрета — дуже гігієнічна річ, бо коли на душі єсть якась вагата та гострий біль, то геть чисто все переливається на па-

пiр, а на душі стане легесенько і вільно...»²⁹ Драма Лаговського (як свiдчить його бiографiя) є драмою самого автора, і власне написання роману є для Кримського способом самолiкування, автопсихоаналiзом.

Його роман і дослідження Фройдa — плоди однієї епохи вiдкриття завiс над таємницями людської психiки. На жаль, Кримський сам так і не ризикнув надрукувати двi останні частини роману, боячись, що його легко впiзнають в образі головного героя. Роман вийшов у повному обсязі лише 1972 р., в час найменш сприятливий для його прочитання. Тобто це чергова iсторiя дискурсу, який не прозвучав синхронно зі своїм створенням.

Якщо ж говорити про самого Зiгмунда Фройдa, то тi факти, що його батько народився в Тисьмениці, а мати — в Бродах, а він сам прожив майже цiле життя у Вiдні, не вплинули на розквіт саме українського психоаналiзу навіть у рамках Австро-Угорської України. Так само не допомогло те, що до Фройдa приїжджали багаті пацієнти з української частини Російської імперії, як-от знаменитий «чоловiк-вовк» Сергiй Панкеєв.

Тим часом уже з першої декади нашого столiття учні Фройдa з Росії або просто медики, які здобули освіту в Нiмеччині та Австрії й зазнали впливу Фройдa, викладали і практикували в Одесі, Харкові, Києві, Москві, Казані та інших мiстах Російської імперії. Вони перекладали на російську мову твори австрiйського вченого, писали статтi про нього і на теми психоаналiзу, однак належали до того зрiзу iнтелектуального життя України, який до української культури не мав жодного вiдношення³⁰. Вони перебували в iншій культурній і мовній площині. Крім того, друкувалися в журналах вузькоспеціальних і не мали впливу на формування критичних чи аналітичних дискурсів власне української культури.

Инша справа Степан Балея, який, на вiдмiну від російськомовних професорів з Одеси чи Харкова, перебував у рамках українського культурного дискурсу. Він не тiльки писав українською мовою та адресував свої праці українській культурній публіці, а й застосовував психоаналiз до явищ української культури. В 10-х роках ХХ столiття Степан Балея стає першим українським критиком, який пробує прикласти iдеї Фройдa до української лiтератури.

Балей дебютував в ЛНВ 1911 р. статтею «Новий іdealізм Айкена»³¹. Того ж року у двох числах «Записок НТШ» друкувалися його статті «Про понятє психольогічної основи почувань»³² та «Про ріжницю між почуваннями осудними і представними»³³. Наступного року вийшла стаття Балей «Поняття етичного добра і зла в сучасній філософії»³⁴.

Статті, друковані в «Записках НТШ», були частиною докторської дисертації, яку Балей захистив у 1910 р. у Віденському університеті. Обидва тексти написані в канонах дисертаційного стилю з довгими науковими чи наукоподібними пасажами. І все ж навіть у такому специфічному тексті відчувається невдоволення автора попереднім науковим знанням та прийнятими класифікаціями теоретичної психології. І в огляді філософських праць єнського філософа Ейкена, і в статті про етику Балей говорить про модерну філософію, тінь Ніцшевського нігілізму буквально ширяє над другою з названих статей. Відчувається, що Балей скоріше бунтівник, ніж апологет відомого.

Фінальне речення статті про Ейкена дуже показове: «Безпечна й вигідна пристань позитивістичних кличів та природничо-матеріалістичних фраз уже далеко поза нами»³⁵. Ці слова могли би служити епіграфом до психоаналітичного дослідження «З психольогії творчости Шевченка», опублікованого в 1916 р. Буквально в першому реченні цього дослідження Балей пише про те, що «не одному з нас, кому довелось стрінати з новими методами розсліду мистецької творчости», популярними в німецькій та інших літературах, «було б цікаво приложити одну чи другу з сих метод до Шевченкової творчости»³⁶. Нові методи легко покажуть, що Шевченкова творчість не є проста, що «індивідуальне життя» поета залишається поза увагою. За межами «народницьких чи суспільницьких переживань»³⁷ лежить ціла сфера душі поета, яка вповні невідома, недосліджена. (Те ж саме знає й розуміє Євшан та інші критики «Української хати», однак вони у своїх теоретизуваннях про психологію навіть не наближаються до психоаналізу.)

Балей згадує два можливих підходи до вивчення індивідуального життя: метод Зіммеля (який дослідив особистості Гете та Рембрандта) і метод психоаналізу. Об'єднує їх концентрація на творчій індивідуальності, що є вихідною точкою розгляду. Обидва бачать саме письменника,

а не дзеркало, що відбиває світ та своє оточення. Книжка Балея відкривається розділом, який має назву «Замітки про психоаналізу». В ньому висловлюється теза про те, що естетична вартість твору не залежить від «психічного підкладу», з якого він виріс. Однак якщо твір — це не лише причини і наслідки, якими він пов'язаний з дійсністю, то психологічні джерела його стають дуже важливими.

Балей далі викладає головні засади психоаналізу. (Він знає, що психоаналіз уже розділювався на окремі течії. Від «ортодоксального», фрейдівського напряму відколотися Адлер і Юнг, колишні учні Фрейда, які почали витворювати нові психоаналітичні школи.) Отже, головні положення психоаналізу за Балеєм: важливість переживань дитячого віку, дитяча сексуальність, Едіпів комплекс, «сни наяву» (Tagtraum), сублимація. Варто сказати, що виклад ідей Фрейда в Балея дещо пригладжений. Головне для Фрейда питання сексуального життя заторкнуте львівським ученим досить обережно. Очевидно, він боїться вразити ніжні нерви галицької інтелігенції.

Другий розділ книжки називається «Ендіміонський мотив у Шевченка». Автор нагадує класичний міф: богиня Селена наводить сон на Ендіміона, щоб у його сні насолоджуватися любов'ю коханого. Йдеться, отже, про любов інфантильну, пасивну, про любовну ситуацію, в якій присутній «немужеський», «дитинячий» компонент. Балей ілюструє «ендіміонське» любовне відношення на прикладі творів Кнута Гамсуна «Голод» і «Вікторія». На думку критика, сліди інфантилізму в геніїв зберігаються довше, ніж у звичайної людини, їхні любовні почування відтак теж інфантильні. Так, Беатріче в «Божественній комедії» — матір-коханка, а поема Юліуша Словацького «У Швейцарії» є «поетичною парафразою Ендіміонської мрії поета, вирослий на еротичному тлі, а забарвленій пасивізмом і інфантилізмом...»³⁸ На думку Балея, у Шевченка є принаймні два твори, побудовані на ендіміонському мотиві: частина «Гайдамаків», у якій ідеться про любов Яреми до Оксани, і вірш «Мені тринадцятий минало».

Далі Балей звертається до пошуку подій, переживань і бажань у реальному житті Шевченка, які могли б ілюструвати цей мотив. На погляд Балея, в Шевченкові розвинулася мрійливість, зрозуміла при його способі життя. Не пізнавши повної щасливої любові, самотній поет пе-

режив те, в чому йому відмовило життя, у своїх візіях та фантазіях. Крім того, Шевченко був дуже вразливою людиною, яка гостро реагувала на дисонанс між бажаним і дійсним.

Балей аналізує дитячу закоханість Шевченка в дівчину Оксану, яку спіткала згодом доля Катерини. Цей ідеальний образ-спогад став психологічним поштовхом для творення деяких Шевченкових образів (як-от Оксана з «Гайдамаків»), крім того, він виростав не так зі спогадів, як з фантазій поета, стаючи проекцією ідеального, не здійсненого бажання. Балей бачить у Шевченка типове для нього (і для інших поетів) поєднання інфантилізму з еротикою. Ставлення до дівчини («Мені тринадцятий минало») має виразний нюанс відношення дитини до матері. Тому Балей доходить висновку: «Тенденція до креовання постатей, ліплених з пам'яті і фантазії, які олицетворяють почасти любку, а почасти матір і які є предметом почасти любовних і почасти діточих почувань ... лежала, отже, і в Шевченковій психіці»³⁹.

Наступний розділ має назву «Фемінізм Шевченка». Йдеться не про фемінізм у сучасному розумінні слова, а про фемінінність, жіночність Шевченка, його самоідентифікацію з жіночими образами. Шевченко виявляє стільки розуміння і співчуття жіночій душі й долі тому, що втілюється в них сам. У творчості Шевченка, наголошує Балей, жіночі образи висувуються на перше місце порівняно з чоловічими.

Жінка в Шевченка є об'єктом естетичного й релігійного культу. Релігійний культ, у свою чергу, концентрувався навколо двох точок: дівочої непорочності й материнства⁴⁰. Мотив зганьблення жінки, занпащення її чистоти, а відтак унеможливлення її щасливого материнства не просто головний у Шевченка. Це найбільш привабливий для нього інструмент символічного висвітлення власної долі. «Поет вважав свою власну судьбу оскверненням божого образу, який лежав в його душі; а в постаті поганьбленої жінки йому підсувався найсовершенніший символ сего осквернення»⁴¹. Тому поет органічно вживається в образ матері-покритки. Власне, Шевченко не міг знайти яскравішого способу вираження трагічного, ніж образ наруги над святістю дівочтва й материнства.

Балей припускає, що зганьблення Оксаночки, Шевченкової «любки з дитинячих літ» асоціюється в поета зі

зганьбленням його власного щастя. Однак пригода з Оксаною не є причиною виникнення мотиву покритки. Навпаки, виробляючи його в пізніших роках, Шевченко ніби згадав про долю дівчини як про свого роду документ, доказ зі світу дійсності для обґрунтування поетичного мотиву. Коли поет дивиться на молоду жінку або дівчину, в нього спочатку пробуджується почуття естетичного захвату, а потім уява перетворює цей образ на образ жінки, змарнованої, знищеної лихою долею.

В душі поета борються два способи відчуження жіночого світу: оптимістичний і песимістичний. У рамках ендіміонського мотиву жінка ясна, тобто «має в собі міць втихомирювання болю, осушування сліз і упоювання щастям», у рамках іншого мотиву жінка стає «олицетворенням недолі, образом болю і муки»⁴². Поступово другий мотив переважає. В центральному мотиві поеми «Наймичка» два мотиви сходяться. Вони так само близькі в культурі мадонни, що є матір'ю і покриткою водночас. Його мадонна свята попри те, що вчинила гріх, навіть власне через те, що його вчинила. Балеї шукає аналогій і знаходить їх у Рафаеля і Сегантіні. Рафаель поставив материнство на п'єдестал святості, тому що з раннього віку залишився сиротою. Він творить у мистецтві те, в чому йому відмовило життя, «його зображення мадонни є на ділі апотеозом спомину його власної матері»⁴³. Те ж саме стосується і Сегантіні. Балеї посилається на психоаналітичну студію Сегантіні, зроблену учнем Фрейда Карлом Абрагамом⁴⁴. У ній Абрагам пише про те, що Сегантіні в дитинстві («дитина-хлопець») мав до матері амбівалентне ставлення як до «матері-любки». Саме тому її рання втрата відбилася на всьому його житті. В зрілому віці митець шукав повторення і поглиблення любові дитячих років. Звідси починається його культ материнства, який був сублімуванням любові дитини до матері.

Балеї не хоче робити категоричних порівнянь та остаточних висновків. Він вважає, що теорія про роль дитячого лібідо ще недостатньо розвинута, й закликає наступних дослідників Шевченка звернути увагу на цю тему. Радикальність Балея полягає в тому, що, як він підкреслює, постать матері-покритки є відблиском самого Шевченка, а не матері поета (як це впливало б із психоаналітичних поглядів)⁴⁵. На відміну від Сегантіні, Шевченко ніде не говорить про своє ставлення до власної матері. Балеї згадує і Фрейдову студію про Леонардо да

Вінчі. Він називає геніальним здогад Фрейда про схожість матері художника з мадонною на одній з його картин. (Балей, однак, нічого не говорить про головну тезу Фрейда в цій праці, яка називається «Леонардо да Вінчі і спомини його дитинства», щодо впливу особливо ніжної любові до матері, власне до двох матерів художника, на пізнішу гомосексуальність італійського митця.) Балей завершує розділ словами про те, що в образі матері-покритки, як і в усміху Мони Лізи, лишитья «якась дрібка нерозв'язаної тайни»⁴⁶.

В четвертому розділі «Замітки про містицизм в творчості Шевченка» йдеться про релігійність українського поета, яку Балей розуміє в дуже широкому сенсі «як спосібність до дізнання космічних почувань»⁴⁷. Релігійна душа, крім естетичних та етичних, потребує ще й святих цінностей. Зі святими цінностями передовсім асоціюється жіноча постать дівчини-матері-покритки. Хоча так само до таких цінностей належать і «святі гори Дніпра». Цей розділ теоретично найбільш вразливий, найменш виписаний і доказовий. До психоаналізу він не має відношення.

Важко переоцінити внесок Балея в запровадження психоаналітичного дискурсу в українську критику. Він не побоявся торкнутися найскладнішої й найнебезпечнішої теми української літературної історії — творчості Шевченка. Балей безпомилково вказав на ті точки, які піддаються психоаналітичному підходові, навіть вимагають його в Шевченка (дитячий еротизм, самоідентифікація з жінкою), хоча розглянув їх поверхово. Він уникнув глибшого, власне фрейдівського розгляду проблеми сексуальності — головного причинного поля всіх учинків та мотивів. Він так само досить мало вживає термінологію та методику психоаналізу. Балей не ризикує робити надто сміливих гіпотез і заглиблюватися в дальший пошук причин тих явищ, які цілком правильно окреслює.

Лише за два роки після публікації цієї книжки на неї відгукнувся ЛНВ короткою (на абзац) рецензією, в якій рецензент і не згадував про психоаналіз чи якісь фрейдівські теми⁴⁸. Причина такої рецепції — власне її відсутності — найімовірніше полягала в тому, що книжка Балея з'явилася в поганий час. Ішла світова війна; журнальне життя завмерло, крім того, відходило старе покоління українських письменників і приходило нове з новими пріоритетами. (Найбільший інтелектуал старого

покоління Іван Франко помер 1916 р., ні в статтях, ні в листах він ніколи не згадував ані Балея, ані Фрейда.) Відтак розвідка Балея на українській критиці та літературі по суті не позначилася. Після першої світової війни як ім'я Балея, так і психоаналітичні підходи зникли з провідних галицьких періодичних видань ЛНВ й НТШ. Сам він став професором Варшавського університету і займався переважно питаннями логіки й філософії.

Після війни й відновлення ЛНВ під керівництвом Дмитра Донцова цей журнал отримав значно вужчу програму, ніж та, яку він мав у часи Франка та Грушевського. У вступній програмній статті до відновленого ЛНВ під заголовком «Наші цілі» писалося: «Вирвати нашу національну ідею з хаосу, в якому вона грозить загинути, очистити її від сміття і болота, дати їй яскравий виразний зміст, зробити з неї стяг, коло якого гуртувалася б ціла нація — ось завдання, до розв'язання котрого, разом з іншими, хоче причинитися і відновлений Л. Н. Вістник»⁴⁹. Аббревіатура «Л.Н.» показова, адже література і наука в такій програмі відсувалися на другорядне місце. Ще далі відсувалися «сумнівні» психоаналітичні методи, які аж ніяк не надавалися для того, щоб робити з літератури стяг нації.

Між фрейдизмом і комунізмом: психоаналітичний дискурс у 20-ті роки

На радянській Україні після першої світової війни й революції доля психоаналізу була значно драматичнішою: він поступово й неухильно потрапляв під прес марксизму. Однак на початку 20-х років симпатію до психоаналізу виявляли деякі лідери революції. Лев Троцький вважав, що загалом система Фрейда є цілком матеріалістичною, зокрема якщо відкинути сексуальні елементи. Фрейд імпонував Троцькому значно більше за Павлова. Перший Голова Раднаргоспу України Християн Раковський (він був на цій посаді з 1919 по 1924 р.) так само виявляв інтерес до фрейдизму. У свій час Раковський студював медицину у Франції та Швейцарії й 1897 р. захистив докторську дисертацію «Причини зло-

чинності і виродження»⁵⁰. Як лікар він, правда, майже ніколи не практикував, ставши професійним революціонером. Новий радянський іконостас і місце в ньому Раковського відтворив Хвильовий, вказуючи в одному з оповідань на таку деталь інтер'єру:

«А в кімнаті, де висів раніш Олександр І, Николай ІІ, а також білий генерал на білому коні, — висять:

Ленін,
Троцький,
Раковський

і манесенький портрет Карла Маркса»⁵¹.

Окрім зацікавленень фрейдизмом, Раковський дотримувався широких поглядів на місце України в Союзі радянських республік, вважаючи, що кожна союзна республіка може будь-коли вийти з нього, а також що централізована держава не має нічого спільного з комунізмом⁵². З посади Голови Раднаргоспу Раковського усунули на дипломатичну службу вже в 1924 р., а пізніше розстріляли як троцькіста. Троцький, Раковський та деякі інші більшовики-марксистки, зокрема ті, що мали певні інтелектуальні зацікавлення й орієнтації, своїми позитивними коментарями на адресу Фройда та його науки давали своєрідне зелене світло перекладачам, науковцям, письменникам, які цікавилися фрейдизмом і пробували застосовувати його ідеї. 20-ті роки, зокрема перша їх половина, були позначені модою на Фройда.

У 20-х роках, як і в 10-х, російськомовні професори-медики, колишні учні Фройда, продовжували перекладати його твори й популяризувати його вчення. Головними центрами російськомовного психоаналізу на початку 20-х років залишалися Одеса й Харків. Тоді до Харкова переїхали, втікаючи від репресій, деякі московські лікарі. На базі психіатричної клініки «Сабурова дача», заснованої ще наприкінці XVIII століття, розвинувся серйозний психіатричний центр. (Тут лікувався Сосюра, її згадує в одному з оповідань Хвильовий⁵³.)

Між україномовним і російськомовним світами України в цей час відбувається певне зближення. Це вже не два цілком незалежні світи, які не підозрюють про існування одне одного. Після революції дехто з одеських психоаналітиків, як-от Я.Коган, пише окремі статті українською мовою⁵⁴ або, як-от А.Халецький, включає до своїх досліджень українську тематику⁵⁵.

Перша стаття 20-х років про психоаналіз належала харківському автору Е.Берглеру. Вона називалася: «Психоаналіз. Суть та значіння науки проф. З.Фрейда» і була опублікована в харківському ж таки журналі «Червоний шлях» за 1923 р. Стаття не може претендувати на оригінальне тлумачення психоаналізу, однак як популярний виклад вона була на свій час в українській науці неперевершеною. Виклад фройдизму Берглером значно точніший, вичерпніший за виклад Балея. В ньому немає самоцензури або езопової мови. Берглер перелічує і характеризує всі головні елементи психоаналізу: теорію сексуальності, підсвідомості, неврозів, чітко пояснює головні терміни Фрейда. Висновки статті: «Заперечення, які часто ще й досі офіційна медицина протиставляє науці Фрейда, полягає на хаосі незнання, небажанні розуміти та дріб'язковому бажанні зменшити значіння цієї науки Фрейда». Крім того: «Ледве чи існує якась галузь історії культури та соціології, яку дійсно можна було б зрозуміти без психоаналізу»⁵⁶.

Одна з цікавих тенденцій початку 20-х років — спроба інтеграції фройдизму марксизмом. Очевидно, це також пов'язано з симпатією до фройдизму Льва Троцького та деяких його прибічників. 1924 р. в харківському видавництві «Космос» з'являється російськомовна праця Георгія Маліса «Психоаналіз комунізму», яка стає психоаналітичним обґрунтуванням побудови комунізму⁵⁷. Вона була жорстко розкритикована представниками ортодоксальної лінії марксизму. Шанс для розвитку марксофройдизму, який на Заході з'явився тільки в 60-х роках (Еріх Фромм, Герберт Маркузе), був утрачений.

Однак протягом певного часу в першій половині 20-х років між фройдизмом і марксизмом точилася дискусія. Її учасники, з одного боку, вважали, що фройдизм може бути плідно засвоений і застосований марксизмом. З іншого боку, їхні опоненти стверджували, що фройдизм як ворожа марксизму течія має зазнати гідного аналізу і відсічі. Дискусія велася на сторінках спеціальних медичних видань (як-от «Современная психоневрология»), політичних, партійних журналів, не оминула вона також головних українських літературних часописів. Серед них були «Червоний шлях» та «Життя й революція», які прислужилися розвитку критичного дискурсу фройдизму у 20-ті роки чи не найбільше.

В 1926 р. предмет дискусії сформулював Микола Перлін: «Суперечка зводиться до того, чи можна, будучи марксистом, тобто матеріалістом, визнавати науку Фрейда за справжню в яких-небудь частинах, чи марксист повинен відкинути Фрейдову науку, як реакційне, ідеалістичне побудування, що суперечить з матеріалістичною наукою. Ми не знаємо ні одного марксиста, який приймав би фрейдизм безвідмовно, без чималих поправок та доповнень. Уся справа, виходить, є в тому, чи треба його відкинути цілком, чи частину прийняти, використати й розвинути. З авторитетів-марксистів, які вважають за можливе помирити марксизм з фрейдизмом, треба назвати насамперед Л.Троцького, К.Радека, потім Рейснера, Фрідмана, Залкінда та інших. Навпаки, фрейдизм критикують, не зазначаючи ніяких позитивних боків, А.Деборин, Н.Карев, В. Юринець та інші»⁵⁸.

Микола Перлін у цитованій статті «Фрейдизм і марксизм» досить детально й кваліфіковано викладає головні ідеї фройдизму і визначає ті напрями, де між фройдизмом і марксизмом може бути співпраця, а також ті, де вона неможлива. Його особиста критика Фройда, як на 1926 р., ще дуже м'яка. Вона займає не більше однієї сторінки, тоді як викладові ідей Фройда присвячено близько двадцяти. Головна критика спрямована Перліним проти Фройдових поглядів на мистецтво та на релігію. Художній твір, на думку автора, формується не з психології його автора, а під впливом соціального оточення (ідеології, класу тощо). Критика Фройдової концепції походження релігії коротка й плугана, хоча головна думка ясна: якщо релігія — це ідеологія, то її не можна розглядати в рамках термінології «тотема», «інцесту», «едіпового комплексу» тощо. Резюме Перліна: фройдизм корисний лише тоді, коли запроваджений у марксистські соціологічні рамки. Коли ж він на протилежність марксистові постулює свої соціологічні закони, то стає «реакційною, неправдивою, суб'єктивно-ідеалістичною теорією»⁵⁹.

Опублікована того ж року стаття Степана Гаєвського «Фрайдизм у літературознавстві»⁶⁰ вже була цілком полемічною. До того ж автор не дуже добре усвідомлював, з ким він бореться, — з фройдизмом, російським формалізмом, котрий, як і фройдизм, не байдужий до аналізу еротичної образності, чи взагалі з усіма тими «мисливцями» на полі літератури, які в ній нібито цілком не ро-

зуміються. До «мисливців» Гаєвський передовсім відносив фрейдистів.

У середині 20-х відбувається перехід на антифрейдівські позиції й у сфері медицини. Це засвідчують дебати між київським лікарем Валентином Гаккебушем (критиком психоаналізу) та одеським лікарем Мойсеєм Вульфом (захисником психоаналізу, головою російського психоаналітичного товариства, який у цей час перебував у Москві) на сторінках київського журналу «Современная психоневрология» в 1925 і 1926 рр. Критика Гаккебуша спрямовувалася не проти Фрейда, якого він вважав «владарем дум сучасного нам суспільства «Присмерку Європи»⁶¹, а проти «дикого психоаналізу», пошесного й дилетантського захоплення ним, а щонайгірше некваліфікованого застосування його ідей у клінічній практиці. Вульф заперечував аргументи Гаккебуша. У свою чергу, Гаккебуш заперечував аргументи Вульфа. Головним чинном його обурювало те, що все у фрейдизмі «втиснуто в безодню сексуальності»⁶². Гаккебуш посилається на видачі в Росії, зокрема в Ленінграді саме в цей час, у середині 20-х, книги російських і зарубіжних авторів, тональність яких усе більше і більше критична щодо Фрейдівського психоаналізу.

В другій половині 20-х ряди найнепримиренніших фрейдистів в українському інтелектуальному середовищі очолив Володимир Юринець. Йому належать статті, в яких засуджувався фрейдизм, зокрема розділ «Фрейдизм та марксизм» у книжці «Філософсько-соціологічні нариси» (Харків, 1930). Цікаво, ще до війни Юринець навчався у Віденському університеті на фізико-математичному та філософському факультетах, у Парижі захистив докторську дисертацію з філософії, отже, безперечно, мав можливість познайомитися з ідеями фрейдизму з перших рук. Цікаво й те, що в 1911 р. Юринець видав збірку віршів «Чергою хвиль», у якій виступив як чистий епігон модерні, за що й був досить жорстко розкритикований⁶³. У 1925 р. він став директором Інституту філософії в складі Харківської Всеукраїнської асоціації марксистсько-ленінських інститутів, з трибуни якого він і повів боротьбу з фрейдизмом (буржуазним націоналізмом, Хвильовим та загалом усією українською літературою, що не вписувалася в ідеологічні рамки сталінізму).

Наприкінці 20-х років одеським психоаналітикам заборонили перекладати Фрейда та інших західних авторів аналогічної орієнтації. На початку 20-х таких перекладів на російську мову вийшло досить багато. Не менше їх вийшло в російських видавництвах за межами України. Український або україномовний психоаналіз — як клінічна практика і як інструмент аналізу культури — помер, ледве народившись. І все ж деякі цікаві спроби відбулися, і деякі відповідні дискурси можна відстежити. Вони стосуються передовсім фрейдистського аналізу української класики.

Фрейдистський аналіз української класики: Шевченко, Костомаров, Куліш, Нечуй-Левицький _____

На сторінках журналу «Современная психоневрология» в 1926 р. була опублікована стаття одеського психоаналітика А.Халецького «Психоанализ личности и творчества Шевченко». Головні ідеї статті: інтроверзія (тобто відколоти́сть лібідо від любовних об'єктів) як головний фактор дитинства Шевченка після дев'яти років; лібідо Шевченка фіксоване на матері, яка кидає промені на інші жіночі образи поета, зливаючись із ними; мазохістичний комплекс особистості — любов без страждань у світі Шевченка неможлива; у відразливих, похитливих, мстивих та егоїстичних «батьках» його поезії спроектовано образ власного батька поета, який своїм новим одруженням після смерті матері ніби зрадив пам'ять про неї й поглибив таким чином самотність дітей; вплив діда відкриває шлях лібідо від інтроверзії до сублимації, саме дідові оповідання про героїчне минуле визначили потяг до поезії; ненасиченість інтровертованих почуттів Шевченко відносить до України, яка викликає в нього почуття, схожі до тих, які викликають мати-покритка і та дівчина, що її у своєму житті Шевченко так і не знайшов⁶⁴.

Стаття Халецького не претендувала на якісь остаточні висновки. Чудово це усвідомлюючи, автор підкреслював, що лише дає начерк тих шляхів у вивченні Шевченка, які можуть бути відкриті за допомогою психоаналізу. Тему «дорослої» сексуальності Шевченка Халецький, як і Ба-

лей, не заторкував, звертаючись лише до дитячої сексуальності та її впливу на формування Шевченка. Як психоаналітики-професіонали вони обоє добре знали, що будь-яка, навіть «нульова» (користуючись визначенням Василя Розанова) сексуальність, має свої причини. Однак вони не ризикували їх розглядати чи навіть побіжно заторкувати. Шевченкова роль пророка, ікони, святого передбачає асексуальність особистості. Він є чистий і непорочний, як і належить святому. Порушувати табу в цьому напрямі було небезпечно як у 1916 р., так і в 1926-му, залишається так і сьогодні. Хоча не дивно, що саме Шевченко викликав інтерес психоаналітиків. Це сталося не тому, що він найбільший український письменник, а тому, що його образ, а також його життя і творчість провокували (і провокують) до такого аналізу.

В 1927 р. з'явилася стаття Валер'яна Підмогильного «Іван Левицький-Нечуй. (Спроба психоаналізи творчости)». Підмогильний не був професійним критиком. Крім того, його естетичні й інтелектуальні смаки стосувалися здебільшого попередніх до ХХ століття епох. Із психоаналізом Підмогильний ознайомився через французькі й російські переклади. Однак у контексті сотень статей, написаних і опублікованих у 20-ті роки, його стаття про Нечуя-Левицького посідає особливе місце.

Підмогильний показує Нечуя-Левицького як невротика, в неврозах та фобіях якого треба шукати пояснення як його деяких сюжетів (утоплення дитини в «Бурлачці»), так і дивацтв (фіксації на їді та дотриманні режиму дня, заповіт, у якому він вимагає друкувати свої твори тільки в його власному правописі та ін.). Підмогильний приписує Нечую-Левицькому Едіпів комплекс та фіксацію на аналеротичній фазі. На думку Підмогильного, батько викликав у Нечуя-Левицького ворожість, сина дратували його фізичні хиби, крім того, письменник звинувачував його в ранній смерті палко коханої матері. На думку Підмогильного, «у цьому загостренні Едіп-комплексу сходяться всі ниточки розуміння і самого Левицького, і його творів. Libido дитини спиняється на своєму першому об'єкті, на першій коханій, що нагло й трагічно загинула. Ніколи за довге життя письменника його libido вже не повернеться на іншу жінку — воно «защикнуте», непереможно зафіксоване. Кохання, те звичайне людське брудно-прекрасне почуття — заборонено йому довіку! тільки

перше незаймане чуття й непорушна вірність домовині матері живитимуть через усі роки його дух. Вияв цього могутнього сконденсованого чуття і єсть його творчість»⁶⁵.

Мати викликала пристрасну любов. Відтак аналеротизм Нечуя-Левицького був, на погляд Підмогильного, проявом інфантильної сексуальності. «Переходом від аналеротичних рис у вдачі Нечуя-Левицького до тих його особливостей, що становлять наслідок його міцної фіксації на матері й нахилів до ідентифікації з нею (гомосексуальні нахили), — буде його підвищена любов до квіток»⁶⁶. Те ж саме припущення підтверджують деякі інші риси Нечуя, як-от схильність «балакати з бабами». Нарешті, його любов до української мови та ідея про непотрібність російської літератури для українців так само, на думку Підмогильного, пов'язана з фіксацією на матері: «Через виключну фіксацію на матері ми маємо виключно суцільне перенесення його сублімованого libido на літературу. ... Річ видима, для Левицького важила не література «взагалі», а конкретна, писана мовою його коханої матері»⁶⁷.

Стаття Підмогильного містила численні вразливі моменти. Їх зазначив Євген Перлін у статті «Знов про фройдизм та мистецтво», яка друкувалася в тому ж числі «Життя й революції» і найімовірніше мала служити своєрідним вступом до статті Підмогильного. Перлін зауважував, що Підмогильний порушив головне правило психоаналізу, а саме: він користується матеріалами не з першого джерела, тобто використовує характеристики, які дає Нечую-Левицькому Сергій Єфремов. Крім того, Перлін ставив слушні запитання про особливості Едіпового комплексу: «Зв'язок Едіпового комплексу з творчістю Левицького є, це безперечно. Але так само і творчість Леонарда та Достоевського зв'язана з цим комплексом. Треба було б якось пояснити, як саме один комплекс викликає творчість митців, що так відрізняються розмірами та якістю дарування»⁶⁸. Наступна теза — запитання Перліна: «Левицький кохав матір, і тому кохав природу. Тургенєв ненавидів матір і також був закоханий у природі. Чому?». Нарешті: «Гадаємо, наприкінці, що ворожнечу Левицького до російського письменства треба пояснити не тільки наявністю Едіпового комплексу, а також певними соціальними впливами»⁶⁹.

І все ж, попри критику на адресу статті Підмогильного, Перлін залишається скоріше прихильником, ніж опонентом фройдизму і бачить великі можливості для його застосування в критичному аналізі, наприклад, київських билин, які позначені яскравою еротичною тематикою.

Фройдизм як критичний дискурс виявився не лише в статтях. Парадоксально, але значно глибше, оригінальніше й багатогранніше, ніж у критичних текстах, він розкрився у двох романах Віктора Петрова «Аліна й Костомаров» та «Романи Куліша». Обидва твори були дослідженнями біографій українських класиків. Вони являли собою концептуальні тексти, а також тексти, в яких найголовніше не лежало на поверхні. Петров, як уже згадувалося, зашифровував свої думки. Один з зашифрованих дискурсів був фройдистський. Або, іншими словами, обидва романи Петрова мали певний фройдистський підтекст. Обидва вийшли тоді, коли з фройдизмом у радянській культурі було покінчено, а на ім'я Фройда чи будь-якого іншого західного психолога (Юнга, Адлера) накладено табу.

Петрова цікавить психологія, цікавлять екстравагантні, ексцентричні типи письменників та вчених, до яких, безперечно, належали і Костомаров, і Куліш. Біографії обох давали безліч підстав для психоаналітичного дослідження. В обох випадках у центрі уваги стосунки класиків з жінками, відтак сексуальність. В обох випадках ця сексуальність не зовсім нормальна. В обох випадках вона — ця сексуальність — розуміється як ключ до пояснення поведінки, психіки, неврозів, творів, одне слово, функціонує в класичній фройдистській ролі.

Петров вивчає лише один сюжет з життя Костомарова, однак сюжет найхарактерніший. Це історія його кохання, сватання, весілля, котре мало відбутися в 1847 р., а відбулося аж 1875 р.; історія його стосунків з Аліною Крагельською, в яких чітко відбилися натура і хвороблива психіка українського романтика. Його кохання до Аліни було концептуальним. У ньому відобразилися романтичні й аскетичні фантазії Костомарова про любов без плоті, гріховності, тіла. Його залицяння й сватання мали гротескні, навіть нездорові нюанси (як-от його подарунок нареченій книги Томи Кемпійського з помпезним написом про зречення статевої любові). Його пізніша категорична відмова від одруження свідчить про серйозну

сексуальну й психологічну проблему, яку намагається розшифрувати Петров. Жах Костомарова перед сексуальністю виявився в згаданому надписі до Томи Кемпійського в 1847 р. незадовго до весілля, пізніше в листах до Аліни з заслання в 1850 і 1851 рр., у яких він відрікається від своєї обіцянки одружитися. Петров робить висновок: «Заперечення плотської любови, так виразно позначене на присвяті до Хоми Кемпійського, протягом років зросло, збільшилося, перетворилося на справжню фобію»⁷⁰. Любов Костомарова до Аліни Петров назвав драмою запереченого кохання.

Не менш цікава історія стосунків Костомарова з матір'ю. Їх пов'язувала фанатична любов, і водночас між письменником і матір'ю відбувалися постійні скандали, істеричні сцени. Ці стосунки, на думку Петрова, спроектувалися на сюжети багатьох творів Костомарова, чи не найбільше вони відчутні в стосунках Дорошенка з матір'ю в романі «Чернігівка».

Як типовий аналітик класичної фрейдівської школи, Петров спостерігає у творчості Костомарова численні випадки сублимації. Він показує, як стосунки Костомарова з матір'ю та Аліною проєктуються в окремих сюжетах та епізодах його творів. Нарешті, він говорить про Едіпов комплекс та інцестуальність як тему любовної поезії Костомарова.

Деякі спостереження Петрова, як, наприклад, останнє, має відношення не лише до Костомарова, а до цілої епохи. Він пише: «Тему кохання як тему зла і гріха розвинули романтичні письменники в Едіповому мотиві кровомісництва. Згідно з цією романтичною концепцією, кожне земне кохання є кровомісництво, злочинний/замах на дівчину, що для чоловіка повинна залишатись тільки сестрою»⁷¹. Костомаров перекладає баладу Міцкевича про «Івана та Марію», написану в такій традиції, йому самому імponує аналогічна любовна модель, а її порушення він змальовує в інцестуальних барвах.

Усе, що пише Костомаров, на думку Петрова, є проєкцією його самого. Костомаров вживається в образи своїх героїв, вивчає їх психологію, б'є посуд, коли пише про Стеньку Разіна, або проєктує себе в образ Кудеяра, коли пише про славного розбійника.

Історична повість із XVI віку «Кудеяр», над якою Костомаров працював у 1873 р., містить кошмарну сцену обіду Кудеяра й Малюти під трупом жінки, який висить

на гаку над столом. «Що це? — запитує Петров риторично. — Чисто літературна фабульна витівка в стилі Віктора Гюго та Гофмана чи, може, разом з тим це також і «сублімація» певних підсвідомих переживань?...

... Кудеяр губить жінку. Йому роковано стати вигнанцем, розлучитися з дружиною, все життя прожити з думкою про кохану жінку, ніколи не зрадити її і, завжди до неї змагаючись, перенести різні пригоди, страждати в в'язниці, опинитись на засланні, досягнути високих ступенів шани, повернутись, зрештою, на батьківщину, але знайти на батьківщині тільки труп закатованої з царевого наказу жінки. Така історія Кудеяра!..»⁷² Історія Костомарова схожа. З однією поправкою: все, що сталося між ним і коханою жінкою (Аліною Крагельською), було виною лише самого Костомарова. Це він перетворив кохання в труп. Власне, остання фраза твору звучить красномовним акордом: «...Весільний бенкет було справлено перед коханням, оберненим у трупне «ніщо»⁷³. Ця фраза підсумовує десять років спільного життя Аліни й Костомарова, сповненого його диких вибриків, однак так само і взагалі цілого життя письменника й історика.

Вплив Фрейда в аналізі біографії Костомарова відчутний у всьому, однак, як завжди, на це немає жодного прямого посилання. Петров, як і належить психоаналітикові, детально аналізує божевілля свого героя («Його божевілля розсудливе»⁷⁴), характер його марень («Фантазмагорії Костомарова реальні й реальністю він галюцинує»⁷⁵). Всі ці спостереження цікаві і мають самостійну цінність. І все ж питання причин Костомаровських фобій та неврозів залишилося невирішеним. Чому все ж таки Костомаров відмовився одружитися з Аліною? Чому він уникав її та інших жінок? За Петровим, це сталося тому, що він маніяк, неврастенік. Однак у фрейдистському психоаналізі невроз має глибинні причини, яких Петров, можливо, і не дошукався.

Пантелеймон Куліш привабив Петрова з тієї ж причини, що й Костомаров. Куліш належить до тих типів, які його найбільше цікавлять, тобто він — меланхолік, невротик, «гіпохондрик», людина складного, багатого, контroversійного духовного життя. І знову всі ці аспекти найкраще розкриваються в його стосунках з жінками. У житті Пантелеймона Куліша таких стосунків було достатньо багато, вони добре задокументовані його листами та

листами його оточення, які стали основою для дослідження Петрова. Стосунки Куліша з жінками — Манею де Бальмен, Лесею Милорадовичівною, Марком Вовчком, Параскою Рентель, нарешті з його нелюбимою дружиною Олександрою Михайлівною Куліш (вона ж Ганна Барвінок) Петров розглядає в дрібних деталях. Але не наявна інформація інтригує Петрова, автора дисертації про Куліша. Його цікавить цей тип, котрий, люблячи жінку, любить свою уяву про неї, любить її просвіщати й хизуватися перед нею, любить, користуючись сучасною мовою, контролювати її почуття. У своїй риториці Куліш (як і Костомаров) є літературним, він часто впадає в тон улюблених героїв свого часу, як гетевський Вертер чи новалісівський поет. Петров створює портрет Куліша — егоїста й егоцентрика, який залишався таким навіть у своєму «божевільному захопленні» Марком Вовчком. Це «божевільне захоплення» найбільш важливе для розуміння Куліша — письменника й мислителя, його пізніших психозів та депресій. Він був людиною невдоволеною сексуальності, однак ніколи не міг вдовольнити її з причини свого безмежного егоїзму.

Дослідження української класики на зразок статей Халецького та Підмогильного чи романів-біографій Петрова були не в усьому об'єктивними й точними, однак вони відкривали в ній нові, раніше закриті, заборонені виміри й простори. Ці простори охоплюють внутрішні обшири особистості, мотиви її поведінки, її почуття й неусвідомлені пориви, які до цього часу залишалися незнаними, цілком невідомими. Однак досить швидко фрейдизм був розбитий, і лише інколи виявлявся в деяких текстах у вигляді окремих фраз, уламків думок та дискурсів.

Фрейдизм у вигляді уламків _____

Окрім цілісних текстів, позначених психоаналітичним дискурсом, уламки фрейдизму, натяки на знання певних теорій, концепцій чи принаймні термінів розкидані по українській літературі 20-х років різних жанрів. Вони помітні в проблематиці прози Валер'яна Підмогильного, в статтях Юрія Меженка, в прозі Віктора Петрова. У випадку останнього це видається цілком зрозумілим.

Один із сюжетів роману Петрова «Дівчина з ведмедиком» був психіатрично-психоаналітичним, хоча про Фрейда чи психіатрію в романі не згадано, вже не могло бути згадано. Як зазначалося раніше, це був роман про загадковість, ірраціональність людських учинків та мотивів людської поведінки. За словами автора, «люди взагалі страждають тому, що їх мучать примари нездійснених фантомів»⁷⁶.

Іполіт Михайлович Варецький — так звана людина твереза, практична, без фантазій — мало не божеволіє від своєї любові до Зини. Його кохання виливається в «хімери», «фантоми», «ілюзії», «фантазії», «галюцинації», «маячню», «ослаблі нерви». Зина — особа екстравагантна, ексцентрична і для нього та оточення незбагненна — пробуджує в Іполіті Михайловичі розуміння того, що людина не така проста і ясна, як це може комусь здатися. Щось нове, неясне прокидається в самому Іполіті Михайловичі під впливом незрозумілих стосунків з Зиною. Він іде до товариша на прізвище Гриб за порадою. Його товариш є філологом за професією. Деталь красномовна, адже кому як не філологові найкраще виконати роль психоаналітика.

Гриб має витлумачити Іполітові Михайловичу сенс його кохання до Зини, а також чому Зина відмовляється від шлюбу. Гриб уживає «модний термін» сублімація, він говорить про те, що треба серйозно ставитися до несерйозних речей, і наводить приклад, як у дитинстві він намагався покінчити життя самогубством, тому що ніхто не сприймав серйозно його пристрасть, а саме манію колекціонування папірців. Тобто «психоаналітик» Гриб, який пізнав патологічні пристрасті, може зрозуміти Варецького, який перебуває в полоні такої пристрасті. Гриб пояснює Варецькому мотиви вчинків Зини і застерігає від небезпек майбутнього. «Я вагався й блукав, для нього все зрозуміло й приступно»⁷⁷, — думає Варецький про Гриба. Він не дуже-то вірить Грибові, а якщо придивитися уважно, то його оцінка Гриба нагадує класичну критику психоаналізу з погляду здорового глузду й емпірики: «Він не обґрунтовував і не доводив своїх тверджень, він задовольнявся з того, що стверджував... Я хитаюсь припустити, щоб у нього була хоч будь-яка послідовність в думках. Його думки було зібрано випадково і поєднано абияк. Замість того, щоб мати справу з тим, що єсть, він з кож-

ного життєвого явища утворював якусь потворну вигадку»⁷⁸. І все ж у фіналі виявилось, що філолог (а також психоаналітик-аматор) Гриб мав рацію, а інженер Варецький фатально помилився. Чим не аргумент на користь психоаналітичного методу?

Зина так само добрий психолог. Вона бачить свого кавалера наскрізь, вона знає його дошкульні місця і вправно маніпулює ним. Поведінка Зини має сексуальну підкладку, вона використовує секс для звільнення, хоча її звільнення ілюзорне. Звільняючись від таких умовностей, як дівоча невинність, сексуальна розбірливість, вона заходить у тупик, який завершується самогубством.

У стилі класичному для Петрова він замасковує своє знання психоаналізу. Однак його психологізм виразно психоаналітичний, позначений глибшим, точнішим, модернішим розумінням людської душі, ніж традиційний психологічний роман XIX-го чи навіть початку XX століття.

Певне знання фрейдизму виявляв критик Юрій Меженко. Коли на початку своєї кар'єри на переломі 10-х і 20-х років Меженко дебютував із захистом спочатку символізму, потім формалізму, він про фрейдизм не згадував, найімовірніше нічого не знаючи про нього. Пізніше, в другій половині 20-х, під впливом певної моди на фрейдизм Меженко пише деякі статті в стилі, який показує, що і його заторкнула мода на психоаналітичні звороти та слівця. Наприклад, у рецензії на збірку Дмитра Фальківського Меженко зазначає, що існує два типи поетів чи два ліричних типи. І далі пояснює: «Пристосовуючи термінологію фрейдистів, їх можна назвати сублімованими і несублімованими. Ті, що зуміли підпорядкувати свідомій літературній волі свою ліричну стихію, і ті, що самі цілком потопили в повині своїх ліричних емоцій.

Антитези В.Сосюра — Драй-Хмара. Обидва хворують, але один на емоціональність, другий на патологічний раціоналізм»⁷⁹. У цій антитезі найприкметніше слово «хворують», ніби сама поезія є формою ненормальності, душевної хвороби. (Ідея цілком у руслі психоаналітичного ставлення до мистецтва, а не навіженого пролетутилітаризму Коряка чи Юринця.) Далі Меженко додає про Фальківського: «Моменти психологічної депресії, неврастенізм, це для молодого поета річ зрозуміла»⁸⁰. Однак, на думку критика, Фальківський уже мав би

пройти цю фазу і звернутися до нових тем. Популярність психоаналізу така велика, що навіть Микола Хвильовий говорить про підсвідомість, однак про останнього у цьому контексті окрема розмова.

Психопатичний дискурс: Микола Хвильовий

Поряд із психоаналітичним дискурсом дослідження невротичного класика (Куліша, Костомарова), якому не бракувало інтелектуальної грайливості, навіть почуття гумору чи ефектного застосування окремих понять, у критиці існував паралельний дискурс — шизофренії сучасного, навколишнього життя. Він мав багато форм і вимірів. Його можна віднайти в кровожерності й брутальності, якими позначена велика кількість текстів початку 20-х років, а також в окремих повторюваних, можна сказати нав'язливих мотивах — самогубства, божевілля, ненормальності.

У літературних текстах цього часу не важко помітити сліди страху, розгубленості, заляканості. Під впливом елементарного страху за своє життя письменники переходили на прокомуністичні позиції. І хоч як вони намагалися замаскувати цей страх, він роз'їдав їхню психіку й залишав сліди навіть на їхніх лояльних до режиму творіннях. Перефразовуючи Максима Рильського, можна сказати, що юродива блаженність Тичини в другому, прокомуністичному періоді його творчості — «доби нової знак».

Його колега Тодось Осьмачка, щоб урятуватися, імітує божевілля. Чому з усіх хвороб для імітації він вибирає саме божевілля? Можливо тому, що між імітацією і реальним станом його душі не така вже велика відстань. Його поетичні тексти початку 20-х вражають «божевільними» видіннями трун, крові, смерті, вбивств і братовбивств. (Досить прочитати хоча б вірш Осьмачки «Труни в гаях», надрукований у другому числі «Червоного шляху» за 1923 р.) З перспективи часу всі ці «божевілля» видива і пророцтва не видаються аж такими далекими від життя. В будь-якому разі реальність їх перевершила.

Звичайно, імітоване чи правдиве божевілля автора не гарантує художньої якості його творам. А тим більше модерності їх звучання. Однак воно стає універсальною метафорою часу, а в деяких випадках формотворчим, активним компонентом стилю.

Микола Хвильовий як письменник і особистість упродовж 20-х років пережив світоглядну кризу, яка поставила його на межу постійного душевного зриву. Неврастенія, душевна криза, психічна хвороба, ненормальність, істерія — цими словами визначаються лейтмотиви його прози.

У «Вступній новелі», написаній спеціально до першого видання його творів, яке вийшло в 1927 р., Микола Хвильовий писав: «Я вірю в «загірню комуну», вірю так божевільно, що можна вмерти»⁸¹. Ця фраза була частиною пасажу, який мав усі ознаки творчого кредо й автопортрета («...я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори» і т. д.). Весь пасаж надзвичайно оптимістичний, ясний, включаючи дещо бруталну заяву «...плюю на слинявий «скепсис» нашого скептичного віку». Отже, у випадку Хвильового маємо справу з «божевільною вірою», від якої можна вмерти. Він справді вмере від неї чи від розчарування в ній за якихось шість років.

«Божевільна віра» означає надмірність аж до абсурду. Ірраціональність, алогічність цього почуття (адже віра в цьому випадку є скоріше почуттям, ніж інтелектуальною прикметою) має всі ознаки божевілля. Ця віра власне є формою божевілля. У цьому визначенні — «божевільна віра» — весь Хвильовий з його «патетичною душею» («Арабески») та комуністичним фанатизмом. Водночас «божевільна віра» не притупила цілком його зору, його бачення життя в дрібних і тривожних, часто трагічних деталях, які підривали і заперечували цю віру. Революція і початок 20-х словнювалися більше трагедією, ніж реальною романтикою, «пафосом життєствердження». «Божевільна віра» мала стати основою романтизму революції (романтики вітаїзму), яка б допомогла перемогти її ж таки трагізм і розчарування. Ця двоїстість усієї творчості Хвильового вже досить добре виявилася в ранніх циклах його оповідань «Сині етюди» та «Осінь». Пізніше у «Вальдшнепах» (1927) Хвильовий показав власну двоїстість на прикладі трагічної роздвоєності свого героя

Дмитрія Карамазова, якого характеризував як «вічного опозиціонера» і в той же час називав «фанатиком комунізму»⁸².

За стилем, у якому він відійшов від канонів традиційної української нарративної прози, Хвильовий звучав модерно. Його прозу часто називали імпресіоністичною, хоча такою вона є лише на перший погляд. Насправді вона не стільки імпресіоністична — тобто така, в якій домінують настрої та швидкі враження, скільки відкрита, лабораторна, тобто така, в якій автор оголює свої прийоми, розкриває своє обличчя, не зашифровує свого голосу. Хвильовий часто ділиться з читачем своїми думками про власний текст, грається з ним. Класична фраза з «Арабесок»: «Нічого подібного не було. Я тільки приніс тобі запах слова»⁸³. Або там само: «Я не буду описувати те інше, що, може, когось і цікавить, але мене, навпаки, і ніскільки; не буду описувати так, як писали наші шановні корифеї...»⁸⁴ В такому стилі письма сюжетна послідовність і завершеність тексту чи класична виписаність характеру героя не мають сенсу. Водночас у цій достатньо експериментальній прозі — в українській літературі до Хвильового автор ще ніколи так грайливо не ставився до свого тексту, не дистанціювався так від нього — є всі класичні елементи традиційного стилю: діалоги, внутрішні монологи, пейзажі, портрети, нарешті є парадоксальні новелістичні сюжети, в яких ніколи не знати, чим насправді скінчиться історія.

Етюди Хвильового демонструють не безладний потік імпресій, вражень автора, а скоріше потік думок, асоціацій, ситуацій, між якими існує логічний зв'язок. Вони мають численні літературні підтексти й алюзії. Вони свідомо спрямовані проти попередників і традицій. Хвильовий відкрито декларативний: «Поет знав, як далеко одійшов запах тобілевичо-старицьких бур'янів, що прекрасно пахли після «Гайдамаків» і «Катерини», як далеко і «Тіні забутих предків», і все, що хвилювало юність, а тепер залишило тільки сірого чортика»⁸⁵.

У відмові від випробуваних доріг традиційного нарративу Хвильовий ішов цілком у модерному руслі європейської прози. Однак пафос божевільної любові до «загірньої комуні» містив у собі небезпечний потенціал повернення до утилітарного реалізму, такого ненависного Хвильовому, і головне — потенціал неправди.

Модерність стилю (потік асоціацій, гра недоговореностей, лабораторність) відповідає настроєві цих оповідань, власне настроєві самого автора, відбитому в настроях та долях його героїв. І перше, і друге пов'язане з революцією і неоднозначним осмисленням її наслідків. Чого немає в етюдах, так це простоти, одновимірності настрою, теми. Є «божевільна віра» в революцію, а також є невідробне розчарування й розгубленість. Усе це, безперечно, позначилося на стилі, який, у свою чергу, характеризується напруженістю, нервовою спазматичністю, розхристаністю. Це розхристаність нервового збудження, спалахів дикої піднесеності, які часами переходять в апатію.

В оповіданні «Чумаківська комуна» (1923), де описана комуна, що існує в колишньому монастирі в гоголівських місцях, знаходимо химерний епізод. У комуні є телефон без дроту. Один із членів комуни Андрій час від часу знімає слухавку і рапортує неіснуючому співрозмовникові про справи комуни. Він виголошує пропагандистську промову, в якій є багато різних гасел. Одне з них: «Смерть неврастенії». Чумаківська комуна ніби мала б бути зразком спокійного маршу до комунізму, тоді як неврастенія сприймається як буржуазний атрибут. Насправді все не так просто. Члени комуни є неврастенічними й екзальтованими. І романтична піднесеність революційних етюдів Хвильового так само віддає скоріше психопатичністю, ніж правдивою переконаністю.

Однак центральний герой етюдів — це колишній комунар у пореволюційному житті. Він (як і герой Сосюри) важко сприймає своє повернення до мирного буття. Він божеволіє, задихається від того, що здається йому буржуазним міщанством. І чекісти, і комунари, і міщани-притосовуванці перебувають у дивному сум'ятті. Вони часто зриваються на істерику. Вони загублені й екзальтовані одночасно. Їм сняться божевільні сни, як-от сон про пацюка в «Арабесках». Їх мордують кошмарні фантоми (фройдівське Tagtraum). Їх часто відвідують суїцидні думки і бажання, які, треба думати, відвідують і самого Хвильового. Чоловіки й жінки в цій прозі пов'язані ненормальними, божевільними стосунками. Сексуальна свобода революції не зробила їх почуття легшими, а життя щасливішим. Один з героїв Макс говорить: «Життя досить нормальне явище. Я люблю життя». А за кілька

хвилин він же каже: «А всі ми, правда, може й ненормальні, бо не кожному пережити ці дні... важко...»⁸⁶ («Кімната Ч.2» (1922)).

Хвильовий любить вигадувати й аналізувати парадоксальні ситуації. В цьому він схожий на Віктора Петрова, та й деякі ситуації так само близькі до улюблених ситуацій Петрова. Згадати лише Зину з «Дівчини з ведмедиком», яка вбиває себе на очах у колишнього коханця. Одна мета цього самогубства — зруйнувати його життя. Інша — покінчити зі своїм, яке втратило сенс. Так само втратило сенс життя колишньої чекістки Мар'яни з етюду Хвильового «Заулок» (1923). Мар'яна нидіє від нудьги, вона втратила інтерес до життя і до партії, хоча досі вважає, що «найкраще слово на землі: «че-ка». Вона пише до загадкового «північного друга» (таких кореспондентів у прозі Хвильового, часто нашвидкоруч писаної, багато, їхня єдина мета — якимось виправдати довгі внутрішні монологи його героїв): «Я тобі писала, що хочу покінчити з життям. І от я рішила. А щоб не було повороту, сьогодні вночі віддалась сифілітикові. Це найкращий спосіб проявити силу своєї волі. Правда? Вже не буде вагань. Так роблять чекісти минулого»⁸⁷. Романтика «че-ка» позаду, в далекому безповоротному минулому, попереду смерть, точніше самогубство — нав'язлива, obsesивна тема етюдів.

Перверсивна романтика «че-ка» й революції зображена в багатьох творах Хвильового, найкласичніший зразок — оповідання «Я (Романтика)» (1924), де символом революційної романтики стає розстріл чекістом матері. Вбивство матері є так само темою значно слабшого пізнішого твору письменника — оповідання «Мати» (1930).

Останнє вирізняється надто прямолінійним символізмом і свідомою фольклорною стилізацією. Цікаво, однак, що Хвильовий знову повертається до теми, яка його безмежно захоплює, — теми порушення найбільшого цивілізаційного табу, власне теми краху основ життя, моралі та психіки.

В «м'якших» варіантах романтика революції представлена в епізоді «Вальдшнепів», у якому герой розповідає про своє знайомство з майбутньою дружиною. Це сталося під час відступу червоної гвардії з якогось безіменного міста.

«Червона гвардія відступала й, відступаючи, ледве стримувала переможця. Снились далекі дні минулого: й городовий на розі, й голий осінній парк, і якась музика в кіно — нудна й невесела. Він прийшов у чека. В той час там готувались до обіду. На підлозі валялись стоси палірців, ганчірок і білизни. Він зупинився біля дверей і дивився на баришень, що рились у барахлі, напихаючи ним свої саквояжі. Саме тоді до нього й підійшла Ганна (він потім узнав, що це Ганна). Вона з тоскою здавила свою голову й притулилась до дверей. Тоді він вийняв з кобури бравнінга й підійшов до однієї скрині, де вовтузилися барахольщики. Він вистрелив одній баришні в карк. Того ж дня чека розстріляла ще кількох мародерів, і того ж дня Ганна зійшлася з Дмитрієм»⁸⁸.

Таке минуле не може не гнітити, навіть якщо герой вірить, що вбивство за ідею цілком виправдане.

В «Я (Романтика)» і в «Санаторійній зоні» (1924) — інша назва «Повість про санаторійну зону» — є принаймні одна спільна тема. Це тема тьми свідомості, або темряви, яка поступово поглинає свідомість героїв. Ведучи монашок на розстріл, герой запитує себе: що це, дійсність чи галюцинація? Так само анарх із «Санаторійної зони» поступово занурюється в царство фантомів, так що в кінці історії він уже не може збагнути, існує його мучитель Карно насправді чи він є лише плодом його хворобливої фантазії. В «Санаторійній зоні» тема безумства героя, всіх, хто його оточує, самого життя розвинута значно детальніше. Власне це повість про безумство зовнішнє і внутрішнє. Анарх — безперечно, нервово хвора людина з діагнозом «істерія». За його власними словами: «Саме гістерія, інакше й не могло бути: після довгих років горожанської війни, в якій він приймав активну участь, анарх мусів чекати цієї хвороби. І вона прийшла із своїм знеладдям психічної сфери, з надзвичайною вразливістю, з ексцентричністю, з приступами тоски і страху»⁸⁹.

Анарх приїхав у цей химерний санаторій підлікуватися і таємно сподівається, що криза його світогляду (він спалив чорний прапор, щоб розгорнути багряний) закінчилася. Однак у санаторії під впливом стосунків з Майєю, а особливо з появою метранпажа Карно його тривога й підозріливість загострилися. Страшні спогадифанти, тривога, нудьга, «манія пересліду», апатія, напади істерики мучать анарха. Всі мешканці санаторію не

сповна розуму: автор патетичних новел Хлоня, «санаторійний дурень», Унікум, нарешті «нервово хора», яка веде щоденник, що власне є цією повістю, істерична чекістка Майя. Один лише метранпаж Карно не втрачає контролю над собою, вправно підштовхуючи анарха до самогубства.

З часом його уява малює все більше фантомів, крім того, самі примари стають дедалі зловіснішими і патологічнішими. «Він тепер був певний, що і Майя, і Хлоня, і весь санаторій — все це не що інше, як фантоми. І коли він помиляється, коли все це вигадки, що він їх здобув за час патологічного процесу, коли навкруги його найреальніші особи — все таки далі так жити не можна. Нестримна руйнація його психіки набирає з кожним днем усе більшого темпу. Якесь брудна повинь затоплює його. І нема йому виходу. Так можна дійти до будинку божевільних»⁹⁰. Але до будинку божевільних він не доходить, у гарячці він доходить до берега тієї самої річки, в якій напередодні втопився Хлоня, і повторює його вчинок. У такий спосіб анарх тікає від божевілля навколишнього життя, котре стало великою зоною, похмурою психлікарнею, з якої немає виходу, немає шляху до іншого, нормального світу. Сестра Катря, яка хоче виїхати й перебраться далеко, аж до Байкалу, щоб знайти собі заспокоєння, так нікуди й не виїде, а сидітиме у фіналі простоволоса на ліжку, вражена самогубствами своїх двох друзів — Хлоні та анарха. Мабуть, неможливо відтворити всі думки Хвильового та всі натяки, зроблені ним у цьому творі, однак з погляду пізнішої долі письменника та його країни «Санаторійна зона» виглядає як повість-притча про велику божевільню, виходом з якої може бути лише смерть. Безумство в цій повісті стало головною метафорою людського буття.

«Санаторійна зона» написана шматками, наче спазмами. Вона складається з епізодів, між якими не завжди існує зв'язок. Її письмо позначене невротичністю. В повісті чути багато голосів. Головний голос належить анархові, хоча в кінці виявляється, що цю повість пише одна хвора, нервово хвора, звичайно. Вона розчарована у своїй повісті, котра, на її думку, не вдалася. Не вдалася тому, що «рівне, спокійне письмо ніколи не передасть запаху епохи, коли цю епоху пише сучасник»⁹¹. І все ж письмо Хвильового не рівне і не спокійне, як видається

хворій, котра веде щоденник. У ньому б'є нервові напруження божевільної епохи.

Хвильовий ніколи не цікавився психіатрією, психоаналізом чи фрейдизмом. Його прихід до «божевільної» тематики логічний, навіть раціональний. Однак він здійснив власний психоаналіз епохи та свого героя, дійшовши невтішного висновку: обоє невиліковні.

В пізній прозі Хвильовий знову й знову повертається до теми божевілья, психічної розбалансованості. Дмитрій Карамазов у «Вальдшнепах» переживає «душевну кризу», яку його товариш та його дружина називають хворобою. Ця хвороба рецидивує і мордує Карамазова. Йому іноді не дають спокою фантоми, схожі до тих, які мучили анарха. І значно сильніше, ніж це було в «Санаторійній зоні», Хвильовий підкреслює, що корені хвороби не психологічні, а соціальні. Карамазов слабує на соціальну роздвоєність, безвихідь. Хворобу добре діагностує Аглая:

«...Дмитрій Карамазов і Дмитрії Карамазови прийшли до жахливої для них думки: немає виходу. Зі своєю партією рвати не можна, бо це, мовляв, зрада не тільки партії, але й тим соціальним ідеалам, що за них вони так романтично йшли на смерть; це буде нарешті зрада самим собі. Але й не рвати теж не можна. Словом, вони зупинились на якомусь ідіотському роздоріжжі. І от Карамазови почали філософствувати й шукати виходу з зачарованого кола. Коротко кажучи, ці недоучки остаточно заплутались і, таким чином, прийшли до душевної кризи»⁹².

Світоглядна криза стає душевною, а потім і психічною. Дмитрій Карамазов признається Ганні, що боїться за свою голову. Вона ж вважає, що йому треба лікуватися. Лікування чи виходу, проте, нема, окрім як пустити собі кулю в лоб. Про таку можливість не забуває Карамазов, а разом з ним, звичайно, й Хвильовий, який описує передовсім свою драму, своє роздоріжжя, свій неспокій та свою кризу.

Література ХХ століття не відкрила теми божевілья. Хоча вона виявляла дуже великий інтерес до цієї теми, яку без перебільшення можна назвати модерною. Божевілья в модерній літературній інтерпретації не означає зла чи нерозуму. Навпаки, це часто просвітлення, що дає змогу побачити ту правду про життя і людину, яку міг осягти лише божевільний Лір. У цьому сенсі божевілья

Ніцше — один з початків ХХ віку. Принаймні так вважав Мішель Фуко, зазначаючи: «Безумство Ніцше — тобто розпад його думки — це те, чим його думка відкривається до модерного світу»⁹³. Отже, в тому, що невротизм Кримського або «божевільні манії» Хвильового стали центральним модернізуючим фактором їхньої прози, немає особливого парадокса. Мішель Фуко так само стверджував, що божевілля є способом інтерпретації світу, який несе вину за божевілля. Водночас «там, де є твір мистецтва, там немає божевілля»⁹⁴. Ці слова могли би бути добрим підсумком психопатичному дискурсові Хвильового та його епохи.

¹ Weber E. France, Fin de siècle. Cambridge, MA, 1986. P. 12.

² Кримський А. Твори: В 5 т. К., 1972. Т.1. С.136.

³ Лист Б.Грінченка до А.Кримського від 18(30) червня 1892 р. // Ін-т рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського. Ф. 3. № 37894.

⁴ Лист А.Кримського до Б.Грінченка від 30 червня 1892 р. // Кримський А. Твори: В 5 т. К., 1973. Т.5, кн.1. С.67.

⁵ Грушевський О. Сучасне українське письменство // ЛНВ. 1908. Т. 43, кн.8. С.240.

⁶ Франко І. Зів'яле листя. Передмова // Франко І. Твори: В 50 т. К., 1976. Т.2. С.119.

⁷ Кримський А. Твори: В 5 т. Т.1. С.23.

⁸ Розсипані перли. Поети «Молодого Музи». К., 1991. С.558.

⁹ Франко І. О.Люднатикові // ЛНВ. 1903. Т.23, кн. 7. С.6.

¹⁰ Єфремов С. Нерви // Там само. Т.22, кн.4. С.7.

¹¹ Варшавський А. Божевільні // Там само. Кн. 5. С. 154—160.

¹² Там само. С.156.

¹³ Холмик А. Безсмертність // Там само. 1908. Т.41, кн.1.

¹⁴ Там само. С.139.

¹⁵ Дубівський М. З дневника декадента // Там само. Т.42, кн.6.

¹⁶ Могилянський М. З темних джерел життя // Там само. 1912. Т. 60, кн.12. С.509—512.

¹⁷ Українка Леся. Блакитна троянда // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. К., 1976. Т.3. С.28.

¹⁸ Sontag S. Illness as metaphor. New York, 1979. P.33.

¹⁹ Цит. за: Українка Леся. Твори: У 12 т. К., 1927. Т.5. С.14.

²⁰ Рулін П. Перша драма Лесі Українки // Там само. С.24.

²¹ Українка Леся. Блакитна троянда. С.126.

²² Назарук О. Цезар Льомброзо // ЛНВ. 1910. Т.59, кн.1. С.520—529.

²³ Єфремов С.О. Літературно-критичні статті. К., 1993. С.51.

²⁴ Нечуй-Левицький І. Твори: В 10 т. К., 1967. Т.10. С.196.

²⁵ Дешевов К. Дутий кумир. (З приводу смерті Макса Нордау) // Червоний шлях. 1923. №1. С.215.

²⁶ Раковський І. Вплив цивілізації на людські нерви // ЛНВ. 1904. Т.27, кн.9.

²⁷ Гаврилів М. Нерви і душа // Там само. 1906. Т.36, кн. 10—12.

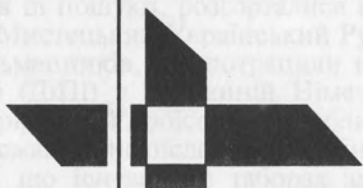
²⁸ Кос М. А. Форель, Гігієна нервового і духового життя. Львів, 1906 рік, Видавнича спілка, 188 с. // Там само. 1907. Т.37, кн.1. С.186.

- ³⁹ *Кримський А.* Андрій Лаговський // *Кримський А.* Твори: В 5 т. К., 1972. Т.2. С.214.
- ⁴⁰ Серед російськомовних психоаналітиків, які на початку і в першій декаді ХХ століття писали статті на теми психоаналізу, варто назвати І.Мелєвського, М.Вульфа, А.Геймановича, А.Бірштейна. Львів: *История психоанализа в Украине.* Харьков, 1996.
- ³¹ *Балей С.* Новий ідеалізм Айкена // ЛНВ. 1911. Т.56, кн.11. С.242—253.
- ³² *Балей С.* Про поняття психологічної основи почувань // *Записки НТШ.* 1911. Кн.5. С.116—147.
- ³³ *Балей С.* Про різницю між почуваннями осудними і представними // Там само. Кн.6. С.135—168.
- ³⁴ *Балей С.* Поняття етичного добра і зла в сучасній філософії // ЛНВ. 1912. Т.60, кн.10. С.166—180.
- ³⁵ *Балей С.* Новий ідеалізм Айкена. С.253.
- ³⁶ *Балей С.* З психології творчості Шевченка. Львів, 1916. С.1.
- ³⁷ Там само. С.11.
- ³⁸ Там само. С.23.
- ³⁹ Там само. С.46.
- ⁴⁰ Там само. С.52.
- ⁴¹ Там само. С.53.
- ⁴² Там само. С.59.
- ⁴³ Там само. С.69.
- ⁴⁴ Праця Карла Абрагама в 1913 р. вийшла російською мовою в Одесі у видавництві «Душа и жизнь» за редакцією одеського психолога й послідовника психоаналізу Мойсея Вульфа. Книга називалася «Джиованни Сегантини. Психоаналитический этюд».
- ⁴⁵ *Балей С.* З психології творчості Шевченка. С.75.
- ⁴⁶ Там само. С.79.
- ⁴⁷ Там само. С.82.
- ⁴⁸ *Олександренко О.* С.Балей, д-р. З психології творчості Шевченка. Львів, 1916 // ЛНВ. 1918. Т. 72, кн.10—11.
- ⁴⁹ Наші цілі // Там само. 1922. Т. 76, кн.1. С.1.
- ⁵⁰ *Кутько И.И., Бондаренко Л.И., Петрюк П.Т.* Харьков в контексте истории украинского психоанализа // *История психоанализа в Украине.* С.22.
- ⁵¹ *Хвильовий М.* Заулок // *Хвильовий М.* Твори: В 5 т. Нью-Йорк; Балтімор; Торонто, 1978. Т. 1. С. 322.
- ⁵² *Раковський Х.* Новий етап в радянському союзному будівництві // *Червоний шлях.* 1923. №1. С.69—88.
- ⁵³ *Хвильовий М.* «Лілюлі» // *Хвильовий М.* Твори: В 5 т. Т.1. С.387.
- ⁵⁴ *Коган Я.* Про деякі паралелі лібідозного розвитку в філогенезі та онтогенезі // *Етнографічний вісник.* 1927. №5. С.202—215.
- ⁵⁵ *Халецкий А.* Психоанализ личности и творчества Шевченко // *Современная психоневрология.* 1926. №6. С.196—218.
- ⁵⁶ *Бергер Е.* Психоанализ. Суть та значіння науки проф. З.Фрейда // *Червоний шлях.* 1923. №6—7. С.135.
- ⁵⁷ *Кутько И.И., Бондаренко Л.И., Петрюк П.Т.* Указ. соч. С.24.
- ⁵⁸ *Перлін М.* Фрейдизм і марксизм // *Життя й революція.* 1926. №4. С.108.
- ⁵⁹ Там само. С.87.
- ⁶⁰ *Гаевський С.* Фрейдизм у літературознавстві // Там само. №10. С.70—75.
- ⁶¹ *Гаккебуш В.* К критике современного применения психоаналитического метода лечения // *История психоанализа в Украине.* С.210.
- ⁶² *Гаккебуш В.* Ответ председателю Русского психоаналитического о-ва д-ру М.В.Вульфу // Там же. С.228.
- ⁶³ *Дорошенко В.* Вол. Юринець. Чергою хвиль. Лірика. Львів, 1911 // ЛНВ. 1912. Т.57, кн.2. С.387—391.
- ⁶⁴ *Халецкий А.М.* Указ. соч. С.230—239.

- 65 *Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй. (Спроба психоаналізи творчості) // Життя й революція. 1927. №9. С.298.*
- 66 Там само. С.301.
- 67 Там само. С.302.
- 68 *Перлін Є. Знов про фрейдизм та мистецтво // Там само. С.293.*
- 69 Там само.
- 70 *Домонтович В. Аліна й Костомаров // Домонтович В. Проза. Три томи. Нью-Йорк, 1988. Т.1. С.300.*
- 71 Там само. С.230.
- 72 Там само. С.321—322.
- 73 Там само. С.358.
- 74 Там само. С.238.
- 75 Там само. С.323.
- 76 *Домонтович В. Дівчина з ведмедиком // Домонтович В. Проза. Т.1. С.136.*
- 77 Там само. С.140.
- 78 Там само. С.142.
- 79 *Меженко Ю. Д. Фальківський. Обрії. Видавництво «Маса». Київ, 1927 р. // Життя й революція. 1927. №3. С.385—386.*
- 80 Там само. С.386.
- 81 *Хвильовий М. Вступна новеля // Хвильовий М. Твори: В 5 т. Т.1. С.113.*
- 82 *Хвильовий М. Вальдшнепи // Там само. Т.2. 1980. С.315.*
- 83 *Хвильовий М. Арабески // Там само. Т.1. С.397.*
- 84 Там само.
- 85 Там само. С.405.
- 86 *Хвильовий М. Кімната Ч.2 // Там само. С.301.*
- 87 *Хвильовий М. Заулок // Там само. С.324—325.*
- 88 *Хвильовий М. Вальдшнепи. С.343.*
- 89 *Хвильовий М. Повість про санаторійну зону // Хвильовий М. Твори: В 5 т. Т.2. С.70.*
- 90 Там само. С.120.
- 91 Там само. С.173.
- 92 *Хвильовий М. Вальдшнепи. С.353.*
- 93 *Foucault M. Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason. New York, 1988. P.288.*
- 94 *Ibid. P.289.*



МОДЕРНІЗМ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО РУХУ



Час та його завдання

Питання модерності, модернізації й модернізму були ключовими в дискурсі Мистецького Українського Руху, хоча цього на перший погляд можна й не помітити. Ставлення МУРу до модерності — найскладніша й найменш досліджена частина його спадщини, однак і сам МУР як організація й епоха так само досліджений недостатньо. Дискурс модернізму в МУРі знову, як і в попередні епохи, поставав як сумнів у правильності колективно вибраного шляху, загально-прийнятої офіційної лінії, головних гасел дня. Сумнів поступово набирив форми протесту, виклику, теоретично й художньо оформлявся, викликаючи бурю критики з боку численних опонентів. Як і попередні епохи української літератури, МУР був позначений глибоким і болісним конфліктом, протистоянням протилежних тенденцій і постатей. Як і в попередні епохи, конфлікт по суті залишився невирішеним. Щоб збагнути генезу модерністичних поглядів, пошуків та пізніших розчарувань апологетів модернізму, слід насамперед звернутися до історичного й теоретичного контексту, в якому починалися ці пошуки, розгорталися ці погляди.

Мистецький Український Рух, або МУР — організація письменників, які потрапили в табори для переміщених осіб (ДіПи) в повоєнній Німеччині — постав 1945 р. в Нюрнберзі й проіснував приблизно до кінця 1948 р. МУР належав до нечисленних українських суспільних інституцій, що існували в таборах здебільшого американської окупаційної зони, де перебувало близько 200 тисяч українців. Неорганізованій і психологічно стресованій недавнім воєнним досвідом масі біженців надали структурності, організованості та ієрархії інтелектуали, політичні

опоненти комунізму. Вони обернули біженців на читачів, слухачів, глядачів, парафіян, членів партій, організацій, установ¹.

У контексті табірнього суспільства МУР був одним з епізодів, у контексті української літературної історії — це так само епізод, проте значний і цікавий. Власне, за інтелектуальною насиченістю дискусій і творчими здобутками — це чи не найцікавіший період української літератури ХХ століття після 20-х років.

Юрій Шевельов (Шерех) — один з головних ініціаторів організації — 1964 р. твердив, що МУР постав випадково. Для того щоб здобути доступ до українських друкарських шрифтів, потрібні були докази формального існування письменницької організації². Попри випадковість обставин його утворення, МУР із твердим членством, інститутом кандидата в члени, з'їздами, конференціями, програмами, платформами, журналами й дебатами на фоні численних інших аналогічних організацій та об'єднань (Український Мистецький Фронт Молодих, Об'єднання Українських Музик, Об'єднання Мистців Української Сцени, Союз Української Демократичної Преси, Об'єднані Мистецтва та багато, багато інших) аж ніяк не виглядає випадковою структурою.

Історія МУРу висвітлена в статтях та мемуарах його учасників Уласа Самчука, Юрія Шевельова та Володимира Державина³. Єдиною відомою на сьогодні спробою критики МУРу з ревізією його ідеологічних засад є стаття Григорія Грабовича «Велика література»⁴.

МУР проіснував три роки, провів три з'їзди та декілька теоретичних конференцій, зокрема з питань критики й драматургії. За кілька років у таборах було видруковано «більше 1200 книжок і памфлетів з різних ділянок; коло 250 з них — це публікації оригінальних творів з поезії, прози та драми»⁵. Свої видання МУР у табірних видавництвах позначав назвами серій: «Золота Брама» або «Мала Бібліотека МУРу». Щоб уявити інтенсивність і художню поліфонічність цієї короткої епохи, згадаємо також, що в часи МУРу писалися чи вперше вийшли друком такі книжки, як «Тигролови» Івана Багряного, «Доктор Серафікус» і «Без ґрунту» Віктора Домонтовича, «Еней і життя інших» Юрія Косача, «Старший боярин» Тодося Осьмачки, «Білий світ» Василя Барки, «Юність Василя Шеремети» й «Ост» Уласа Самчука, «Діти чумацького шляху» Докії Гуменної та чимало інших⁶. У таборах вихо-

дили газети, де активно обговорювалися літературні справи, хоча головні дебати точилися на сторінках близько десятка табірних журналів, альманахів та інших періодичних видань. Їх назви відомі⁷, однак об'єктом вивчення вони ще не ставали.

МУР був не тільки організацією й літературною епохою. МУР у контексті нашого наступного розгляду — це дискурс ширший за формальну організацію, за офіційно приналежні до неї друковані органи й навіть за самі табори. Адже деякі автори (Дмитро Донцов, наприклад) дописували до табірної преси з-за океану, а деякі важливі тексти, як-от доповідь Шереха на Третньому з'їзді, друкувалися в «Нових днях» у Торонто. Крім того, цей дискурс виходить за межі хронологічних рамок існування організації, запозичуючи риторичні моделі з попередніх літературних періодів і продовжуючись у текстах пізніших часів.

МУР почався з проголошення теоретичної платформи. Вона передбачала певний напрям руху, з яким нібито погоджувалися всі. Однак уважне читання матеріалів МУРу показує, що з самого початку МУРівський дискурс був глибоко конфліктним. У ньому в новій і значно інтенсивнішій формі відродилися старі суперечки й дилеми української літератури.

Мало який період української літератури, мало яка її сторінка пронизані таким духом теоретизування й полеміки, як три роки МУРу. Власне, розмов про те, як писати, в кінцевому підсумку виявилось більше, ніж самих написаних і надрукованих творів. Юрій Шерех у своїх спогадах зауважував: «Діяльністю, фактично, було передовсім говорення»⁸. А Іван Багряний ще на самому початку помітив, що «створилося ненормальне явище — «літератури» про літературу далеко більше, аніж самої літератури»⁹.

Більшість доповідей на МУРівських з'їздах та конференціях, переважна частина критичних статей присвячувалися знайомому ще з часів Франка питанню: якою має бути українська література, іншими словами, як писати. Письменники й колишні професори літератури засипали один одного різноманітними рецептами, порадами, закликами, інструкціями, завданнями, настановами. МУР народжувався з дискурсом гасел і рецептів.

Не будемо заходити в аналіз психологічного стану мешканців таборів, який відбився в характері того, що

писалося, і в надзвичайній організаційній активності. Згадаємо тільки, що цей стан визначався колосальним стресом¹⁰. З погляду цього стресу всі члени МУРу, хто більше, хто менше, намагалися збагнути як своє особисте, так і ціле історичне минуле, а також відповісти на запитання: що буде далі? зі мною? з Україною? з літературою? І ще: для кого і як писати?

Українська література, починаючи з 30-х, здавалася темним проваллям. Радянська література по суті вже не існувала як література. Еміграційна література, відома вже впродовж двадцяти п'яти років, переходила в нову фазу розвитку. Не всім вистачило сміливості говорити про стан речей прямо, не всім вистачало його розуміння, але навіть у риторичі наймажорніших виступів ховався страх перед об'єктивною історичною ситуацією й відповідно страх майбутнього — свого зокрема й майбутнього української літератури в цілому. Слова, однак, народжувалися «високі», а перспективи змальовувалися оптимістично.

Декларація ініціативної групи МУРу складалася з двох абзаців:

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

Відкидаючи все мистецьки-недолуге та ідейно-вороже українському народові, українські мистці об'єднуються для того, щоб у товариській співпраці змагати до вершин справжнього і поважного мистецтва. Це об'єднання українських мистців на еміграції відкрите для всіх діячів слова, пензля, сцени, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно й формально зрілого і вічно шукаючого мистецтва»¹¹.

Вступна стаття до першого й головного теоретичного видання МУРу під промовистою назвою «Чого ми хочемо» доповнювала ідеї декларації ініціативної групи:

«Сучасні завдання українського мистецтва в основному ті самі, що й десяток чи два роки тому — беззастережно, повно та віддано стояти насторожі інтересів нації, що боролася, бореться й буде боротися за утвердження себе в правах, які їй без найменшого сумніву належать»¹².

Далі митців закликано стати «справді совістю і виразником ідеалів народу»¹³, хоча в усьому іншому їм була гарантована повна свобода. МУР з перших кроків почав сприймати себе як чергове відродження, хоча його членам більше подобалося слово «ренесанс». Чергове відродження реанімувало старі риторичні схеми, в яких чулися голоси Франка, Єфремова, Грушевського та інших діячів класичного народництва, хоча всі теоретики МУРу бачили народництво як етап давно пройдений і напрям давно переборений. Але заява про переборення певної традиції не означає, що її риторика, а разом з нею і певна ідеологічна парадигма назавжди знищені. Крім народницької риторики, в маніфестах МУРу й епохи МУРу присутня неонародницька, радянська риторика з жорсткими формулами «ідейної ворожості» та «ідейної зрілості», з механістичними уявленнями більшості членів МУРу про мету й характер літературної творчості, з вимогами «товариської співпраці», з переконанням, що література — справа серйозна, політична й будь-кому не може бути довірена, з покладаннями великих надій на товариську критику. («...Ми не повинні боятися гострої критики й суворих присудів. МУР — це об'єднання тих, хто шукає українського національного мистецтва. І, шукаючи, може помилятися. І тоді приходять товариші і кажуть: ти помилився. І по-товариському, але правдиво це доводять»¹⁴, — говорив Шерех на Першому з'їзді в грудні 1945 р.) Навіть сама назва, за зауваженням Д. Струка, «лежить у радянській традиції творити такі акроніми, як МАРС чи ВАПЛІТЕ», і в цьому сенсі МУР як рух передбачав співзвучність із концепціями «вітаїзму» 20-х років¹⁵.

Літератори, які потрапили до Німеччини з радянської України, вперше дістали можливість відкрито критикувати комуністичний режим. Вони, щоправда, принесли з собою кліше й стереотипи радянської, неонародницької, за визначенням Віктора Петрова¹⁶, літератури та критики, котрих, як виявилось, не так легко було позбутися. Пошук національного став на порядку дня у відповідь на вимоги інтернаціоналізму, пошук світового звучання — у відповідь на радянську політику колоніальної провінціалізації української літератури¹⁷. Отже, майже все мало в назві корінь «Україна», зокрема, табірні видавництва називалися: «Українські вісті» (Штутгарт), «Українське сло-

во» (Регенсбург), «Українська трибуна» (Мюнхен). У цей ряд можна поставити вже згадувані журнали «Українське мистецтво» й «Рідне слово», а також Український Вільний Університет і Українську Вільну Академію Наук, у яких українськість була принциповою концептуальною настановою.

Новий мотив у дискурсі МУРУ, порівнюючи з давнім і недавнім минулим, — завдання «завоювати авторитет у світовому мистецтві». Якщо головна полеміка на зламі віків, а потім у 20-ті роки точилася навколо теми, сприйняти чи відкинути західні літературні й культурні впливи, то для МУРУ питання стояло по-іншому, а саме: як і про що писати українським літераторам, щоб українська література посіла достойне місце у світі. Українська література і раніше знала еміграцію й емігрантів (Винниченко, Маланюк та ін.), але погляд їх завжди спрямовувався всередину, в межі того умовного політичного й естетичного простору, який називався «Україна». МУР і близько сорока його членів опинилися островом у великому й для багатьох не зрозумілому зовнішньому світі, який називався «Європа», «Захід». Від цього факту неможливо було сховатися, доводилося шукати в цьому світі своє місце, з'ясовувати свої з ним стосунки.

Як завжди, в теоретизуваннях українських письменників на перше місце вийшло співвідношення в опозиції «народ — мистецтво».

Що таке «народ» для авторів МУРівського маніфесту?

Шерех у програмному виступі на Першому з'їзді згадує про нове поняття України, витвореної у 20-ті роки й відображеної зокрема у творчості Хвильового, Підмогильного, Яновського. Зрозуміло, що це поняття народу сягало ширше за селянський клас, а служіння народові — ширше за просвітянство. Однак народність, національність, «українськість» художнього твору, поняття, якими в черговий раз послуговувалися українські інтелектуали, звучали неясно, езотерично. Спроби розібратися з ними, окреслити їх точніше визначали напрям розвитку цього дискурсу.

Реальний народ залишився за кордоном, глибоко пригноблений, експлуатований, розчавлений сталінським режимом. Для членів МУРУ він став навіть не теоретичним поняттям (глибокі характеристики народу давалися важко), а своєрідним семантичним знаком, точний сенс яко-

то не мав великого значення. Народ був метафорою, синонімічною до України, а не якимось більш-менш сформульованим історичним, політичним чи соціологічним поняттям. Ерзац народу, якому література має служити або не служити, становили двісті тисяч табірних глядачів, читачів та слухачів.

Декларації МУРу показують, що їхні автори, як ніхто до них, прагнули зрівноважити два полюси, «народ» і «мистецтво», зійшовшись на тому, що служити народові й служити мистецтву треба по можливості одночасно. Деякі члени МУРу, наприклад Іван Багряний, віддали пріоритет одній стороні опозиції. Для Багряного тільки те мистецтво добре й велике, яке служить народові та визволенню нації. Проте його узалежнення мистецтва від патріотичної справи — приклад граничний.

Але що таке «мистецтво»? Яким воно має бути? Це питання значно складніше за попереднє. Якщо серед авторів відозви далеко не всі обізнані з усіма мистецькими рухами й проблемами, які хвилювали ХХ століття, то всі принаймні почуваються професійними письменниками й усі говорять про якість мистецтва. Це, в свою чергу, диктує характер дискурсу. З'являються назва «Золота брама» й формули «велике», «справжнє», «поважне», «досконале». Якими б загальними не здавалися ці слова, вони беззаперечно дають зрозуміти, що йдеться про класичне мистецтво минулого, в кращому разі ХІХ віку. Ці формули передбачають не просто традиційну (адже традицій багато) «досконалість» і «справжність», а певну ідеальну, відірвану від історичних обставин літературну досконалість. Крім того, мистецтво має бути національним, українським. Про сучасність, модерність у перших деклараціях не йдеться.

Значно пізніше Шерех у своїх спогадах напише: «МУР був створений за засадою елітарності»¹⁸, однак далі додасть, що реалізувати її було дуже важко і «принцип елітарності ставав порожнім словом на папері»¹⁹. З дипломатичних міркувань доводилося приймати в МУР майже всіх бажаючих літераторів. Наміри засновників (Віктора Петрова, Ігоря Костецького, Юрія Шереха, Юрія Косача, Івана Багряного та Івана Майстренка) і мова теоретичного вислову співвідносилися за принципом асиметрії. Щоб висловитися, засновники МУРу послугову-

валися кліше часів Грушевського чи Хвильового, або разом того й того часу.

Імперативні формули й заклики, яких у МУРі було не менше, якщо не більше, ніж за всю попередню історію української літератури та критики, поєднуються з таким же наказовим («мистецтво не має бути приписаним згори») осудом декларативності й менторства. Загалом імперативність визначала дискурс МУРу: з одного боку, ми мусимо, маємо, повинні. З іншого — мистецтво не мусить, не повинно, не має. Інакше кажучи, цей дискурс зароджувався як дискурс самообмеження. Він існував у ситуації повної свободи, поза будь-якою реальною цензурою, однак його суб'єкти продовжували самі собі вказувати на можливі межі дозволеного.

Подібні імперативність і роздвоєність між мистецтвом і «суспільством» спочатку були майже всеохопні. Творити для народу-нації, відобразити її стан, долю й дух, однак у складній, істинно мистецькій формі — ці ідеї на початковому етапі МУРу об'єднали всіх чи майже всіх його членів, а також домінували в інших творчих об'єднаннях.

Схожа амбівалентність притаманна, наприклад, поясненням цілі театру-студії Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської, що виник в Австрії 1946 р. і вважався експериментальним театром:

«... Театр-Студія має служити українському суспільству, задовольняючи в першу чергу його національні потреби в мистецькій поведінці, підносячи його естетичний смак та театральну культуру.

Широко ознайомитися з європейським репертуаром драматургів-клясиків, щоб, на їх зразках вишколившись, розробляти й українське театральне мистецтво»²⁰.

«Служіння суспільству», за Гірняком, передбачало розвиток театральних ідей Леся Курбаса, створення послідовно антинатуралістичного театру, в якому б домінували експресіонізм та театральність. Крім того, «служіння суспільству» означало «війну театрам на еміграції», а саме непрофесійним, етнографічним, народницьким драмгурткам²¹. «Служіння суспільству» полягало так само у вихованні нового глядача, який би міг сприймати сучасний театр. Однак виявилось, що поставити п'єсу в модерному стилі легше, ніж «виховати» глядача. Якщо одна частина публіки сприймала театр Гірняка з ентузіазмом,

то інша обурено критикувала його за інсценізацію Хвильового, за наслідування Європи, за пародіювання свого, «рідного», «побутового» театру.

Амбівалентність, бажання в якийсь спосіб примирити «народ» і «мистецтво» — найхарактерніша риса епохи. Типова формула прозвучала на Першому з'їзді МУРу з уст Юрія Косача:

«Можна бути патріотом, але не обов'язково кричати про це в одах, посланіях і поученнях і місію письменника вбачати тільки в виконанні ним функцій Єремії, учителя чи прапорonoсця, бо не завжди ці функції є мистецтвом»²².

Гр.Шевчук (він же Шерех і Шевельов) у статті про Олену Телігу формулює свою ідею компромісу:

«Можна творити поезію високого патріотизму, ні разу не вживши слів батьківщина або вітчизна; можна прийняти творчість палкою любов'ю до України, ні разу не вживши слова Україна; можна писати пристрасні любовні поезії, не вживши слів любов чи кохання. Бо поезія — не називає, а пориває»²³.

Отже, виходило, що досить зашифрувати свій патріотизм, сховати ідеологію в підтекст, щоб одержати «справжнє» мистецтво. Весь секрет чи рецепт полягав насамперед у тому, щоб естетизувати й модернізувати національний ідеал.

Як зазначив Улас Самчук, «великий патріотизм є той патріотизм, що висловлюється великим мистецтвом»²⁴. І тут ми підходимо до першої серйозної модернізації патріотично-народницького ідеалу, яка пов'язана з виступом Уласа Самчука на Першому з'їзді МУРу під назвою «Велика література».

«Велика література»

Думка про те, що, крім літератури, Україна нічого не має й сама залишається скоріше духовною, ніж матеріальною субстанцією, пронизує перші критичні, полемічні виступи діячів МУРу.

Саме це диктує вимогу консолідації всіх творчих зусиль. І саме це ставить вимогу творення не просто літе-

ратури, а літератури особливого роду, літератури з певним надзавданням. Заклик до такого творення пролунав на Першому з'їзді МУРу в Ашшафенбурзі з уст Уласа Самчука, якого тоді ж було обрано головою цього творчого об'єднання.

Улас Самчук запропонував своїм слухачам не просто тезу, а завдання, перспективу. Він висунув концепцію літератури універсального значення й змісту, яка була б найвищим виявом душі народу, його мислення, підсумком його історії, а водночас виявом цілого людського духу. Зразками світової або великої літератури для Самчука були передовсім Шекспір і Гете.

Народ промовляє до світу устами своїх найбільших геніїв, — вважає Самчук. «Що б ми знали про невеличку Норвегію, коли б ми не читали Кнута Гамсуна чи не бачили в театрі Генріка Ібсена?»²⁵

Велика література — серйозна, класична, універсальна за своїм значенням та впливом. «Твори великої художньої літератури давали, дають і будуть давати щось, що скріплює, збагачує, цементує солідарність людських вдах і різноманітностей. Кожний великий твір літератури насичений автентичною правдою життя, яка в сумі своїй з математичною точністю доказує, що два рази два чотири, що ми всі, хто б ми і де б ми не були, належимо до тієї ж спільноти живих істот на землі... Велика література світу — це найвищий моральний ареопаг, де судяться і дають присуд вселюдські моральні чи аморальні вчинки, і горе тим людям чи тим народам, які в тому судилищі не чи не досить заступлені...»²⁶

Чи є велика література в Україні? Так. Це — Шевченко, Франко, Леся Українка. Ще одне запитання: чи існує Україна на культурній карті світу? Ні. І саме в цьому — позначити її там — завдання сьогоденного покоління української літературної інтелігенції. Велика література є канонічною літературою. Взірцем для Самчука залишається класична спадщина.

За своїми естетичними поглядами та вимогами Улас Самчук традиціоналіст і людина попереднього століття. Він вважає, що література покликана, по-перше, відображати життя, по-друге, нести в собі моральну «істину», тобто бути дидактичною. Мораль, правда й краса мають перебувати в класичній зрівноваженості.

«Не вірш для віршу, не стиль для стилю, не звук для звука, не барва для барви. Всі ці зовнішні прояви внутрішніх процесів мистецької творчості є конечні, але тільки в гармонійному поєднанні з правдами, кладеними в зміст твору»²⁷.

Експеримент, пошуки нової мови мистецтва, нові його спроби наблизитися до життя, відчуття кризи гуманістичних істин, які переживала європейська артистична спільнота від Пікассо до Еліота вже впродовж трьох десятиліть, обминули Самчука цілком. Його рецепт увійти до світової літератури, що називався «великою літературою», означав імітацію чи реставрацію певного класичного стилю (на кшталт Гете), якого власне ніколи в українській літературі не існувало. Загалом, коли Самчук доходив до конкретної естетичної платформи, його роздуми ставали туманнішими, рецепти менш окресленими.

Ідею обраності літератури Улас Самчук розгортає далі в невеликому вступному слові до першого числа «Арки»:

«Справа культури, а зокрема літератури мусить бути в руках покликаних. Не можемо дозволити собі в ділянці культури повторити приклад інших ділянок нашого життя»²⁸.

Патетична, піднесена риторика Самчука переобтяжена його улюбленими означеннями: «великий», «вічний», «тисячолітній» і т. д. В іншій статті «З книги битія» Самчук розгортає свою тезу про велику літературу. Література для нього — феномен, значно ширший за саму літературу, художню творчість. Українських письменників сталінізм знищував тому, що вони були авторами чогось більшого за літературу. Самчук вибудовує своєрідний ряд тотожних понять: Україна — мова — слово — дух — література. Він стверджує: «Починаючи Іваном Котляревським і кінчаючи актом 22 січня 1918 року народ України будував свою незалежність тільки і виключно своїм словом»²⁹.

Самчукова ідея «великої літератури» — не просто рецидив народницького пафосу. Вона походила з певної естетичної системи, що не була оригінально українською взагалі. Йдеться про німецькі ідеалістичні естетики ХІХ століття, які, у свою чергу, наснажувалися ідеями Фрідріха Шіллера та Вільгельма фон Гумбольдта. Зокрема, останній висунув ідеал універсальної історії та ідею на-

ціональної індивідуальності, що розгортається й розкривається в історії, на фундаменті яких німецький філолог Гервініус у 30—40-х роках минулого віку прагнув створити історію «високої літератури». Таку теоретичну мету ще більше загострив Ернст Роберт Курціус у монументальній праці «Європейська література і латинське середньовіччя», де визначав опозицію між творчістю й імітацією, відповідно між «великою літературою» (*Dichtung*) і просто літературою. Відтак, на його погляд, існують твори, що належать своєму часові і з ним умирають, а також позачасові шедеври. Детальний критичний аналіз ідеалістичних естетик такого роду та їхнього спадку подає Ганс Роберт Яусс у відомій праці «Літературна історія як виклик літературній теорії». Він зокрема зазначає: «Антагонізм між чистою літературою (*Dichtung*) і літературою, прив'язаною до часу, було подолано тільки тоді, коли під питанням опинилася ціла відповідна естетика й було визнано, що опозиція між творчістю й імітацією характеризує лише літературу гуманістичного періоду мистецтва, але не в змозі охопити модерну літературу чи навіть середньовічну літературу»³⁰.

Самчук найскоріше не усвідомлював походження своєї ідеї й не бачив її неадекватності своєму часові. Але його риторика нагадувала теорії столітньої давнини. Його «велика література» мала заторкувати сферу великих ідей, світоуявлень, філософії. Велич передбачала, з одного боку, позалітературну роль, місію, національне покликання художнього слова, з іншого — ідеальну літературну досконалість. Тому «велика література» не була тотожною літературі взагалі, а «велике мистецтво» відрізнялося від просто мистецтва.

Виступ Самчука справляє враження *déjà vu* в багатьох відношеннях. Як пам'ятаємо, ще Євшан любив помріяти про «велич» українського слова, а М.Рудницький 1918 р. оголосив, що настав час «багатої» літератури. Про велич соціалістичної літератури тільки за два довоєнні десятиліття було написано цілі бібліотеки. Самчукові здається, що він радикально відрізняється від своїх попередників саме вимогами високоякісної класичної досконалості слова. Йому та багатьом іншим його колегам МУР³¹ бачився свого роду установою елітною, Олімпом, «золота брама» якого відкривалася далеко не перед кожним.

Висуваючи гасло «великої літератури», Самчук певною мірою передбачав, що національний реалізм його епопей стане її зразком. Тому він так роздратувався, коли його ідеї розвинув у надто конкретний спосіб Остап Грицяй. У статті «Мала чи велика література?»³¹ останній звернувся до колег з закликами, де визначив за пунктами, що робити, аби українська література стала «великою».

Не дивно, що Самчук у відповідь надіслав до Грицяя відкритого листа³², де спробував нагадати банальні істини про те, що мистецтво не робиться за наказом чи рецептом, що воно є не механікою, а дивом, плодом натхнення і т. д.

Отже, коли формулу «великої літератури» було розшифровано й спримітивізовано в стилі вже цілком конкретних рецептів, Улас Самчук зірвався з властивого для нього поважно-пишномовного тону й знервовано відповідав:

«Нам потрібне суспільство. Культурне, благородне, аристократичне. У нас забагато плєбсу. Ми топимось у примітивізмі. Ми інколи навіть чванимось своєю недовірністю і на тисячу ладів відмінюємо нашу «народність». Даремна пиха. Ніхто нам не повірить, що сума дядьків, чи гурт деклясованого люмпену, це вже і народ... Ті (Самчук звертається до демократів. — С.П.), що, розпинаючись «за народ», потураєте хамству! Повірте, що наш час не терпить такого поняття, бо наш час вимагає велетенської інтелігенції духу й тіла»³³.

Якщо Самчукова ідея «великої літератури», переведена в практичні рецепти Остапа Грицяя, стає комічною, то, розвинута в статті Івана Багряного «Думки про літературу», опублікованій у тому ж самому збірнику МУРу, вона в радикальний, прямолінійний спосіб ознаменовує повернення до літератури як політичної місії. В Багряного слово — це меч, зброя, література — фронт, боротьба, до того ж боротьба ідейна, література «не є справа приватна»³⁴, а написане не в інтересах нації — «злочин».

Іванові Багряному бракує слів, щоб висловити своє розуміння літератури, тож він весь свій пафос вкладає в означення «великий», яке вживає з вражаючою надмірністю:

«Велика література потребує великої ідейности, великої любови і зненависти. Великого вогню. Іншими словами — великої рушійної сили»³⁵.

Теза «великої літератури» давала вкрай неясну відповідь на запитання, що робити і як завоювати світовий авторитет. Риторика «величі» містила в собі заперечення. За вимогою створення «великої літератури» крилося травмуюче розуміння її відсутності. Самчук вважав свій рецепт універсальним для літературної спільноти МУРу й не випадково звертався до своїх слухачів і читачів від імені «ми». За цим ховалися несвідоме відчуття творчого безсилля, недовіра до власного «я» і страх майбутнього, від якого єдиним порятунком було минуле, і єдиний ідеал так само належав минулому.

Національно-органічний стиль _____

У довгій промові на Першому з'їзді МУРу «Стили української літератури на еміграції» Юрій Шерех дав свою відповідь на запитання «що робити?» й висунув рецепт, який став головним ідеологічним документом цієї організації — ще одним варіантом модернізованого народництва, значно освіченішого та рафінованішого за всі попередні.

Промови Самчука й Шереха мали спільну тональність і експлуатували схожу риторичку, однак якщо «велику літературу» всі сприйняли з ентузіазмом і невдовзі забули, то навколо доповіді Шереха почалася полеміка, яка спричинилася в перспективі до розколу МУРу.

Шерех із самого початку визначив Україну як модерну націю. Літературними рушіями цієї модерності оголошувалися Хвильовий, Підмогильний, неокласики та інші автори. Література, породжена ренесансом 20-х років, виробила й спиралася на новий образ і нове поняття України як не етнографічної, а європейської нації. Ця література мала стати зразком національно-органічного стилю, який покликані втілювати у своїх творах члени МУРу.

Шерех недвозначно заявив, що «МУР — це об'єднання тих, хто шукає українського національного мистецтва»³⁶. Головні завдання сьогоденного етапу полягали, перефразовуючи назву його іншої статті, в «прощанні з учора»: «...розтрощити раціоналізм неоклясицизму...» й у відтворенні сьогодні: «...відбити сучасність і психіку сучасної української людини»³⁷. Шерех детально спинив-

ся на характеристиці української реалістичної прози, кожного разу підкреслюючи, що аналіз її виходить «з наближення чи віддалення її (прози. — С.П.) до того ідеалу національної літератури... — національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка тому претендує на місце в Європі, що має що свого Європі сказати»³⁸.

Шерех дає характеристики, мабуть, усім присутнім у млі — від Самчука, котрому надається роль класика і з якого починається когорта живих, до молодих талантів на зразок Яра Славутича. Шерех аналізує напрями й стилі сучасної (тобто еміграційної) української літератури, яких виявляється майже стільки, скільки в ній налічується авторів. Нарешті, виділяє дві найголовніші течії — «європеїстів» і «органістів». До «європеїстів» (ця течія в перспективі мала бути переборена) Шерех зараховує Косача, Домонтовича, Костецького й навіть Багряного, хоча той відкрито декларував: «жадних Європ!».

«Органісти», з якими пов'язувалося майбутнє літератури, представлені Баркою й Осьмачкою. Окреслюючи «органістів», Шерех не міг не визнати, що в їхнє коло потрапили письменники дещо слабші, однак це не наводило його на сумніви в перспективності саме «органістів» і національно-органічного стилю, який тільки й зможе сказати українське слово старій і згнилій Європі.

Ідеал нового національно-органічного стилю «ви-ростатиме з опанованого й відкинутого, бо перебореного неокласичного вишколу; він виростатиме з пристрасти людської душі епохи історичних катаклізмів; він зіпреться на глибинно національне підґрунтя: фольклор, Шевченко. Насамперед, Шевченко, бо Шевченко вже ввібрав у себе й перетопив український фольклор. Запечення неокласицизму буде плідне тільки тоді, коли воно зіпреться на Шевченкову традицію»³⁹. Залишалося тільки з'ясувати, що становить собою Шевченкова традиція в поезії, але Шерех цю тему окреслив досить пунктирно (експериментальність, синтетичність, відображення правди душі), не зупиняючись на деталях. Далі Шерех назвав трьох неоекспресіоністів і нешевченківців. Це — Багряний, Осьмачка, Барка, поетична творчість яких і втілювала ідеал національної органічності.

Висновки виявилися настільки загальними, що їх навіть не можна назвати рецептами, це були скоріше заклики, гасла в душі тих, що їх так полюбляв Хвильовий:

«а) від загально-людського — до національного. Не для того, щоб відійти від загально-людського, а навпаки, щоб з більшою силою його проголосити і підкреслити — але проголосити по-своєму, по-українському. Щоб не копіювати загальнолюдське, а збагатити його. Ось перший дороговказ. Тут у новому світлі постають імена Шевченка і Гоголя — і в них шукає опертя сучасність.

б) від намагання схопити позаіндивідуальне, вічне, раціональне до бажання вилити свою душу, виговорити свої болі, прокричати свої зойки. Від гармонії неокласицизму до творчого хаосу неоекспресіонізму, того, що колись існувало під трохи претенсійною назвою несамовитої школи»⁴⁰.

Якщо Самчук обстоював об'єктивну зрівноваженість, то Шерех — суб'єктивну експресію, навіть хаотичну й дику, аби органічну. Якщо Самчук вимагав творити канони і йти за ними, то Шерех закликав їх руйнувати. Правда, при ближчому розгляді його заклики до деструкції канону виявилися поверховими.

Національна органічність, чи органічна національність, хоч би як широко й модерно вона окреслювалася, не руйнувала український ізольовано-патріархальний світ, а пробувала воскресити його, наповнити новою енергією. Опора на Шевченка й фольклор завжди була осердям народницької естетичної парадигми. Такою вона залишалася і в концепції Шереха. «Європеїсти», які намагалися знайти опору в інших традиціях і за межами національного, були безсумнівними антагоністами «органістів» і musiли в процесі творчості навернутися.

Риторика доповіді Шереха має всі ознаки не академічної статті, а емоційної ораторської промови, побудованої в стилі імітації усної мови. Йому надають динаміки передовсім домінуючі тут граматичні конструкції: запитання — відповіді, називні речення й чергування коротких називних речень з довгими періодами. Головні розділові знаки тексту, вживані з надмірною послідовністю, — знак запитання й тире. Останній особливо енергізує текст. Запитальна модальність, з одного боку, поєднується з великою кількістю класифікацій та визначень, з іншого — Шерех, як і Самчук, говорить від імені «ми» про «наш рух». Він виступає в ролі не критика-професора, а ідеолога, майже комісара. Якщо не визначити, що робити, то, на його думку, може статися непоправне.

Література вийде з-під контролю, розвиватиметься без керівництва, без цілі. А що може бути гірше за такий сценарій? Його стиль демонструє безсумнівну впевненість у собі й віру в непохибність власних оцінок.

Майбутній час визначає граматику доповіді Шереха. Словом «майбутнє» вона закінчується. Але йдеться не про майбутнє взагалі, а про таке майбутнє, в якому Україна скаже Європі своє слово. Месіанська певність пронизує доповіді Шереха, Самчука, взагалі всіх ораторів Першого з'їзду. На відміну від інших, у Шереха месіанство цілком свідоме, він навіть вважає його «прикметою духового здоров'я». У 1964 р. в передмові до книжки «Не для дітей» він пояснить, що запропонував своїм слухачам саме те, чого вони прагнули. «Віра зроджувалася не з дійсності, а з потреби віри», — писав він про свою аудиторію, що «була перечулена на все рідне й національне»⁴¹.

Пізніше тезу про національно-органічний стиль сам Шерех назвав візіонерством і наївністю. Як і ідея «великої літератури», вона залишилася повчальним літературним документом і нездійсненим рецептом, як майже будь-який абстрактний рецепт. Тези «великої літератури» й «національно-органічного стилю» не були цілком тожними, як пише у своїй статті Григорій Грабович. Крім того, зміст МУРу як інституту ними не вичерпувався, як по суті стверджує стаття Грабовича. Адже одночасно з'явилася опозиція до лозунгів Шереха та Самчука. Вона оперувала дещо іншою мовою, бачила в національній культурі відмінні проблеми й прагнула створити іншу парадигму її розвитку. Одним з перших розпізнавальних понять, ключів до її змісту стало слово «криза».

Криза з погляду Юрія Косача

Слово «криза» прозвучало вже на Першому з'їзді МУРу. Воно фігурувало в доповіді Юрія Косача, яка спочатку називалася «Криза сучасної української літератури». Злякавшись власного радикалізму, письменник опублікував свій виступ під назвою «Вільна українська література». Коли Косач говорив про кризу, то йшлося передовсім про ідеологію в галузі літератури Дмитра Донцова. На думку доповідача, українська література не

могла стати «великою» з причини її політизації. Тенденційна, утилітарна, політизована література «узурпувала провідництво», а це, у свою чергу, «спричинило не тільки віддалення нашого письменства від шляхів всесвітньої літератури, але й глибоку внутрішню кризу, яка триває й досьогодні»⁴². Косач говорить про естетичну одногранність, штамповість, банальність такої літератури й про ущербність типу «сильної людини», нею пропагованого й будованого, а також про критику, яка відіграла роль «собаки-жучки», підгавкувача ідеології.

Висновок про минуле різкий: «Попередній період української літератури видається нам кризовим через 1. реакційний дух тієї літератури, 2. реакційність атмосфери всього літературного життя, витвореної внаслідок визнання панівними гасел утилітаризму і тенденційності»⁴³. Але з минулим і його патетичним запереченням, здається, все було більш-менш ясно. Далі Косач переходить до складнішої теми, а саме: якою має бути література майбутнього. І тут своєю риторикою перевершує всіх інших ораторів МУРівських з'їздів.

Він пропонує рецепти, в яких так само нема відповіді на запитання «що робити?», тільки добре знайомий компроміс, який Косач намагається маскувати численними згадуваннями зарубіжних письменників, художніх напрямів та пишномовними зворотами, позбавленими будь-якого теоретичного сенсу, на зразок: «Ми побачимо, як спалахне новими загравами світанків і надій наш літературний обрій»⁴⁴. Або: «Письменник не може тільки відбивати життя або тішитися його ідилічністю й серафічністю. Письменник мусить реагувати на життя»⁴⁵. «Письменство — не політика, бо «слово — не твердая криця»⁴⁶ і т. д.

Видрукований текст доповіді Косача позначений численними виділеннями окремих слів курсивом, розрядкою, жирним шрифтом. Він, як інші МУРівські теоретики, любить удаватися до підкреслення слова, фрази, думки поліграфічними засобами. Не вистачає слів, точності (а цього бракує майже постійно) — з'являються численні емпатичні засоби («дуже», «великий») або підкреслення в тексті. Крім того, Косач віддає перевагу визначенню через заперечення. Йому легше сказати, чим не є література, ніж чим вона є.

На такого роду розмови про кризу швидко зреагував невтомний ідеолог МУРу Юрій Шерех. Після розлогого й багатослівного аналізу ідеї кризи він її відкинув: «Таким чином в інтересах точності нашої діагнози краще говорити не про кризу української літератури, а про її надто повільний, далеко повільніший, ніж бажано, розвиток...»⁴⁷ Назва його полемічної статті «В обороні великих» повторює найуживаніший прикметник епохи. Шерех ще не підозріває, що «велика», «великі», «велич» — найбільш популярні серед критиків слова для характеристики національної культури — чи не найкраще засвідчували кризу, яку вона в цей час переживала.

«Неповорот назад»

Якщо Самчук і Шерех у своїх доповідях на Першому з'їзді МУРу закликали українських авторів будувати літературу, спираючись на певні, в кожному разі визначені традиції, а Косач наголошував на кризі, то Ігор Костецький, наче в продовження останнього з них, тоді ж запропонував девіз «неповороту назад»⁴⁸.

Його доповідь у свій спосіб полемізувала з виступами Самчука і Шереха. Дух полеміки звучав у перших же реченнях: «Мій виступ не претендує на проголошення грімких гасел (Самчук? — С.П.), хоча я й виступаю в певному напрямі. Мій виступ не претендує на широку ерудиційну аналізу (Шерех? — С.П.), хоч у ньому буде згадано трохи імен і явищ»⁴⁹.

Костецький висунув справді радикальне гасло модерністського по суті розриву з традиціями. Європейський Ренесанс, який настав після Середніх віків, не здається йому переконливим аргументом чи зразком. Уперше після «хатян» Костецький в українській критичній традиції критикує ідею відродження.

«Для сьогодні української літератури кожне гасло свідомого повороту до передреволюційних традицій (до цього у свій спосіб закликали і Самчук, і Шерех. — С.П.) я вважав би за шкідливе, а кожне гасло самоомани, що ховало б у собі відтворення зовнішньої опосередованості ренесансного процесу — просто непотрібним. На мою думку, український літературний процес досяг того сту-

пеня самоусвідомлення, на якому він не потребує реставрувати здобутки свого позавчора, ані бодай для видимости вбиратися в княжі опанчі або козацькі жупани. Це доросла і повна сил істота, яка може відважно дивитися вперед»⁵⁰.

Далі Костецький переходить до теми, яку порушував Шерех, а саме до теми реалізму, і бачить її з двох точок зору. Його цікавлять «поняття українськості» і «поняття реалістичності».

Самчук у своїй доповіді сказав: «Література — це мова народу»⁵¹, маючи на увазі, що це єдиний вияв її національності (типово народницький дискурс). Костецький відповідає: «Я гадаю, що була б надто абстрактною кожна спроба шукати українськості автора тільки в тому, що він пише по-українському, а не по-російському чи по-польському»⁵². Відповідно існує «український зміст літератури», який однак сформулювати дуже важко. Для Костецького цей зміст визначається не темою твору, а запитанням «як?» І тут на перше місце виступає поняття індивідуальності художника, в якому криється секрет його національності. Але Костецький за всього бажання не може сформулювати поняття українськості літературного твору чи цілої літератури. Надто невловима ця тема, надто небезпечне буквально кожне визначення. І загалом визначати, користуючись науковими аргументами, не в його стилі. І тому він говорить, знову ж таки у протиставлення Самчукові й Шевельову: «жадних рецептів, жадних приписів... Я хотів би, щоб кожен письменник сам для себе ставив проблему своєї українськості...»⁵³

Далі Костецький звертається до поняття реалізму, яким Самчук не послуговувався (як не користувався він і жодними загальноприйнятими теоретичними поняттями), а Шерех бачив досить діалектично («...реалізм — це явище, яке вічно стирається й старіється. Те, що вчора було реалізмом, сьогодні перестає ним бути»⁵⁴).

Стертість старого реалізму, невідповідність його прийомів і канонів сьгоднішнім вимогам літератури відчуває й Костецький. До того ж ще гостріше за Шереха. Він не приймає надто широкого (радянського) трактування терміна реалізм, куди включаються класики від Шекспіра й Сервантеса до Гете й романістів ХІХ століття. Його концепція реалізму в цілому співзвучна концепції Шереха: «те, що дана доба вимовляє поетичним словом

як вираз погодження з дійсністю, яку вона вважає за реальну, тобто, справжню, незфальшовану, існуючу, — це є літературний реалізм доби»⁵⁵. Отже, в цьому сенсі реалістичним може бути не тільки Шекспір, але й Дос Пассос, відомий у російських перекладах у 30-ті роки, що їх, очевидно, тоді читав Костецький. Може бути, навіть Джеймс Джойс.

Джойса, між іншим, Костецький згадає буквально в наступному абзаці як можливого представника або предтечу «абсолютного», позадобового реалізму, що розриває рамки часу й національної належності. Такий абсолютний реалізм міг би стати для українських письменників певною програмою дій. І, нарешті, він не може втриматися від «письменницьких рецептів», які, втім, не схожі на рецепти Самчука вчитися в Гете чи на заклик Шереха вчитися в Шевченка, а скоріше нагадують якоюсь мірою рецепти Вірджинії Вулф. Але про це пізніше.

Слово «модернізм» на Першому з'їзді МУРу ще не звучало, однак у самих настановах і роздумах Костецького, в напрямі його думання, в іменах, на які він покликався, простежувалася беззаперечна тенденція до апології європейського модернізму з його широтою, всепоглинальністю, мовною деструкцією, космополітизмом, розривом з традиціями і філософіями. Все це ще називалося «новим реалізмом» сучасності, однак цей «новий реалізм» скидався на один з перших евфемізмів модернізму.

Романтизм «ХОРСа»⁵⁶

В альманасі «ХОРС» приблизно це ж саме називалося «романтизмом».

Закликавши членів МУРу до співпраці, колективних зусиль і служіння ідеалам народу, його засновники виступили і з дещо відмінною ідейною платформою. Так звана «окрема лінія» робила акцент не на колективні зусилля, а на неповторні індивідуальності. Елітарність була метою журналу «ХОРС», що вийшов 1946 р. Три редактори «ХОРСа» підписалися під числом псевдонімами: Юрій Шевельов виступив як уже відомий Юрій Шерех, Ігор Костецький — як Юрій Корибут, а Віктор Петров (він же

Домонтович) — як Віктор Бер. Псевдоніми не могли приховати справжні імена, які в такому малому колі людей не залишалися таємницею. Вони мали відмінну мету. Нове ім'я означало нове амплуа, новий початок, спробу чогось іншого. Таким іншим планував бути «ХОРС».

Зусиль трьох редакторів «ХОРСа» й насамперед його головного натхненника Ігоря Костецького вистачило тільки на один номер досить еклектичного й далеко не елітарного змісту. Альманах відкривався редакційною статтею «З компасом», яка мала характер маніфесту. Її, очевидно, написав сам Костецький. Що ж вважалося компасом у морі життя й мистецтва? Яким девізом об'єдналися учасники альманаху?

Спочатку автор стверджував, що настанова часопису «принципова», а пізніше вже більш туманно говорив про віковічні відносини мистецтва й життя, життя й мистецтва. Отже, автор заперечив «тяжку навалу змісту, не оперезаного мистецькою формою», а також естетизм, який «рятує тільки до наступної зупинки»⁵⁷, і запропонував вихід, «жадану формулу» — романтизм. Автор так само заперечив (вперше й востаннє) деструктивність у мистецтві: «Розлам це дія не миротворна»⁵⁸.

Романтизм для Костецького втратив будь-які параметри й обмеження. Це — все, поєднання всього, вищий синтез, а відповідно нинішній період — «доба могутчої синтези в українському мистецтві»⁵⁹.

Головна художня ознака форми — ритм. Ритм є протилежністю природного. «Оглядатися на монументи, шукати. Широта. Ритм — усе», — карбує Костецький. Все, що має форму життя, — не мистецтво, — «... Мистецтво співдіє з життям не безпосередньо — рупор — замовлення дня — вигук моди — але тільки асоціацією — через добір — через ритмізацію — через перетворення — через віднесення — через абстрагування — чистою родою».

Наостанку автор впадав у патріотичний пафос і містику, хоч і приховані за деякими естетськими намірами:

«Існувало поняття світле й безмежне: Україна Київська. Осередок сліпучо-привабливої культури, туди бо стікалися звідусіль генії, що втратили для потомства ім'я своє особисте, щоб славним вовіки було спільне всім їм: Україна Київська. Світлоносне божество несло на стрілі образ, сонце мистецтва: ХОРС»⁶⁰,

Коротке резюме англійською та німецькою мовами звучало значно спокійніше, хоча дух українського естетичного месіанізму був і тут. У резюме говорилося про те, що група українських письменників починає цілком новий період мистецтва (entirely new period in art).

Як бачимо, вступна програмна стаття «ХОРСа» позначена цілковитою еkleктикою. З одного боку, її автор ставив завдання сказати цілком нове слово, відкрити цілком новий період, відгородитися від інших літераторів, які мали традиційно реалістичну й ідеологічно патріотичну настанову. З іншого — він робив спробу реанімувати романтизм, а відповідно знайти певну колективну базу для всіх митців.

У короткому редакційному вступі до афоризмів Володимира Державина говорилося: «Велич і розмах національної культури прямо пропорційні кількості в ній неповторно творчих індивідуальностей. Ми, ХОРС, за таку культуру, творену крайніми протилежностями, межевим інтелектуальним напруженням кожного окремого суб'єкта»⁶¹.

Амбівалентність поглядів засновників була очевидною. Вони, і передовсім Костецький, укладаючи «ХОРС», висували модель літератури як вияву національної ідеї й прагнули її величі. Водночас головний редактор обстоював свободу для кожного окремого художника й робив акцент не на спільну діяльність усієї літературної громади, а на творчий вияв окремих індивідуальностей. Як і інших його колег, Костецького характеризували невміння говорити про деталі, загальність висловів і термінологічна неточність.

«Романтизм» на цьому етапі був обережним і невдалим евфемізмом іншого поняття, яке Костецький поки що остерігався називати. Відродити «романтизм» ставив собі на меті не тільки Костецький.

Романтизм «Звена»

Поняття «романтизму» експлуатували так само редактори «Звена». (Журнал виходив в Інсбруку 1946 й на початку 1947 р.) І вони так само мали на увазі не зовсім канонічний романтизм. Перше число часопису (травень

1946 р.) його головний редактор Володимир Кримський⁶² відкрив «Супровідним словом», де оголошувалося, що «в період здобування серед відомих нам обставин, найбільше вислову здобуває активна романтика, романтика вітаїзму»⁶³.

Далі повідомлялося, що журнал видаватиме «Український Мистецький Фронт Молодих», який «не є ніякою організацією». «В ньому немає ані зложених і святочно проголошених декларацій, ані програм, ні статутів чи правильників»⁶⁴.

Старе питання, яким має бути мистецтво — політичним чи незалежним від політики, — автори «Звена» нібито вирішували на користь незалежності мистецтва, обмежуючи свої завдання до «мистецьких засобів». Однак буквально в наступному реченні пояснювалося, що «поза життям» вони не стоятимуть і обстоюватимуть заангажованість слова й відповідальність за нього.

«Супровідне слово» можна було б сприймати як відповідь недавно проголошеному МУРові. Втім, декларації й «Звена», й МУРу перебувають у рамках схожого дискурсу, навіть ключові слова назв — «рух» і «фронт», «Арка» і «Звено» — це підтверджують.

«Нашим завданням є: бути звеном між вчора й завтра, між українською і світовою творчістю, між мистцем і читачем, між засобами та метою»⁶⁵, — писали редактори «Звена». Редактори «Арки» не пояснювали, чому спинилися на цій назві, але саме слово «арка», як і «звено», передбачає зв'язок певних категорій, світів, а не розрив між ними.

В рецензії на перше число «Звена» романтична й «вітаїстична» à la Хвильовий орієнтація журналу зазнала критики як хаотична, непослідовна й анахронічна. Рецензент Г.Розорек поясняв колегам зі «Звена»: «Романтизм — це такий стан душі, духу, матерії, субстанцій, здібностей чи чого там ще, — коли все сукупне ество людини не відчуває на собі жадних пут догми, коли воно сприймає світ особисто, активно й творчо без посередників»⁶⁶. Рецензент, треба сказати, не помітив хаотичності й неясності власного визначення романтизму. Саме за «романтизм» журнал критикувалося найбільше. У ньому рецензент прочитав не тільки відродження «вітаїзму» Хвильового, а й симптом зовсім іншого явища, яке він

відмовився прийняти й навіть прямо назвати. Це явище описувалося ним так:

«Отже, загальний висновок: штучно змайстрований зв'язок штучно утровоєної кризи української духовости... з кризою в повоєнних країнах окциденту...

Звичайно, не виключена річ, що певні одиниці з українського духового світу відчули в собі непереможну потребу раптом утомитися — вкупі з тими націями «вечірнього краю», що справді мали від чого втомитися за останнє півсторіччя. Тоді ці одиниці мають право і на свій «журнал втоми». Мають право і на розумування про суету сует, мають право нарікати на всі революції світу і шукати тихого пристановища там, де, як вони гадають, заховано істоту істот рідної духовости... мають право, бо має право кожна одиниця висловлювати про світ усе, що їй заманеться. Але чи цей вислів репрезентує щось поза особистим переконанням нечисленного гуртка поетів і мислителів?»⁶⁷

Отже, наслідкування занепалої Європи, штучно поглиблена криза української духовності, індивідуалізм — такий «романтизм» (екзистенціалізм?) закидається першому числу журналу, в якому були твори Клена й Мосендза, переклади Рільке й Рембо, епіграф про покликаність слова з Сімони де Бовуар і ледве-ледве якісь натяки на будь-яку екзистенціальність.

З п'ятого числа (вересень 1946 р.) журнал офіційно редагували, крім Володимира Кримського, Юрій Клен і Юрій Дивнич (Лавріненко). З цього ж самого числа журнал став органом МУРу в Австрії й поширив свою автуру такими постатями, як Самчук, котрому важко закинути промодерністичні європейські орієнтації.

За винятком Віктора Петрова, ніхто з тих, хто вживав поняття «романтизм», не мав про нього чіткого історико-літературного уявлення. Петров ставився до «романтизму» скептично. Можливо тому, що в українській літературі романтизм має ще одну конотацію, будучи народницьким романтизмом, а народництво, у свою чергу, завжди було романтичним народництвом. Петров окреслював новий період літератури як час остаточної перемоги над романтизмом:

«Ми духово виростили з романтизму, але ми не романтики. Ідея «дитячого» й «казкового» — ідея ірраціонального, як її висунув романтизм. Ми ж — раціоналісти.

І наше ставлення до нової епохи підказане не вірою, а прагненням збагнути»⁶⁸.

На Першому, як і на інших з'їздах МУРу, Петров у дебати не вступав.

Між модернізацією і модернізмом

Сумніви в можливості й навіть потребі зрівноважити «народ» і «мистецтво» вже на Першому з'їзді делікатно й непрямомовно висловили Ігор Костецький та Юрій Косач. Віктор Петров, який разом з усіма схвалив заклики й декларації МУРу, ще 1946 р. опублікував статтю «Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920—1945)», яка була першою в ряду інших його статей, що містили теоретичну критику народницького літературознавства. Володимир Державин не виступав на Першому з'їзді, однак невдовзі після нього розкритикував ідеологічну стратегію Юрія Шереха, спрямовану на створення національно-органічного стилю, назвавши її «плужанством». Сам Державин не спромігся запропонувати якусь іншу стратегію і був настільки химерно-хаотичним і непослідовним у своїх визначеннях, що попри велику активність і кількість написаного зайняти місце першого теоретика сучасної української літератури або МУРу йому не судилося.

Перший з'їзд МУРу показав, що його члени в основному усвідомлюють переломність, пороговість і загрозовість історичного моменту. Щоб вижити в нових обставинах, українська література мала змінитися, перебудуватися, модернізуватися. Але в чому полягала модернізація: в модернізації старих ідеалів, як це вже не раз бувало, чи в розриві з ними? У модернізації за європейськими зразками — модернізму, сюрреалізму, екзистенціалізму та інших ненависних народникам «ізмів»? Чи в модернізації нативізму? Перший варіант був рівносильним закликів писати іншою мовою, повному переосмисленню й реінтерпретації попередньої традиції, побудові нових канонів. Другий загрожував стагнацією літератури.

Кожен член МУРу дещо знав про зразки західного модернізму, та далеко не всім ці зразки імпонували. Існували могутні стереотипи, які особливо впливали на тих,

що приїхали з радянської України. Модернізм не служить народові. Він заперечує обраність літератури в сенсі служіння, але ставить питання про обраність у сенсі її елітаризму, служіння самій собі; модернізм зосереджений не на ідеях творчості, а на її інструментах. Він передбачає в ролі читачів не весь народ, а вузьке коло посвячених і освічених. Це безідейна й нездорова культура духовної кризи, безвиході Заходу, якесь темне провалля, може, навіть ненормальність, божевілля. Все це не могло не лякати. Такий критик-інтелектуал як Шерех, що говорив про Україну як про модерну націю, на початковому етапі МУРу висував ідею про те, що українська література зможе обминати модернізм, як свого часу російські народники сподівалися, що Росія обмине в своєму розвитку капіталізм. У таких «мурівців», як Костецький чи Косач, початковий страх перед модернізмом (та іншими «ізмами») поєднувався з магнетичним потягом до нього, а непевність естетичних мрій — з туманністю визначень.

Шерех був надто добрим критиком, щоб не відчувати суть моменту. У виступі «Стилі сучасної української літератури на еміграції» він, характеризуючи ці стилі, визначив три головні напрями сучасної української літератури, три можливі реакції на сучасність:

«...теперішній етап нам ясний: це етап великої перевтоми, етап великих розчарувань і випробовувань, етап, коли розум може втратити віру в себе і на рятунок мусять прийти не раз іраціоналізм, віра, містика, демонізм. Це етап розколотої свідомості, розхитаної душі...

Психічний хаос, розчахненість змісту й форми, зміщення плянів, — коли мале й велике видаються рівновартими, втрата душевної рівноваги — така може бути одна реакція на сучасність»⁶⁹.

Цю реакцію Шерех ніде не називає модерністською, однак з його характеристики такий термін напрошується. Цікаво, що це перша реакція літератури на дійсність. Можливі ще дві: «Втекти в світле царство мрії і ідилії, що може не існує реально, але яке може сотворити віра...» (ескейпістська), і «І нарешті — зціпити зуби, стиснути кулаки, покликати на допомоги всю силу своєї волі... наперекір усьому, не зважаючи на суперечності...»⁷⁰ Ні другий напрям, який по суті для Шереха близький до першого (бо перша рубрика «культивує хаос, а друга —

гармонію, що має приховати хаос»⁷¹), ні третій — політизованої літератури служіння народові не здаються Шерехові відповідними вимогам часу. Він пропонує ідею національно-органічного стилю, який, на його думку, мав стати центральним модерним стилем сучасності.

Попри еклектику й непослідовність, попри химерність закликів, Юрій Косач у доповіді на Першому з'їзді МУРу все ж таки згадує про модернізм у непрямій формі. «Сила краси в очах модерної людини кінець-кінцем не в симетрії, а в деформації»⁷². А Ігор Костецький як на зразок указує на Джойса.

Питання модернізму, як і тридцять, і п'ятдесят років тому, поєднувалося з ширшим питанням «Європи» або «Заходу», до якого у свій спосіб приходило кожне нове покоління українських письменників.

«Велика література» Самчука за видимості європеїзму готувала в перспективі для української еміграційної літератури долю культурного гетто, приреченого на вічну провінційність і анахронізм. Самчук закликав орієнтуватися на Захід, але його образ Заходу складався з Шекспіра та Гете. Він плакав міф про Європу, не маючи будь-якого уявлення про її реальні й сучасні виміри.

Іван Багрянний оголосив орієнтацію на Захід «хворобою». Йому не подобалося не тільки поняття Європи, яке включало також ненависних йому Маркса, Енгельса та Фур'є, а й саме поняття орієнтації. Ренесанс без жодної орієнтації, більше того, Україна принесе в європейські культури духовне відродження⁷³. Він, як ніхто, певен, що європейська культура є хворою, перебуває в занепаді.

Шерех на Першому з'їзді виступив проти епігонів Європи, однак і сама Європа в його трактуванні виглядала досить непривабливою. За інтерпретацією Шереха, для покоління 20-х років з його гаслом орієнтації на психологічну Європу, яке Шерех, між іншим, вважав другорядним, ішлося про абстрактну фаустівську Європу, а не про «Європу французького імпотента рантьє й німецького рознесеного пивом крамаря»⁷⁴, які не могли й не можуть бути зразком для українського письменника. За його планами, викладеними на Першому з'їзді МУРу, українська література мала й могла уникнути кризи, властивої для західної культури, а ставши на засадах національно-органічного стилю, — сказати Заходові своє ори-

фінальне слово. Тогочасні ж європейці в перспективі мали свій європеїзм перебороти. 1948 р. на Третньому з'їзді МУРу Шерех оголосив, що «наша духовна самостійність стверджена» і «стає потрібне включення нас у світ — як рівних серед рівних. Ми в вищих проявах нашої духовності вже самі творимо явища паралельні зі світовими. Ми маємо свій, із свого кореня, не з чужих впливів і не порядком наслідування зрослий екзистенціалізм, сюрреалізм і інші стилі сучасного світу. Ми не потребуємо більше ізоляції, вона може тільки шкодити нам. Етап Грушевського і етап Донцова минули»⁷⁵.

Що є модерна культура Заходу і що в ній може бути зразком для української літератури, в 1946 р. ніхто конкретно не знав. Косач і Костецький, які на Першому з'їзді найголосніше говорили про кризу української літератури, найбільше схилилися до модернізації культури, не мали певності в шляхах цього процесу. Їхні перші виступи відобразили цю непевність, а також стиль виправдовування перед колегами-літераторами за щось подібне на зраду загальної справи.

Косач повторював слово Європа, мов магічне заклинання: «...Європа, тільки Європа наше джерело рятунку і онови. Яка-небудь Європа — тільки Європа, цей величний континент, що має таємничу силу онови й відродження... Європа в її найважливіших проявах: Європа католицького універсалізму... Європа вольтер'янська, вільнодумна, раціоналістична... Європа фавстівська...»⁷⁶ Косачеві не спадало на думку, які несумісні між собою його Європи, який хаотичний його перелік цих Європ.

Для Костецького з Першого з'їзду МУРу дорога на Захід могла пролягти через ще не названий, але вже існуючий в уяві модернізм. Говорячи про цю дорогу, Костецький забував на якийсь час власний лозунг «жадних рецептів» і потрапляв у месіаністичний настрій, такий властивий першому МУРівському зібранню: «...Абсолютні твори в цьому стилі (абсолютного реалізму на зразок Джойса. — С.П.) напише тільки українська доба світової літератури, оскільки свідомість можливості такого реалізму зароджується саме в українському мозку»⁷⁷.

Отже, український стиль зросте не тільки (це слово Костецький виділяє жирним шрифтом) з національних джерел, не тільки відіграватиме у світовій літературі месі-

анську роль, а й матиме певне світоглядне призначення, що полягатиме «в знятті антитези ідеалізм — матеріалізм»⁷⁸. Костецький відкидає матеріалістичну філософію як анахронізм, а разом з нею соціальний роман ХІХ сторіччя, що виник на її базі. Таким же анахронізмом він вважає і чистий ідеалізм. Послугуючись метафорами, а не логічними аргументами, він обстоює діалектику: «Мені, людині, тільки тоді миле сонце вгорі, коли воно пронизує долішню темряву»⁷⁹. Український стиль для Костецького мав бути модерним і мав потрясти Європу саме цим.

З цією метою він задумав «ХОРС», а через тридцять років ностальгічно згадував: «Футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, графічно-магічний вірш, усе воно тоді, у сорокових роках, випромінювало привабу вже самим звучанням цих слів»⁸⁰.

Дискурсу відкритості до сучасного Заходу окрім «ХОРСа» дотримувалося «Звено». Попри стилістичні недоліки й нерівність змісту, цей журнал мав загальну прозахідну орієнтацію. Друковані тут статті про сюрреалізм, екзистенціалізм, «духове обличчя Франції» та інші були короткими, наївними, найчастіше не оригінальними, а передруками й перекладами з зарубіжної періодики, однак вони відкривали новий материк культури й відповідно переорієнтовували свою культуру.

Дискурс «Звена» означався, з одного боку, такими прізвищами, як Райнер Марія Рільке, Джеймс Джойс, Габрієла Містраль (Нобелівська лауреатка за 1945 р.), Еліас Канетті, Альбер Камю, Веркор, Еміль Вергарн, В'єт Діжонія Вулф, Сімона де Бовуар, а з іншого — такими іменами та явищами, як Хвильовий, неокласицизм, театр Курбаса, графіка Нарбута.

Порівняно зі «Звеном» надруковані в «Арці» статті Юрія Косача про сюрреалізм і екзистенціалізм були серйозним кроком уперед. У них не тільки вводилися відповідні поняття й терміни, називалися імена (Кіркегор, Андре Бретон, Джойс, Пруст, Лорка, Клодель, Сартр, Сімона де Бовуар, Камю та ін.), але й на свій спосіб вони наближалися до ізольованого від Європи українського світу, інтегрувалися ним. Статтю про екзистенціалізм Косач завершив запитанням: «Чи шляхи українського театру можуть зустрітися з шляхом екзистенціалізму?»⁸¹ Він не відповів на це запитання, але, очевидно, прагнув та-

кого впливу чи такої зустрічі. «Нотатка про сюрреалізм» закінчувалася наївною, але характерною спробою поширити сюрреалізм на українську літературу й відповідно поміняти ярлики на кількох письменниках:

«І українській літературі — в таких її проявах як творчість раннього Тичини, новелі М.Хвильового, Г.Косицьки, М.Йогансена, драма М.Куліша, а згодом поезія Б.І.Антонича, В.Барки й ін., подекуди В.Лесича — як реакція проти закам'янілості мертвого класицизму, як вислід нового національного і мистецького світогляду — в цьому аспекті й нашій літературі припадає поважна участь в тих мистецьких відкриттях, що їх сумарно звемо сюрреалізмом»⁸².

Загалом журнал «Арка» (1947—1948), редагований тим самим Юрієм Шерехом, що висунув ідею національно-органічного стилю наприкінці 1945 р., мав характер не народницький, національно зорієнтований чи ізоляціоністський, а скоріше навпаки — модерний, інтелектуальний, естетський і позапартійний. Так виглядала «Арка» Шереха та його партнерів з редколегії (Домонтович, Косач, Нижанківський, Зенон Тарнавський). Оформлення Якова Гніздовського увиразнювало напрям журналу. Крім того, «Арка» становила найпрофесійніше літературне періодичне видання свого часу. Її мова була найрафінованішою, а тенденція найвідкритіша до неукраїнського світу й найсаркастичніша до народництва та літературного політиканства в його антимистецьких проявах.

Журнал друкував твори письменників різних напрямів — від Самчука до Костецького та статті на різноманітні наукові теми. Але тільки в «Арці» художні твори відбиралися за естетичними, а не політичними критеріями, статті ж були справді професійними науковими працями.

«Арка», не проголошуючи, а можливо навіть не усвідомлюючи цього, започатковувала новий культурний дискурс. Вона друкувала в кожному номері матеріали про сучасне мистецтво, ілюстровані творами Мане, Матісса, Ван Гога, Родена, Майоля, Ель Греко, писала про осінній Салон у Парижі 1947 р., про атональну й модерну музику, публікувала переклади західних авторів, серед них Жана Поля Сартра, Андре Жіда (Нобелівського лауреата за 1947 р.), і мала зорієнтовані на Захід рубрики «Новини світової літератури», «Театральна хроніка» та «Кіно».

«Арка» була відкрита до культури, космополітична й демонстративно не зацікавлена табірною і партійною політикою.

Симптоматично, що в журналі переважала проза, а не поезія, і серед поезії знайшлося місце для Зерова й Ореста, тобто для тих авторів, вплив яких, за попередніми твердженнями Шереха, українська література мала переборювати. Головними прозаїками журналу були Домонтович, Костецький і Косач. Вони ж були його головними теоретиками.

Критичні статті з безперечною ясністю свідчили про тенденцію до творення нового канону. В мистецтві його репрезентували Олекса Новаківський, Юрій Нарбут, Михайло Бойчук. У театрі — Лесь Курбас, а відповідно підтримувалися здійснені в таборах театральні постановки Гірняка й Блавацького. В нетрадиційному тоні журнал писав про Шевченка, Куліша й Франка. З Шевченка автори (Євген Маланюк і Віктор Петров) намагалися здерти бронзу, в Куліші підкреслювався європеїзм, у Франкові — не народницька, а інтелектуальна й естетична сторона його складної постаті. З недавніх, але вже покійних авторів журнал звертав увагу на Олену Телігу, Богдана-Ігоря Антонича, Володимира Свідзінського, з живих у центрі уваги стояли дві безперечні «зірки» епохи МУРу — Барка й Домонтович. Журнал також друкував велику кількість мемуарів та спогадів, де акцентувалося особисте, приватне життя. Українська література завжди була бідна на цей жанр, і навіть у нечисленних спогадах особиста сфера, як правило, оминалася.

Автори журналу торкалися нових тем, таких як пародія, гротеск, божевілля в мистецтві й літературі. «Арка» ніколи не писала про фольклор й публікувала статті Домонтовича, спрямовані проти народницького шевченківства.

Та навіть «Арка» допускала «проколи», як-от стаття «Джезова недуга», де так звана «негрська культура» називалася «примітивом» і «варварством». Ця стаття витримана в традиціях знайомої ще з ХІХ століття системи оцінок за принципом «здорове — нездорове» мистецтво. Її автор Зиновій Лисько соромить тих, що переносять джаз, це явище декадансу, до українського репертуару, хоча завершує все життєствердним закликком: «Якщо наш націо-

нальний організм в загальному дійсно здоровий, молодий і життєздатний, то скорше чи пізніше він переборє і лезову недугу»⁸³. Редакція, щоправда, м'яко відмежовувалася від такої перспективи, зазначаючи в примітці, що окремі твердження статті є дискусійними.

В одинадцяти опублікованих числах «Арки» було надруковано сім статей, підписаних «Юрій Шерех» та «Гр. Шевчук». Не враховуємо сюди рецензій, що друкувалися на останніх сторінках журналу. Шерех як ідеолог МУРу використовував «Арку» для полеміки з критиками цього об'єднання та своїми особистими опонентами. Водночас у його статтях вироблявся стиль розкутого теоретизування на теми літератури, що традиційно називається «рідною», і такої, що, будучи українською за мовою, в поняття «рідної» не вельми вписувалася, як-от статті про Едварда Стріху (Костя Буревія) чи Віктора Домонтовича.

Шерех був критиком, який не просто коментував літературний процес, а прагнув ліпити й спрямовувати його в тому напрямі, який здався йому найперспективнішим. У статтях, друкованих в «Арці», Шерех (Гр.Шевчук) виявляв ексцентричність, провокаційність і вперту тенденційність. Наприклад, у статті про Олену Телігу в першому числі «Арки» він доводив, що її вірш «виростає з альбомної поезії»⁸⁴, і зосереджувався виключно на її формальній стороні. Це звучало майже як виклик, враховуючи традиційний стиль статей про Телігу та її місце в українському мартиролозі. Шерехова ревізійністська концепція Юрія Клена не як неокласика, а як романтика й поета динамічної форми, виявилася в некролозі «Пам'яті поета»⁸⁵.

Стаття «Історія Едварда Стріхи»⁸⁶ підносила роль пародії в українській літературі й спрямовувалася другим боком проти тих, кого Шерех дуже не любив — Семенка з його «Новою генерацією» й Поліщука з його «Авангардом». Для Шереха цього роду авангард означав примітив і лояльність до режиму, а не оновлення літератури.

Ще дві статті, «Етюди про незрозуміле в літературі» й «Не для дітей», присвячені аналізу максимально несхожих творів гранично відмінних письменників — Василя Барки й Віктора Домонтовича, започатковували нову й симптоматичну тему — тему «незрозумілого в літературі», тему літератури не для всіх, літератури, яка потребує виховання та вміння читати. (Одночасна любов до Барки й

до Домонтовича досить добре засвідчує роздвоєність Шереха на цьому етапі його критичної діяльності.)

«Доктор Серафікус», за Шерехом, — специфічний тип роману, унікальний в українській літературі. Критик запроваджує визначення «роман-есеї». Він не просто демонструє свою ерудицію, а в дусі самого Домонтовича грається з читачем і посміюється з нього. Він трактує читача так, як герой роману Комаха трактує Ірцю. Дитині — недосвідченому читачеві, який звик до іншого типу прози, не зрозуміти, про що йдеться у творі. Відповідно роман цей «не для дітей». Шерех пояснює, як треба читати Домонтовича, підкреслюючи, що далеко не кожному це під силу. Творчість Домонтовича, будучи елітарною (цього слова Шерех не вимовляє, однак усе в статті до цього підводить), засвідчує дорослість української літератури.

«Наша сучасність — наше мистецтво»

Наступна тема Шереха в цих двох статтях — літературний твір і його співвіднесеність із часом. Шерех, людина амбівалентна, зворушено милується Баркою й «традиційним світом української патріархальності», «української селянської духовності». Як інтелектуал, естет, людина міста, університетів і бібліотек, він віддалився від цього світу безмежно далеко, настільки далеко, що навіть його описи цього світу позначені відчутною штучністю. І все ж світ села в його ідилічному варіанті викликає в нього замилювання й зворушення. Він робить спробу виправдати його в літературі, легітимізувати в «нашому часі», бо це вкладається в концепцію національно-органічного стилю. Однак, присвятивши йому чимало схвильованих слів, критик признає ізольованість і відставання світу Барки від сучасної доби, його консервативність і вигаданість.

Світ Домонтовича, навпаки, співзвучний з добою взагалі і з європейською «волею до свідомості» зокрема. Ідейне й стилістичне антинародництво роману «Доктор Серафікус», який є романом гри й інтелекту, доповнюється антинародницькою риторикою критичного коментаря. Проте Шерех якоюсь мірою перекареслює її ма-

жорним і штучно радісним фіналом статті. Слово бере інший, тенденційний Шерех — ідеолог, узагальнення якого мають збігтися з його прогнозами. Отже, Шерех стверджує, що у творчості Домонтовича, а також Осьмачки, попри величезні відмінності між ними, постають «українська людина» й «виразно український ідеал», який не є ідеалом західного гуманізму, а означає «право на гармонійний розвиток вільного індивіда». Він, щоправда, нездійснений «в умовах нашої епохи», але принаймні в рамках цілого Шерехового дискурсу це є оте «наше слово» до Європи, появу якого він пророкував на Першому з'їзді МУРУ.

Окрім «Доктора Серафікуса», другим сучасним твором Шерех вважав повість «Еней і життя інших». Він написав велику статтю про цю повість Юрія Косача в 1947 р., де стверджував, що це «повість про епоху», «про людей епохи». Косач був для нього письменником, який «хоче перейняти на себе тягар епохи з її трагічними проблемами; він хоче взяти на себе відповідальність за свою трудну добу»⁸⁷ в чисто екзистенціальному стилі.

«Час» — третє (після «народу» й «мистецтва») центральне поняття в декларації ініціативної групи МУРУ. Саме «час», а не «народ», «Україна» або «суспільство», ставив завдання перед мистецтвом. Це, по-перше, свідчило, що пріоритети мистецтва залишалися за межами самого мистецтва. По-друге, вибір пріоритетів не був випадковим. Тема часу в усіх її деталях (епохи, доби, сучасності) поступово ставала центральною для Шереха, а також у дещо інший спосіб для Віктора Петрова й Ігоря Костецького. Про час так само йшлося в статтях Юрія Соловія «Чи сучасне наше сучасне мистецтво?»⁸⁸, Володимира Кримського «Жорж Бернанос і проблеми нашого часу»⁸⁹, Якова Гніздовського «Український гротеск»⁹⁰ тощо. Для цих та інших авторів «Арки» тема часу висунулася на перше місце.

Стаття Шереха «Наша сучасність — наше мистецтво», опублікована в його книжці публіцистики «Думки проти течії», присвячена виключно питанню співзвучності з часом «нашої літератури» (вона все ще бачиться єдиним потоком, єдиним дискурсом). На погляд Шереха, «наше мистецтво» не дуже вдається, тому що відстає від часу або свідомо ігнорує його. Єдиний вихід — допомогти літераторам і створити теорію доби: «Не задкувати по-раб-

ськи за часом, але, збагнувши його і спираючися на нашу величну національну традицію, відкрити в ході часу ті сили, які в схрещенні з тими традиціями дадуть високе і справді дороговказне мистецтво...»⁹¹ Ця всеохопна теорія могла б стати філософською основою національно-органічного стилю, однак вона ніколи не була створена.

Шерех розуміє час не як дискретно окреслену епоху, а як безперервність сучасності: «Терміну доба, епоха я вживаю скрізь умовно, як синонім поняття «наші роки», отже, тільки хронологічно. Я не визнаю поділу історичного процесу на ізольовані й замкнені в собі періоди, бо своєрідність історичного процесу, здається мені, саме й полягає в часовому незбігу в іманентних рядах паралельних процесів, які становлять вияви руху послідовних взаємозаперечувань»⁹².

Нарешті, остання стаття Шереха в «Арці» («Шовковий черевичок» Поля Клоделя»⁹³) не тільки детально аналізує філософський зміст і символіку п'єси, яка йшла в цей час в Мюнхенському камерному театрі, не тільки в природний спосіб продовжує новий більш-менш незакомплексований дискурс теоретизування на різноманітні теми літератури й мистецтва від Лао-Цзи, Жана Ануя, Торнтонна Вайльдера, Т.С.Еліота, Роже Жіроду, Жана Поля Сартра до Олександра Блока, а передовсім говорить про час і співзвучність літератора з часом. Клодель для Шереха співзвучний з епохою. «Наш час», про який пише Шерех, є часом Клоделя й Еліота, однак і сам він (а також такі автори «Арки», як Домонтович, Костецький, Косач, Гніздовський) дедалі сильніше відчуває свою належність до цього часу, свою інтеграцію з ним. Він відчувається в цьому часі інтелектуально комфортабельно, його зміст для нього зрозумілий і цікавий. Інакше кажучи, його час і час Самчука, Багряного, навіть такого європейця, як Орест, котрий, щоправда, живе в абстрактній Європі часів розквіту символізму, не збігаються. Література, що реально пишеться в одному історичному часі, існує водночас у різних естетичних часах, несумірних між собою.

Останній номер «Арки», присвячений літературі «католицької онови», відкривається цитатами з Т.С.Еліота про єдність європейської культури з однойменної статті («Єдність європейської культури»), а також висловлюваннями щодо сучасного католицького мистецтва Франсуа Моріака, Грема Гріна та Поля Клоделя. Розлогі цита-

ти-епіграфи задають тон, указують на координати наступних дебатів. «Арка» торкається не маргінальної, а ключової теми повоєнної європейської культури. Це — пошук релігійності й віри перед лицем духовної кризи, яка охопила західну цивілізацію, спроба врятувати її шляхом віднайдення віри. У відповідь на кризу європейської цивілізації Володимир Кримський пропонував відновлення «християнського правопорядку, християнського розуміння свободи, рівності, соціального ладу»⁹⁴.

У статті Косача «Золота тростина. Література Католицької онови у Франції», яка відкриває останній номер журналу, йдеться передовсім про Моріака й Бернаноса, «католиків авангарду», для яких католицизм — проблема культури, а не проблема догми. (Є так само католики ар'єргарду, догматики.) Як завжди в статтях Косача, його окремі положення контрверсійні й плутані, а бажання все мистецтво Франції включно з Бодлером і Війоном вважати інтегрально католицьким — непереконливе. Крім того, він надто захоплений своїм об'єктом, що не допомагає об'єктивності. Стаття, окрім ознайомлення українського читача з новим явищем, має принаймні кілька прихованих алюзій. Це — питання «онові» взагалі, яке резонувало з дебатами в МУРі. Це — питання французькості, що так само пов'язане з дебатами навколо суті українськості. Це — інтегрування національної культури у світовий контекст. Наприклад, Барка порівнюється з Патрісом Ля Тур дю Пеном. Відбуваються переосмислення канону й зміна ярликів. Зокрема, Хвильовий і Куліш не вважаються більше просто пролетарськими письменниками. Косач також натякає на «святу простоту» чи «глупоту» деяких своїх співвітчизників, які схильні спрощувати літературний процес. Нарешті його лейтмотив — пошук альтернативи кризи: «Як добре, що в наші часи ніщоти й занепаду мір є десь міра — *roseau d'or* — «золота тростина» (Ш.Пегі) — якою можна зміряти «міста, мури й брами» для візії кращого, майбутнього світу»⁹⁵.

Погляди головних авторів «Арки» мали свої нюанси, а їхній виклад вирізнявся неоднаковим рівнем глибини й осмислення. І все ж, попри амбівалентність і сумніви, загальним для членів редакції ставало відчуття себе європейцями, усвідомлення єдності європейського світу. Вони органічно приходили до тих самих питань, які ставив

Еліот чи Клодель. Із цієї перспективи робилася спроба переоцінити себе, зокрема свою українськість. Так, Гніздовський пробував міркувати про українськість у контексті Європи, про «неособовість» українського духу, про периферію і центр, про їхні ролі у творенні європейської культури⁹⁶. Нова ідея українськості — відкрита до світу й резонуюча з часом — обіцяла бути плідною для дальшого розвитку.

Останнє, одинадцяте число «Арки» сповіщало, що в майбутньому друкуватиме доповідь Шереха на Третньому з'їзді МУРу, а під новелою Домонтовича про Ван Гога «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» стояло багатообіцяюче: «Кінець буде». Наступне число, як відомо, ніколи не вийшло.

Трагедія еміграції

Засновники МУРу нібито вірили у свободу напрямів. Проте Шерех на Першому з'їзді оголосив боротьбу проти неокласицизму й такої лінії дотримувався надалі. Для нього творчість Ореста й Клена свідчила про розклад неокласицизму. Ці автори здавалися Шерехові неорганічними, далекими від реального світу, особливо українського. Володимир Державин, навколо якого гуртувалася група «Світання», що її найвідомішим членом був Михайло Орест, виступив з апологією неокласицизму.

Державин так само виступив і проти платформи Шереха в цілому. Він звинувачував МУР у «плужанстві». У свою чергу, Осьмачка закидав Шерехові «ваплітянство». На критику Державина Шерех відповів статтею «В обороні великих. Полеміка без осіб», надрукованою в третьому й останньому збірнику МУРу.

Дискусія між Шерехом і Державиним не просто ставила опонентів на непримиренні позиції, вона підривала зсередини, руйнувала літературну спільноту. Адже в цій спільноті не існувало міцної традиції врівноваженого діалогу, нормального співіснування різних поглядів. Скоріше навпаки, їй імпонував діалог у стилі Хвильового з безапеляційними діагнозами й боротьбою з опонентом «на смерть». Однак навіть не ця дискусія виявилася найфатальнішою для хисткої єдності МУРу.

У ньому визрів конфлікт поколінь. Він ясно виповз на поверхню в анонімному вступі до другого збірника МУРу. Симпатії автора статті (це Самчук або Шерех) цілком на боці старшого покоління, освіченого, поважного, культурного, якому можна закинути хіба що «нотки еклезіястичного світосприймання»⁹⁷, хоча такий закид скоріше сприймався як комплімент. Про молодих авторів висловився різкіше. Вони або «недоуки», або «циніки і кар'єристи». Одне слово, між нами (старшими й розумнішими) і ними лежить «прірва». І хоч автор пробує знайти якісь рецепти для примирення, вони виглядають штучно.

Нарешті, в МУРі існував конфлікт естетик. Відбувалася поляризація за поглядами на мистецтво. МУР не проголошував свою політичну нейтральність, але неонародники й прихильники політичного слова відчували, зокрема в «Арці», тенденцію переважання естетства й формалізму над політичними суспільними цілями. «Орлик» друкував довгі інвективи Остапа Грицяя проти «божевільних» експериментаторів і «літературних банкрутів» на зразок Костецького й Косача. Зі сторінок «Орлика» МУР у цілому громив Донцов, який не міг пробачити Косачеві критику на свою адресу. До боротьби проти МУРу доклав чималих зусиль відроджений «Літературно-науковий вісник». Деякі захисники реалізму, як вони себе називали, виходили з організації. «Арка» в четвертому числі за 1947 р. повідомляла, що письменник В. Чапленко покинув МУР, написавши з цього приводу листа до газети «Наше життя», де звинувачував МУР у переважанні експериментаторства, у зневазі до реалізму, яка особливо виявилася в статтях того ж таки Юрія Косача. Редакція «Арки» відповідала демонстративно глузливо⁹⁸, нервуючи своїх опонентів ще більше.

Такі табірні журнали, як «Орлик», «Рідне слово» — самі їхні назви можуть служити підтвердженням вибраного ними народницького дискурсу, — так само друкували художні й наукові твори. Хоча на їхніх сторінках подеколи з'являлися твори Домонтовича, але, звичайно, не Костецького чи Косача, за напрямом ці часописи були принципово ізоляціоністські й антимодерні. Дискурс такого маргінального місячника, як «Похід», що виходив у Гайденаві, вичерпно характеризувало те, що кожен з його трьох номерів символічно відкривався портретом —

Шевченка, Мазепи, Петлюри. А редакційна стаття до першого числа «Походу» завершувалася бадьорим закликом: «Літературно-мистецька програма «Походу» коротка: «Чесне українське слово — на службу Нації!»⁹⁹ На такому фоні «Арка» й навіть «Звено» виглядали як журнали наступного тисячоліття.

Виступ Шереха на Другому з'їзді МУРу, надрукований в «Арці» під заголовком «Року Божого 1946», засвідчив, що за всього намагання звучати оптимістично й висловлювати віру в «наше велике письменство» з'явилася нова нота песимізму: «... наш літературний світ — катастрофічно тоненька плівка»¹⁰⁰, дискусії в ньому виходять з-під контролю, журнали слабенькі, перекладів мало, серед молоді панує епігонство й т. д. Пафос Шереха на Третньому з'їзді, його спроба переконати інших у тому, що МУР — це «ідеологічна революція українства», «духове провідництво культури»¹⁰¹, насправді, здається, не переконував навіть його самого.

З плином часу початковий ентузіастичний дискурс: «ми доведемо», «ми покажемо світові», «ми завоюємо» поступово набирає гіркоти, розгубленості. В багатьох членів МУРу поволі формувалася свідомість еміграційної загроженості й непевності, страху перед майбутнім без літературної зміни, страху чужого мовного оточення.

1948 р. Шерех писав про трагедію еміграції, провінційність, хуторянство, повертаючи свою улюблену тему «нашого часу» іншим боком. Від оптимістичного часу, який «ставив завдання», проминуло всього неповних три роки. Завдання залишилося невиконаним, «...наше мистецтво — вияв нашої духовости — не знаходить резонансу серед чужинців...»¹⁰², українська література, саме українство позначені безнадійною провінційністю.

В «Думках проти течії» Шерех говорить про еміграцію як про втечу, спробу обдурити час, трагедію. Ціла ця книжка є однією великою й відвертою інвективою:

«Трагедія нашої еміграції зовсім не в тому, що люди відірвані від рідного ґрунту; що їхнє завтра непевне, що їхнє таборове сьогодні злиденне й мілке. Це все сумно, але це ще не трагедія. Трагедія починається з того, що велика, може переважна частина української еміграції не розуміє свого часу і свого місця в часі. Вона мислить категоріями минулого сторіччя, категоріями безслідно про-

минулого часу. Практично, це означає, що вона не мислить»¹⁰³.

«Трагедія нашої еміграції в тому, що вона має в собі певну кількість Дон-Кіхотів, має гнітючу масу Санчо Панс і майже не має людей розуму...

Але це трагедія не лише еміграції. За малими винятками це трагедія цілого українства XIX—XX сторіччя»¹⁰⁴.

«... Трагедія української еміграції, трагедія всього — за малими винятками українства XIX—XX сторіч в їхньому безконечному провінціалізмі. Від Марусі Дротівни через Винниченка до леопардизму нашого — раз-у-раз чесні душі, прекрасні наміри, благородні почуття — і провінційщина, провінційщина, провінційщина. Українство ввесь час — прекраснодушне і замріяне, воно ввесь час стоїть поза своєю добою. Іноді воно пишається цим, частіше не здає собі з того справи. А то робиться страшно вольовим, страшно активним, мало не звірячим, але це виглядає дуже мило й трохи смішно. Тому наш європеїзм завжди відстає від Європи найменше на яких 30 років... Тому наші органічно-національні спрямування раз-у-раз сходять на закостенілість і реставраторство»¹⁰⁵.

Шерех ставить діагноз старої й донині не вилікуваної хвороби. Цей діагноз стосується і його власної вигадки, його недавнього рецепта створити національно-органічний стиль. Міркування Шереха не абстрактні, це відповідь живим мертвякам української сучасності, до яких він відносить народників, хвильовистів, епігонів неокласицизму та донцовське вісниківство, які намагаються в цій сучасності домінувати.

Шерех не був би собою, якби не запропонував виходу, грандіозного нового рецепта — створення «програми, що створила б українську концепцію доби»¹⁰⁶. Однак його оптимістична риторика звучить значно менш переконливо, ніж нищівний аналіз.

У навкололітературній частині табірному суспільства, як і в МУРі, відбувалася поляризація. Ті, що виступали за традицію, за сакральність деяких відомих імен і понять, за чистоту «рідного», не могли стерпіти зрадливий прозахідний космополітизм іншої групи. В 1948 р. МУР уже розкладався й занепадав на очах. Окрім уже згаданого Чапленка, МУР покинули Осьмачка, Барка, Косач, Славутич і ціла група «Світання». Дух конфліктів і розпаду ставав всеохопним. Назавжди розсварювалися старі

друзі. Конфліктували між собою актори театру-студії Гірняка. Завдання, висунуті ще наприкінці 1945 р., не здійснилися; ні організаційного, ні художнього об'єднання не вийшло. Крім того, померли Юрій Клен, Катря Гриневичева та Андрій Гарасевич у 1947 р., Леонід Мосендз (який, правда, не вступав у МУР) — у 1948 р. Віктор Петров зник за загадкових обставин у квітні 1949 р. Нарешті, грошова реформа в Німеччині 1948 р. унеможливила українські видання. Переставали виходити журнали. В 1949 р. більшість діпівців виїжджає з Німеччини, прямуючи здебільшого в країни Північної Америки.

Українське літературне життя в еміграції на якийсь час завмирає. 1949—1951 рр. Юрій Шерех пізніше назвав «безлітературними»¹⁰⁷. У 50-х починається наступна спроба відродити художню періодику й літературне життя, але інтелектуальної інтенсивності і продуктивності МУРу вже ніколи не досягло жодне творче об'єднання українських письменників на Заході.

На певному етапі центральним дискурсом епохи МУРу став дискурс «Арки». «Арка» ніде й ніколи не виступала з прямою апологією модернізму, ніколи не називала себе журналом модернізму. Так само ніколи не отожднював себе з модернізмом її головний редактор Юрій Шерех. Це був амбівалентний дискурс, що багато в чому нагадував старі, вже обговорювані в попередніх розділах, дискурси модернізації народництва, котре в підриштованій масці претендувало на роль модернізму, насправді будучи тільки його імітацією.

Однак ранні пошуки Косача, напрям «ХОРСа» й «Звена», нарешті Шерехова концепція часу, елітарності («не для дітей»), апологія складності й незрозумілості твору були відповідним контекстом для тих авторів, які, кожен у свій спосіб, ішли шляхом руйнування патріархального світогляду, старої стилістики й риторики, старих канонів і мали певну програму їхньої заміни. Йдеться про Віктора Петрова та Ігоря Костецького.

ФІЛОСОФ КРИЗИ Й НЕСТАЛОСТІ: ПЕТРОВ-ДОМОНТОВИЧ-БЕР

«Людина розуму»

Віктор Петров був «людиною розуму» — саме тією, що їх, за цитованим раніше визначенням Шереха, так бракувало тодішньому (і сьогоднішньому) українству. Відомий учений, автор багатьох публікацій, член гуртка неокласиків, він належав до найповажніших літературних постатей МУРу. Як і Шерех, Косач, Костецький, він часто висловлював оригінальні думки, які йшли врозріз із загальноприйнятими, хоча ніколи не потрапляв під такий шквал критики, як його колеги.

Петров писав спокійно, розважливо, аргументовано й багато. Три роки його табірною життя аж до загадкового зникнення у квітні 1949 р., як засвідчують десятки його публікацій у табірних виданнях, склали другий після 1920-х найплідніший період його творчої біографії. Він підписував свої твори трьома іменами: Віктор Петров, Віктор Домонтович і Віктор Бер¹⁰⁸. Два останні вмерли одночасно з його зникненням з Німеччини.

Критичні статті Петрова з української літератури, теоретичні праці з різних галузей, від антропології до філософії, а також інтелектуальна проза витворюють унікальний в історії української культури дискурс.

Його унікальність полягає навіть не в окремих ідеях, а в послідовності й цілісності всієї інтелектуальної парадигми. Типовість долі цього дискурсу в тому, що він обірваний на півслові, ніким не розвинутий, ніколи (за винятком Ю.Шевельова) не прочитаний і на відповідному рівні не продовжений.

Петров не брав участі в першій за хронологією й за значенням МУРівській дискусії з приводу того, якою має стати українська література, хоча був присутній на Пер-

шому з'їзді МУРУ, а ще раніше підписав заяву ініціативної групи про його створення. Так само поняття «велика література» чи «національно-органічний стиль» не траплялися на сторінках його праць. Він ніколи не впадав ні в пафос, ні в месіанський екстаз. Його тексти цього часу (за винятком кількох газетних публікацій) створювали б повну ілюзію незацікавленості злободенням, якби їх не зраджувало часто вживане «ми» — «ми не романтики», «ми — раціоналісти», «екзистенціалізм і ми» й т. д. Петров ніколи не був колективістом і не любив літературної масовки, яку часто нагадували еміграційні інституції. Тим більше він не ховав за колективним «ми» свого незнання чи непевності. Його «ми» скоріше вказувало на відчуття екзистенціальної причетності до певної літературної спільноти, емоційне переживання процесів, що в ній відбувалися.

Понад два десятки статей Петрова (Бера), опублікованих у 1946—1948 рр., відобразили його міркування над «Франкфуртськими зошитами», суперечностями екзистенціалізму, кризою природничих наук, станом світової й спадщиною української літератури і не виказали будь-якої уваги до боротьби між різними групами МУРУ та до опонентів МУРУ в цілому. Здається, як громадянин Європи він був поглинутий іншими, загальносвітовими проблемами. Водночас це було справді «наче». У свій спосіб Петров висловився з усіх питань, які хвилювали його колег. Він говорив не прямо і тим більше не «щиро», не розкриваючи до кінця ні себе, ні своєї позиції.

Петров-теоретик має свою тематику. В її центрі: «наш час», характеристика культурно-історичних епох, особливості сучасного мистецтва, нарешті, наскрізна тема, яка пов'язує всі попередні, — загальна криза сучасної цивілізації, філософії та мистецтва.

Петров-Бер значно більшою мірою за інших своїх колег володіє мовою підтекстів і прихованих змістів. У цьому сенсі його теоретичні тексти, за всієї логічної аргументації та раціональності, близькі до артистичної публіцистики. Деякі ідеї сформульовані в них прямо й чітко, інші — виявляються лише натяками, аналогіями, що можуть дати посвяченим код, ключ до розуміння всього комплексу авторових ідей.

Аналізові великих світових епох присвячено «Історіософічні етюди» за підписом Віктора Петрова, а також інші, не менш цікаві праці, підписані псевдонімом Віктор Бер: «Наш час, як він є» (журнал «Рідне слово», 1947, ч.8), дві статті з циклу «Засади історії» (газета «Час», 1947, ч. 5,8), «Проблема епохи» (журнал «Орлик», 1947, ч.10). Остання з'явилася у відповідь на критичну статтю Б.Крупницького. Історіософські питання порушувалися також у статтях «Сучасний образ світу. Криза класичної фізики», «Засади естетики», «Християнство і сучасність».

Віктор Бер часто згадував про те, що ідея епохи була складовою частиною поглядів неокласиків, до яких він, тобто Петров, належав у старі часи. Згадував він і про лекцію академіка Ф.І.Шмідта, виголошену 1919 р. в Київському Українському науковому товаристві, де підносилися ідея епох або циклів, яка досить відчутно відбилася на формуванні поглядів неокласиків¹⁰⁹. Ще у 20-х роках Петров поряд з багатьма іншими зазнав сильного впливу ідей Освальда Шпенглера. Не виключено, що Петров мав нагоду познайомитися і з книжкою Миколи Бердяєва «Кінець Європи», яка з'явилася кількома роками раніше за «Присмерк Європи». Загалом історіософські пошуки та системи Шпенглера, Бердяєва, Тойнбі, Коллінгвуда можна вважати безпосереднім інтелектуальним контекстом для поглядів Петрова-Бера в галузі історіософії та культурфілософії, розвинутих ним уже пізніше, в 40-х роках.

Дмитро Чижевський на базі розуміння епохи, близького до розуміння Петрова-Бера, однак незалежно від нього, в 40-х роках працював над концепцією історії української літератури¹¹⁰. У статті «Культурно-історичні епохи» Чижевський визначив цілий спектр проблем, пов'язаних з цією темою. Зокрема, він підкреслював: «...історичний процес це не сукупність випадкових рухів в різних напрямках в окремих сферах культури... З нового пункту погляду кожна епоха є цілістю, системою рухів та змін, які мають якийсь спільний напрям; кожна епоха має своє обличчя, свій власний характер, свій «стиль»...¹¹¹ Крім того, Чижевський у цій невеликій статті вказав на відмінність між оцінкою епохи та її культурним

змістом, на те, що зміст часу ширший за хронологічний час, запропонував культурно-історичну періодизацію й критикував «історизм» у суспільних науках.

Інтерес Петрова-Бера до історіософії цілком укладався в методологічні пошуки багатьох європейських істориків і філософів повоєнного часу. Однак його численні тексти відобразили не завершену систему поглядів, а концепцію в процесі становлення. Автор не раз повторюється, увиразнює окремі нюанси, шукає точніших формул. Можна припустити, що з цих статей у майбутньому могла б скластися окрема більша праця. Історіософські погляди Петрова мають три типові аспекти: дискретність часу й осібність окремих епох, зв'язок між ними за принципом заперечення і, нарешті, відмова від ідеї розвитку. В центрі аналізу три епохи: Середньовіччя, Новий час і Наш час. В «Історіософічних етюдах» Петров-Бер стверджує:

«Коли ми говоримо про епоху, це значить: ідеї історичної безперервності в часі протиставляється ідея перервності...

Історичний процес не становить собою безперервного потоку буття. Цей потік розчленовується на певні часові відтинки історії, на градації часу, на ступеневі послідовності, що кожна з них — у своїй відокремленості від інших, як від тих, що її попереджають, так і від тих, що її заступають, — тяжить до себе... Є самодостатня в собі»¹¹².

Співвідношення між відтинками часу, названими епохами, характеризується в Петрова через заперечення. Головний об'єкт аналізу, діалектична пара «Середні Віки — Ренесанс або Новий Час», мала дати ключ до розуміння Нашого часу. Для Петрова-Бера кожна з ідей чи засад Ренесансу (від політичної філософії до естетики) виступала антитезою до поглядів Середньовіччя. Тому, заперечуючи ідеї (передовсім ідею людини та ідею природи) та естетичні ідеали Ренесансу, наша, сучасна епоха, як правило, поверталася до ідей доренесансних. Наприклад, Середньовіччя розвивало ідею регресу — «низхідної лінії буття людства»¹¹³, Ренесанс — поступу, Наш час знову повернувся до регресу.

Далі: «Теологізм був доктриною Середньовіччя; доктриною Ренесансу, а на наступному етапі — Нового

часу в протилежність середньовічному теологізмові став новочасний гуманізм, спокус якого ми не можемо зрехтисися й досі. Знов і знов з уламків гуманізму, обережно визбируючи в руїнах зацілілі цеглини, ми намагаємося скласти будівлю, щоб тішачи себе тим, бодай якимось, бодай у гірких сумнівах уже вичерпаної віри прожити в цій з уламків руїн збудованій споруді...»¹¹⁴

Шпенглер вважав, що історичний кругообіг веде до неминучої загибелі окремих культур. Він створив ефективний, артистичний міф, у якому був елемент духовного пережиття трагічної світової долі. Аналогічний артистизм і екзистенціальність властиві історіософським побудовам Петрова. Про це свідчить наведений вище пасаж.

У ньому багато цікавого. Образ складання культури з уламків та руїн — улюблений образ Петрова — відображає філософське самопочуття літератора, характер його екзистенціального проживання культури. Уламки є, крім того, найчастіше вживаним символом мистецтва модернізму.

Криза технічної епохи, завершення епохи механістичного поступу, її деградація, сучасна епоха як фінал п'ятсотлітнього процесу технічного розвитку (типово модерністичне сприйняття) — лейтмотивні, визначальні для більшості статей ідеї Віктора Бера.

Усвідомлення кризи ренесансного й загалом новочасного гуманізму так само становить чи не найголовнішу ознаку філософії ХХ віку. Гуманізм Ренесансу визначив людину як міру всіх речей. Крах цієї ідеології зафіксували метри модернізму ще в 10-х роках ХХ століття. Пізніше проти гуманізму такого роду, який приписував усім людям якості й здобутки окремих видатних осіб, виступили сучасники Петрова — французькі екзистенціалісти. Зокрема Жан Поль Сартр писав: «Екзистенціаліст ніколи не вважатиме людину за вінець творіння, бо він завжди в процесі творення. Так само ми не віримо в людство, що заслуговує культу в душі Огюста Конта. Культ людства закінчується обмеженням гуманізмом Конта і навіть фашизмом. Без такого гуманізму ми можемо обійтися»¹¹⁵.

На ставленні Петрова-Бера до екзистенціалізму спинимося пізніше, а тепер перейдемо до наступного ключового поняття, яким оперував письменник.

Віктор Петров не тільки не послуговувався риторикою «великої літератури», він поставив поняття кризи, дискусію навколо якої спровокувала доповідь Косача на Першому з'їзді, в незрівнянно ширший контекст. Це був контекст філософії й навіть розвитку природничих наук. Петров розгорнув його в ряді статей. Передовсім у праці, опублікованій у першому числі «Арки» за 1947 р. за підписом «Віктор Бер»: «Сучасний образ світу. Криза класичної фізики».

«Що є світ? Чим є наша дійсність? Як підійти до дійсності, щоб збагнути правдивий образ світу?... Новий час визначають як добу великої кризи метафізики. Відповідно до того, про наш час можна було б сказати, що він є добою великої кризи фізики»¹¹⁶, — починає свої роздуми автор. І далі перелічує наукові відкриття початку ХХ віку, які заснували модерну фізику, означає її головні засади. Його, звичайно, цікавлять не технічні чи фізичні деталі, а загальний гносеологічний результат чи переворот.

Криза класичної фізики для Бера означала кризу раціоналізму. «Раціональну мудрість зміщено в плян поза-раціонального»¹¹⁷, — пише Бер про характер перевороту у фізиці й науковому пізнанні загалом. Образ світу відтак змінився, втратив об'єктивність. Власне, створення й осягнення його стало по суті неможливим. Класична логіка так само зазнала повного краху.

«Історіософічний сенс модерної фізики», таким чином, полягає у поверненні до середньовічних уявлень (про обмеженість світобудови і неспроможність каузальності). Проте автор застерігає від надто прямолінійного розуміння паралелі «Наш час — Середньовіччя».

«Наш час реабілітує те, що дискредитував і зневажив новий гуманістичний вік...» Однак «вчення А.Айнштейна про просторову замкненість всесвіту не має тієї релігійної метафізичної аргументації, яку розгортала свого часу теологія Середньовіччя. Безпросторовий образ наших днів принципово відмінний від метафізичної безпросторовості Середньовіччя»¹¹⁸.

Бер не входить у дрібні деталі. Головна інтелектуальна мета, заради якої написана стаття, сформульована досить переконливо. А саме: криза мистецтва відповідає загальній кризі філософії, а криза філософії чи метафізики — кризі природничих наук, передовсім фізики.

У статті «Засади естетики» згадується феноменологія, зокрема феноменологія Едмунда Гуссерля. Цей напрям, у якому «інтелектуалізм перемагає суб'єктивізм», найближчий художнім творам Петрова 20-х років. Прямих посилань на Гуссерлеву теорію кризи в Бера немає, хоча вплив концепцій німецького філософа безперечний. Темі кризи Гуссерль присвятив одну з найвідоміших своїх праць «Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія». Вона писалася в 1934—1937 рр. і вийшла вже після смерті філософа. Однак з доповідями на цю тему він виступав у 1935 р. у Відні й Празі. Крім того, ідеї кризи закладені і в попередніх працях Гуссерля, які, можливо, опрацьовував Петров.

Гуссерль (а після нього Петров-Бер) стверджував, що новітні відкриття природничих наук підірвали філософію й філософський розум. Крах віри в розум припав на початок ХХ століття, хоча тенденція закладена ще Ренесансом. Філософії в наш час «загрожує небезпека впасти в скепсис, ірраціоналізм і містицизм»¹¹⁹, — писав німецький учений. І далі: «...Криза філософії збігається з кризою наук нового часу, що розуміються як ланки філософської універсальності, спочатку з латентною, а потім з усе більш явною кризою всього європейського людства, що нині охопила весь сенс його культурного життя, його «екзистенцію»¹²⁰.

Рамки кризового світовідчуття, окресленого Гуссерлем, дуже широкі, майже всеохопні: «Оскільки віра в абсолютний розум, що надає світові сенс, розпалася, остільки розпалася й віра в сенс історії, в сенс людства, в його свободу, що розуміється як можливість людини досягнути розумний сенс свого індивідуального й загальнолюдського буття»¹²¹.

Чи досягнув такий сенс Петров? У ролі Бера він оминає чи не найважливіший аспект кризи — кризу особистості. З погляду його власної біографії це не здається випадковим.

Щоправда, він сам у ролі Домонтовича в романі «Без ґрунту» описав, відбив, пережив кризу втраченої автентичності, самопочуття людини без будь-якої основи за винятком інтелектуальної:

«Час ушільнився... Кожна людина числить за собою кілька життеписів. Одне ім'я стало явно недостатнім для людини. Тотожність імені більше не відповідає зламам етапів. Над усім панує епоха. Функція людини за однієї

доби одна, за іншої — інша. У зміні діб втрачає вагу сталість особи.

Жаден з нас не має власної біографії, бо його біографія належить відтинкам епох, які круто відрізняються один від одного. Заповнюючи анкету, ми усвідомлюємо це з дотикальною ясністю. Зміну діб сприйнято як особисте переживання. Її усвідомлено на прикладі власної долі. Трагедія останніх поколінь полягає в тому, що вони живуть уривками уявлень різних діб, тоді як належать новій, іншій, якої вони ще не уявляють собі»¹²².

Петров наблизився до болючої проблеми сучасної філософії, яку часом називають «смерть суб'єкта». В центрі класичної філософії стояла людина. Перегляд поняття суб'єкта ще в ХІХ столітті почали Карл Маркс і Фрідріх Ніцше. У ХХ столітті різні школи філософії від герменевтики до структуралізму оголосили смерть людини. Зокрема, французькі структуралісти прийшли до висновку, ніби особистість та її свідомість визначені місцем людини в структурі. Людина, тобто суб'єкт, таким чином, стає функцією структури. Вона не відповідальна за свої вчинки, навіть за свою мову. Крім того, вона вільна від моралі. В руслі аналогічного теоретизування Петров перебуває ще в 40-х роках. У його випадку така філософія мала особистісний, біографічний підтекст.

Петров стверджує, що людина (він сам) позбавлена однієї раз і назавжди визначеної особистості або ідентичності. Вони моделюються ситуацією. Здається, він настійно шукає особистої мотивації в релятивістських концепціях і в інтелектуальному вагабондизмі. Герой «Без ґрунту» говорить:

«...Мене завжди спокушав розумовий вагабондизм, завжди приваблювало ідеологічне бродяжничество... я ніколи не міг утриматися від принад світоглядкових мандрівок...

...замість незнаних земель, ми шукаємо незнаних істин. Я відчуваю якусь дивну ненасичувану жадобу, поринаючи в відмінність істин. Мене завжди бентежили несподіванки логічного розвитку думок, думки в їх крайніх, остаточних висновках. Я цинив думки доктрин, які примушували людство переходити від одної протилежності до другої»¹²³.

Петров і Домонтович обстоювали несталість особи. Бер зосередився натомість на параметрах кризи мистецтва, яку розглядав у найдрібніших деталях.

У статті «Засади естетики. (Від «Ars poetica» Є. Маланюка до «Ars poetica» доби розкладеного атома)», підписаній «Віктор Бер», антинатуралістична поетика Маланюка служить лише поштовхом, лише приводом поговорити про глобальні проблеми літературного розвитку з кінця ХІХ століття до 40-х років віку ХХ-го. Бер аналізує естетичний рух на фоні розвитку філософських ідей та природничих наук, вибудовуючи цікаву схему філософсько-мистецьких співвідношень. Отже, реалізм ХІХ століття був аналогом, а імпресіонізм кінця віку — вищим виявом позитивізму. Символізм означив кризу позитивізму, «образ світу втратив свою сталість»¹²⁴, тим часом на зміну фізики прийшла метафізика, а природа постала як відгук надприродного. Наступний крок позначився деструкцією.

«Перша чверть двадцятого сторіччя — час революції в її абсолютному визнанні, доба загальної деструкції, етап негації, що воліла стати універсальною. Революція мусіла бути всесвітньою. Все підлягало знищенню: держава й неписьменність мас, лірика й університетські дипломи, банки й поезія Олеса—Чупринки, комірці, Бог, таємна дипломатія...

Конав старий лад. Народжувалося нове суспільство. Людство зрікалося традицій. Світ перебував на зламі»¹²⁵.

Світовий злам у мистецтві виявлявся по-різному. Передовсім, мистецтво не відтворювало, а конструювало образ світу, тобто було засадничо антинатуралістичним. Ще Освальд Шпенглер рішуче протиставив природу й історію, природне й культурно-історичне буття, спираючись на ідеї Баденської школи, а також Дільтея, хоча, як відомо, саме органічна закономірність лягла в основу Шпенглерівських культурних циклів, закладаючи цим головну суперечність його теорії. Антинатуралістичність, за Бером, була головною ознакою сучасного (модерного) мистецтва.

«...Проходячи залями мистецьких виставок, глядачі проходили повз трупи речей. Заперечену природу заступили розчленовані поняття про світ, витворені технічно.

Починалася ера антинатуралістичного мистецтва»¹²⁶.

Розчленування понять і образів, їхня структурність викликала в нього особливе зацікавлення. У статті «Екскурси в мистецтво» Бер характеризував ідею структури як один з головних принципів Нашого часу. Він говорив

про структуру явища, структуру або структурну будову епохи, про структуру атома (матерії), про «структуральне мистецтво Нашого Часу», нарешті про філософію Едмунда Гуссерля, який, «відмовившись від генетизму й досліду відношень, надав перевагу, при дослідженні речей і явищ, морфологічному принципіві, тобто аналізу структури»¹²⁷.

Між іншим, герой роману «Без ґрунту» — класичний зразок такого сприйняття світу, коли «труп речей» заступають самі речі, а дійсна та мистецька реальність мають не надто багато спільного. Герой не здатний бачити нормального органічного буття. Коли на початку роману він переїжджає поїздом через річку Самару, то його сприйняття навколишнього пейзажу позначене цією розірваністю: «Даремно я шукаю великих зелених верб, що росли колись на березі. Я не знахожу їх, серед порожніх берегів тече оголена ріка. Пласка й безбарвна, вона здається нудною й вимученою формулою дадаїстичного поета. Абстрактною формулою механістичної теорії. Не ріка, лише труп ріки. Мертвотний плин нерухомої рідини...»¹²⁸ Темза в Еліотовій «Безплідній землі» так само нагадує «труп ріки», також і «нереальне місто» англійського поета бачиться як труп чи уламок міста.

Та повернімося до «Засад естетики». «Естетична доктрина наступної доби (йдеться про добу після символізму. — С.П.) виступає з гаслом суцільної неґації реального. Мистецтво цього часу не хоче мати нічого спільного з жадною реальністю. В ім'я проголошеного гасла знищення світу твориться абіологічне, асоціальне, аестетичне й алогічне мистецтво»¹²⁹.

«Митця визволено від залежності від природи, що досі як примус тяжіла над ним. Він більше не відтворює ані слів і звуків, ані фарб, ані форми, якими вони є в природі. Не природа, а не-природа. Не скрипка, а не-скрипка. Як у Пікассо. Труп речі і труп людини. Конструкція розкладеної речі»¹³⁰.

Віктор Бер детально спиняється на засадах естетики експресіоністів, які сповідували суб'єктивізм, соліпсизм, інтелектуалізм. Мистецтво повоєнних років (після першої світової війни) уявляється йому як «мистецтво самотньої, несоціальної людини, загубленої в руїнах знищеного світу»¹³¹.

З одного боку, Бер відкидає ідею прогресу в мистецтві, з іншого — визнає в ньому певний рух, за логікою якого Нечуй-Левицький «в своїй хуторянській відокремленості», наприклад, став у ХХ столітті анахронізмом. Однак Бер вірить у певну запрограмованість цього руху, закладену філософським і технічним розвитком епохи. Його прогноз на сучасну епоху різко відрізняється від прогнозів Самчука, Шевельова, Багряного, навіть Костецького.

«...Чи не стане саме тому наш час добою розцвіту глибоко самотнього й сугубо приватного, замисленого в собі мистецтва, мистецтва душі, що ридає в пустелях безмежного?»¹³²

Релятивізм

Якщо «несталість особи» Петров-Бер вважає першою ознакою кризового світовідчуття сучасної епохи, то друга її ознака: «відчуття несталості» взагалі як процес об'єктивний. Людська суть нестала, але й буття також нестале. Переживання останнього феномена досить драматичне: «Відчуття несталості стає нашим постійним переживанням, якого ми ніколи не можемо позбутися»¹³³.

Релятивізм — обов'язковий супутник кризи, її найнебезпечніше породження: «Людство остаточно стомилося від необов'язковості істин, від їх плюралістичної множинності, від їх здібності, приватності думок, партикуляризму мислення. Людина гине в плінні умовних і сумнівних, суцільно безсилах істин»¹³⁴.

Петров належав до тих інтелектуалів ХХ сторіччя, які сприймали й сповідували загальну релятивність істини, однак водночас усвідомлювали її як певну моральну загрозу й пробували протиставити релятивізму якісь інші основи. Він звертається до релігії. Шлях Петрова тут закономірний. (Досить згадати навернення до католицизму автора «Великопісної середи» та «Чотирьох квартетів» Т.С.Еліота.) У статті «Християнство і сучасність» Петров аналізує результати війни та ідеологію нацизму. Його власне світовідчуття досить типове для європейського інтелегента. «Ми живемо в руїнах міст»¹³⁵, — пише він. А дещо раніше: «Міста стали привидами Апокаліпсиса». І далі: «Людство опинилося на краю безодні. Технічно все-

владне, воно виявило свою етичну неміч, свою моральну безсилість улаштувати соціальний лад, забезпечити мирне співжиття людей і народів.

Людство відчуває страх перед загрозою катастрофи...»¹³⁶

Лейтмотивом однієї статті Бера були слова: «Гірошіма є апотеозом модерної фізики»¹³⁷. Катастрофа, породжена руйнівними силами техніки, яка вийшла з-під влади людини й людської моралі. Рационалізм у філософії й лібералізм у політичній думці (тобто основоположні ідеї Нового часу) себе не виправдали. Петров бачить вихід (який до нього побачили вже Т.С.Еліот та Е.Павнд) у повороті до доренесансних принципів і засад: «Всі науки, вся ідеологія, уся наша доба в цілому повертає до засад, які протягом століть, починаючи з Ренесансу, заперечував новий Час»¹³⁸. Людство, на думку Петрова, може врятувати «не техніка, а віра», «християнський шлях церкви». Петров не конкретизує свій рецепт і не аналізує його. Загалом свою статтю він присвячує критиці кризи й тільки на завершення пропонує звернутися до віри. Шлях Еліота був аналогічним. Тільки віра може здолати кризу. Однак для Петрова з його постійними сумнівами і скепсисом цей шлях скоріше бажаний, ніж можливий. Не випадково він не може конкретизувати свого висновку.

Культура й етнос.

Чи потрібна літературі держава? _____

Петров цікавиться закономірностями зв'язку регіонального і глобального, культури й етносу. В так званій «проблемі Готфріда Келлера» він у зашифрованому вигляді ставить те ж саме питання, над яким міркували Самчук, Шерех та інші його колеги, а саме про можливість світового звучання української літератури, а також про співвідношення літератури й політики, взаємозалежність літературного й суспільного розвитку.

Повоєнна реальність полягала в тому, що Україна залишалася бездержавною нацією. Її література була розколота на радянську й еміграційну. Перша здавалася письменникам-емігрантам нелітературою або навіть антилітературою. Зрозуміло, що Петров усі свої надії пов'язує

саме з еміграційним крилом культури. Він намагається обґрунтувати ідею, що українська література може дістати світове визнання без обов'язкового розквіту держави й нації. Для цього він шукає аналогій в інших європейських літературах. Не кожна з них може такі аналогії запропонувати. Наприклад, в Англії й Франції розквіт культури збігався з політичним розквітом. Німеччина демонструє зовсім іншу модель:

«Кінець 18, перша половина 19 сторіччя — час коло-сального духового піднесення Німеччини. Але що становить Німеччина на тому етапі політично? Ніщо! Національної Німеччини реально не існує. Вона роздріблена на малі курфюрства й герцогства. Про Німеччину цього часу можна сказати, що в цей період вона є країною маєтково-приватних, взагалі квазідержавних форм, а про німецький народ, — що він є аполітичним народом»¹³⁹.

Наступна доба, яка стала добою «напруженої державної акції», репрезентована другорядним письменником Готфрідом Келлером.

Пізніше значно далі в цьому напрямі піде Ігор Костецький, оголосивши, що літературі держава в жодній формі не потрібна взагалі. За зразок він висуне космополітичний модернізм Беккета, Іонеско чи Адамова. Костецький, щоправда, забуватиме, що всі вони перейшли з рідних мов на французьку й жили в Парижі, у французькому літературному середовищі. Але детальніше про погляди Костецького далі.

Екзистенціалізм

У МУРівській періодиці тема екзистенціалізму звучала досить голосно. Ми вже згадували публікації «Звена» й «Арки» на цю тему, а також про те, як рецензент першого числа «Звена» побачив у журналі сім'я небезпечного наслідування Заходу. Потенційний екзистенціалізм (модернізм) «Звена» не розвинувся, однак розмови про екзистенціалізм, які з часом інтенсивно наростали, ставали чимось більшим за прилучення провінціалів до столичної полеміки. Поява повісті Юрія Косача «Еней і життя інших», розкритикованої «офіційною», народницько-патріотичною критикою, на думку Шереха, засвідчила існування українського екзистенціалізму. Він був «варіантом»

французького чи світового екзистенціалізму, однак має свої специфічні джерела. Шерех запропонував назвати цей варіант екзистенціалізму **антеїстичним**.

«Наскільки органічна ця філософія в наших обставинах? Чи не є це просто наслідування сучасної західно-європейської моди? Можна думати, що поява цієї філософії в наших обставинах має своє коріння. Якщо ми визначили екзистенціалізм у Франції як важливий відлам філософії французького резистансу, то антеїзм має свій ґрунт в українському резистансі і в кризі українського резистансу. Поразка українського резистансу в війні 1939—1945 років уже сама собою повинна була породити елементи песимізму й скептицизму. Продовження українського резистансу наперекір усім і всьому зумовлене тим, що рух став масовим, народним, надавало цьому песимізму й скептицизму активістичного забарвлення. Розсадження, а почасти й загнивання орденсько-конспіраторської системи закономірно породжувало антеїзм. На нього нашаровувалися від початків властиві українському визвольному рухові месіяністичні нотки й точки»¹⁴⁰.

Усі положення цього визначення («резистанс», «песимізм», «активізм») звучать туманно, однак важливо, що Косач справді вкладає в уста своїх героїв екзистенціальні парадокси, що філософія професора Кравчука та програма дій Ірина справді постають з екзистенціалізму і що це прочитується Шерехом, стаючи органічною частиною критичного дискурсу. Крім того, Шерех, як критик української уважності до формального боку аналізованих текстів, пише про особливу екзистенціальність самого стилю Косача, що для нього, звичайно, є «національно-органічною» прикметою.

Шерех заторкнув у своїй статті «вісниківство», вважаючи Ірина, головного героя повісті Косача, його втіленням. Доба «вісниківства» для нього закінчилася 1939 р., а ті, що намагаються її продовжувати, потрапляють до списку «живих мертвяків». Зрозуміло, що відроджений «Літературно-науковий вісник» у першому своєму числі, виданому в Регенсбурзі, зреагував на цю критику.

Стаття Роберта Марксмена вимагає не просто відстояти ідеологію «вісниківства», а дати Шерехові урок і пояснити, що є екзистенціалізм, і відповідно розбити як повість Косача, так і Шерехів аналіз. Відтак вона є блис-

кучим зразком антимодерного дискурсу епохи табірною літературного життя й МУРу. Її суттєвий пункт — розгорнута критика екзистенціалізму, чи екзистенціалізмів, німецького й французького за неспроможність розв'язати кардинальні філософські й духовні питання. Автор підкреслює песимізм і атеїзм провідних екзистенціалістів, що вже саме по собі має показати всю сумнівність цієї доктрини й штучність її можливих українських варіантів. На його думку, це просто «мода», безглузде епігонство, в той час коли існують свої, істинні цінності. «Чому Сартрів песимізм, чому аж його думки про «ніщоту життя» мають заступити українцям всі дотеперішні ідейні скарби — цього ніяк не може собі уявити. Може це тому, що я правдивий демократ і віруючий християнин...»¹⁴¹, — писав автор у висновках.

Екзистенціалізм, таким чином, став одним із пунктів конфлікту, в якому, з одного боку, виявлявся інтерес до цієї філософської доктрини й літературної практики, бажання інтегрувати її у свій дискурс, а з іншого — висувалася ідея про те, що екзистенціалізм — доктрина чужа, до українства безвідносна й у цілому сумнівна.

Домонтович одверто в ці дебати не включився. Він написав статтю «Екзистенціалізм і ми», осердям якої стала приваблива для нього, як і для деяких інших українських письменників, ідея *literature engagée*. Екзистенціальності прози самого Домонтовича критика не помітила. Власне, ніхто, окрім Шереха, не міг би аналізувати такі речі на адекватному рівні, однак останній, пишучи про Домонтовича, зосередився на його інтелектуальній складності й есеїстичності.

Екзистенціалізм, який передбачав і стверджував відповідальність письменника й водночас будувався на розчаруванні в гуманізмі, екзистенціалізм, який чесно й трагічно аналізував людське існування, надзвичайно імпонував Петрову. Відповідно йому, як уже згадувалося, не до вподоби були радикальна деструктивність і безвідповідальність футуристів. У статті «Екзистенціалізм і ми» він спинився на проблемі соціальної функції літератури та на її сприйнятті екзистенціалістами й марксистами, на філософському корінні екзистенціалізму, екзистенціальному гуманізмі, на участі його представників у русі Опору. Заголовок статті («і ми»), однак, передбачав розкриття ще однієї тези: уроки екзистенціалізму для нас, тобто

для українських літераторів. Тема «і ми» залишилася не висвітленою. Сумнівно, щоб це «і ми» було даниною популярній риторичі. Скоріше Петрову так і не вдалося конкретизувати, що означав гуманізм екзистенціалізму, концепція свободи й відповідальності, соціальної заангажованості і «тривоги бути» для «нас», для нього самого. Друга частина назви передбачала запитання. Воно залишилося без відповіді.

Модернізм за Петровим

У статтях Петрова (й особливо Бера) найбільше місця приділено мистецтву так званого Нашого часу. Згадуються імена Пікассо, Кандінського, представників сюрреалізму, екзистенціалізму, інших шкіл та напрямів модерного мистецтва й авангарду, детально характеризуються окремі, найчастіше загальнотеоретичні аспекти їхньої творчості. Однак за всієї схильності Петрова до раціонального мислення, за його очевидного прагнення сформулювати основи, засади явищ (слово «засади» вживається в заголовках багатьох статей) у цьому випадку складається враження свідомого оминання поняття, визначення, яке могло б звучати як модернізм чи модерне мистецтво. Пропуск, замовчування терміна здається послідовним і свідомим.

Єдиний виняток становить стаття «Екскурси в мистецтво», де зокрема йдеться про виставку модерного мистецтва в галереї Шарпантьє в Парижі 1946 р., де були представлені й картини Пікассо. У статті звучать уже знайомі теми: кризи, синтетичності, антипсихологізму й структуральності модерного мистецтва. Петров-Бер, безперечно, відчуває певне упередження до європейського модерного мистецтва, передовсім до його деструктивного негативного начала. Він згадує маніфест італійських футуристів 1909 р. («Ми славимо війну, вояцтво, патріотизм і право свободних зруйнувати все, що їм не до вподоби. Знищимо музеї, бібліотеки і академії...») Літературне хуліганство недалекого минулого в повоєнній Європі сприймалося в дещо іншому ракурсі. «В зруйнованому місті 1947 року слова маніфесту звучать як втілене прокляття, як здійснена погроза»¹⁴², — пише Петров-Бер.

Певне упередження, однак іншого характеру, Петров відчуває щодо того феномена, який називається українським модернізмом, але має небагато спільного з європейським явищем з аналогічною назвою.

Домонтович у романі-трактаті «Без ґрунту» називає модерністом Арсена Петровича Витвицького, колишнього поета, а на час дії твору директора провінційного Музею Мистецтв. Прототипом цього героя був, очевидно, Микола Філянський, про якого Віктор Петров згадує одним абзацом у статті «Діячі української культури — жертви більшовицького терору», де зазначає: «Працюючи на посаді директора Дніпрельстанівського музею в Запоріжжі, в середині 30-х років був заарештований і засланий»¹⁴³. Петров у вказаній праці відносить Філянського до модерністів, називаючи засновниками цього напрямку Миколу Вороного, Олександра Олеса й Чупринку¹⁴⁴.

Образ Витвицького суперечливий. У свій час — у 10-ті роки — він належав до групи модерністів. «Можливо, він був найпослідовніший з них, найбільш непримиренний з антинародників»¹⁴⁵. Однак стаття на сторінках «Киевской старины» головного захисника народництва (йдеться про Сергія Єфремова або про рецензію Михайла Коцюбинського 1907 р.) справила на нього гнітюче враження, надломила його, позбавила певності, якої йому бракувало й до того. Після революції він очолив місцевий музей і вже більше не писав. З одного боку, це людина, безсумнівно, чесна, мужня, з іншого — вона стоїть поза часом і професією, з одного боку — це поет, з іншого — профан. Експозиція в музеї з фахової сторони була безпорадною, а її організатор видавався «людиною без знань», «аматором», «провінціалом», «людиною іншої генерації», котра не має нічого спільного з сучасністю. У своєму прагненні зрозуміти народ, логіку буття українського села, що, на його думку, завжди прагнуло «знищити все, що не було ним, що було поза ним, що йому протистояло»¹⁴⁶, він прийшов до своєї апології села. Це неонародництво «...здалося нам трохи старомодним. Його концепція лишила в нас враження архаїзованої стилізації»¹⁴⁷.

Естетичний критерій у Витвицького розмитий, тому він з однаковим захопленням показує гостям ескізи вигаданого прозаїком художника Линника й альбом із зразками селянських вишивок. Колишній поет-модерніст, нині

директор-аматор здається постаттю загубленою, слабкою, надзвичайно напруженою й непевною в собі. Та справа не в його персоні. Він є втіленням ставлення Петрова до модернізму в його українському варіанті, який письменник-теоретик, з одного боку, визнає, з іншого — не відчуває до нього достатньої пошани. Модерністська практика як Витвицького, так і його колег згадується з певною іронією.

Петров, письменник, учений і сноб, не терпить неосвіченості, передовсім неосвіченості літератора. Його присуд нещадний: «Письменники-модерністи, з генерації 90—900 років, що, розриваючи з традиціями народництва в письменстві, модернізували українську літературу, були автодидакти. Письменники-самоуки; за освітою недоуки. Ніхто з них не мав закінченої освіти, середньої або вищої»¹⁴⁸. До цього списку потрапили ветеринар Олесь, архітектор Філянський, виключений з семінарії Коцюбинський, Чупринка, який довчився до сьомого класу гімназії, людина непевної освіти Вороний, нарешті Самійленко, який в університеті навчався, але не наважувався скласти іспити.

Український модернізм, на думку Петрова, був викликом народництву. Це головний, однак тільки поверховий зміст цього явища. Антинародництво при ближчому розгляді виявлялося недостатньо послідовним, не глибинним, не втіленим на всіх рівнях творчої філософії та естетики. Звідси рецидиви неонародництва в колишнього модерніста Витвицького (читай Філянського).

Антитеза «народництво—модернізм» конкретизується Петровим у статтях «Микола Зеров та Іван Франко» й «Проблема Олеся». На думку автора, модернізм Олеся та інших був в українській культурі революцією. Не даремно публікацію збірки «З журбою радість обнялась» Петров порівнює з появою «Енеїди». (Щоправда, в «Болотяній Лукрозі» Домонтович майже не визнає спільного між віршами Олеся й поезією.) Модернізм передав право на літературу інтелігенції (досі воно належало селу), модернізм запровадив у поезію нові жанри, він розірвав тожність рідне слово — народне слово й увів нову: рідне слово — поетичне слово, тобто слово мистецтва. Модернізм висунув ідею творчої свободи поета, його безпосередності й стихійності, він порвав з фольклорним традиціоналізмом, а на його місце поставив слідування літературній традиції.

Проте в українському модернізмі, що сповідував натхнення, ліризм, емоційність, уже з цієї причини була схильність до інтелектуальної поверховості, а поети-модерністи не випадково надавали великого значення своєму іміджу й не так працювали над формою вірша, як культивували зовнішній образ артистичної натури. Водночас антинародництво модернізму, яке на поверховий погляд видавалося абсолютним, насправді таким не було. Петров стверджував:

«Модернізм означав розрив з народницькою концепцією української літератури як «мужицької», розрив з чистим регіоналізмом народників... Але, висуваючи гасло європеїзації української літератури, модернізації поезії, українські поети 900-х років робили це не в ім'я утворення нової якості поезії, лише в ім'я оновлення, модернізації регіоналізму.

Народники репрезентують етап чистого регіоналізму; Вороний, Олень, Чупринка — етап модернізованого регіоналізму як такого, однаково, як народницького, так і модерністського»¹⁴⁹.

Докопавшись, таким чином, до глибинної вади модернізму, Петров сприймає його критично, однак вважає значущою ланкою естетичного руху, адже із запереченням модернізму 900-х народжувався у 20-х неокласицизм, до якого зараховував себе сам Петров у свій перший київський період і який найбільше імпонував йому в його німецькі часи. Петров продовжив критичну лінію Миколи Зерова, пунктирно окреслюючи внутрішню суперечливість модернізму. Розпочата у 20-ті роки деканонізація українського поетичного модернізму могла би бути доведеною Петровим до завершення, якби він сконцентрував свої погляди на цю тему в одній цілісній праці. На жаль, він не зміг чи не встиг цього зробити.

Отже, застосовуючи термін «модернізм» у традиційному для української літературної історії сенсі, Петров не міг користуватися ним із метою характеристики того, що було модернізмом в іншому, європейському розумінні цього поняття і що вичерпувало суть мистецтва Нашого часу. Саме в цьому, останньому сенсі поняття був модерністом художник Линник з роману «Без ґрунту». Це підтверджує розлога характеристика його творчості, в якій присутні такі складники, як модерна концептуальність, зосередженість на деструкції, самота, принципова віді-

рваність від ґрунту, самодостатність, грайливість (гра заради гри), індивідуалістичність аж до надіндивідуального, «розумова конструкція», міфологічність, доктринальність, антинародництво, недовірливість до людей, трагізм, внутрішня тривога. Проте Линника автор не називає модерністом. Якщо модерністом є Витвицький (читай Філянський, Олесь, Вороний), то Линник, зміст творчості якого зовсім інший, модерністом, ясна річ, бути не може. Історично, на думку Петрова, назву «модернізм» дістало те, що ним по суті не було. Справжній модернізм у дусі роману «Без ґрунту» не мав жодної назви. Питання назви так і залишилося нез'ясованим.

Антинародництво, або стан сучасного літературознавства

Початком і кінцем, альфою й омеґою дискурсу Петрова часів МУРу було послідовне, навіть агресивне антинародництво як фундаментальний принцип, ракурс аналізу в літературознавстві, основа для знищення старого й побудови нового канону, критерій оцінки традиції.

Публікації Віктора Петрова в періодиці МУРу починаються з блискучої критики народництва в статті «Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920—1945)» і не менш ефектно завершуються статтею в «Арці» (ч.3—4 за 1948 р.) «Естетична доктрина Шевченка», яка мала підзаголовок «до поставлення проблеми».

В першій згаданій праці, надрукованій у науково-літературознавчому збірнику «Світання», Петров аналізує теоретичну спадщину, що залишилася теперішньому поколінню, тобто тому, що дістало можливість вільно працювати в 40-ві роки. Він визначає дві головні течії 20-х років: народництво Сергія Єфремова та його послідовників і антинародництво неокласиків Зерова, Филиповича, Драй-Хмари з їхніми послідовниками (сюди Петров відносить і себе). В 30-х і перші, і другі сходять з літературної сцени, а їхнє місце заступають неонародники — Сергій Пилипенко (до того був прихильником модернізованого просвітянства) та Олександр Дорошкевич, який раніше вагався між двома напрямками. Офіційне літературознавство тієї епохи сповідує «тотожність» «мо-

ша—література—народ»¹⁵⁰. Дещо менше й побіжніше Петров згадує про теоретичні засади Дмитра Чижевського та учнів Олександра Потебні, які розробляли історичну поетику.

Банкрутство народництва як фундаменту літературного теоретизування у 20-ті роки стало очевидним. Народництво виявилось анахронізмом. Воно вичерпалося, «не відповідаючи завданням, висуненим суворою дійсністю»¹⁵¹. Зрозуміло, що присуд Петрова стосувався й 40-х років.

Аналізуючи стан теорії у 20-ті роки, Петров зазначав: «Посилання на тисячолітнє існування народу перестало для нас грати ролю переконливого аргументу, і це відповідає реальному становищу речей, бо навіть саме існування народів за наших часів перестало бути незаперечуваним фактом». «Ми» — включало передовсім неокласиків.

Антинародницьку лінію Петров проводить усюди — від статей про літературу й окремих письменників до таких нейтральних праць з питань антропології, як-от «Антропологічні прикмети українського народу»¹⁵². Доводячи, що поза мовою існують інші — антропологічні ознаки, які дають змогу виділити українців в окрему етнічну групу, Петров, очевидно, передбачає, що окрім мови національна література має інші прикмети, а це, як відомо, не відповідає старій народницькій формулі «література — це мова народу».

Стаття «Естетична доктрина Шевченка» посідає в літературній спадщині Петрова особливе місце. Оцінка Шевченка має фундаментальне значення для кожного критика, це своєрідний пробний камінь будь-якого літературного дискурсу. Свідомий цього, Петров починає свою статтю з найголовнішого: «Народництво створило культ Шевченка. Антинародники наважились на блюзнірство: вони зреклись Шевченка»¹⁵³. Йдеться передовсім про Зерова, який оминув Шевченка у своїх працях про літературу, чи Хвильового, який «підніс на щит» Пантелеймона Куліша. До цього можна додати футуристів та багатьох інших. Про себе Петров не згадує, але його книги про Куліша, видані у 20-х роках, були частиною цієї традиції.

Петров продовжує: «Народники зневажали естетичні цінності. Антинародники були естетамі. Визнання естетичних цінностей вони замикали рамками літературної традиції, шкільної виучки, тривалої підготовки, творчої

дисципліни, упертої студійної праці, суворої вибагливості форми. Усе те, чого бракувало Шевченкові»¹⁵⁴.

Антинародництво неокласиків було найпослідовнішим і найорганічнішим. Вони єдині спромоглися витворити зрілу й цілісну інтелектуальну традицію. Проте за всіх позитивних сторін вона так само мала свої обмеження.

Після війни, в 40-ві роки, непряма неокласична критика Шевченка втратила свій сенс, вичерпалося й патетичне шевченківство народників. Шевченко для Петрова геніальний своєю неправильністю, ненормативністю й «ненормальністю». В цьому полягає його теоретичний вступ до проблеми «естетичної доктрини».

Хід роздумів Петрова про Шевченка нагадує оцінку американською «новою критикою» Емілі Дікінсон. «Нова критика» оголосила цю поетесу епохи романтизму передтечею, а її вірш — початковою точкою відліку американської модерністської поезії. Петров, у свою чергу, аналізує вірш Шевченка «Чого мені важко, чого мені нудно...», його систему образів, яка перебуває поза будь-якою школою, і приходиться до висновку:

«Невкрите серце», «серце з закритими очима» — образи, які не належать своїм типом ні до реалістичної системи образів, ні до романтичної. Аналогічні ми знайдемо в стилях або літературі перед 19 ст., або наших часів. Конкретно, це картини сюрреалістів: Далі, Макса Ернста та інших, де «внутрішнє» це органи, що існують самі по собі.

Знадобилося 75-літнє розхитування канонічних стилів, щоб європейське мистецтво наших днів зімкнулося з тими принципами, що, ґрунтуючись на них, Шевченко свого часу творив свою мистецьку систему»¹⁵⁵.

Петров ніде не називає Шевченка сюрреалістом, ідеться про геніальний вихід за межі норми, естетичної, формальної, будь-якої, що властиве мистецтву як Сальвадора Далі та інших модерних митців, так і Шевченка.

В цій, одній з останніх статей Петрова часів МУРу, містився потенціал для започаткування нового етапу реценсії Шевченка.

Навіть серед інтелектуального крила МУРу Петров був єдиним, хто так серйозно займався загальнофілософськими, методологічними пошуками. Його думки й теорії, як було показано вище, мали свій специфічний напрям розвитку. Їх контекст складала наймодерніші ідеї та

найсучасніше мистецтво Заходу. Петров, однак, ніколи не був епігоном західного модернізму, це митець із власним органічним художнім голосом і своєю мовою.

Петров, як і Шевельов, за вихованням і освітою — людина 20-х років. Якщо перефразувати справедливе твердження Гадамера, що не ми говоримо мовою, а мова говорить нами, то Шевельовим у часи МУРу, принаймні на початковому, оптимістичному його етапі, часто говорила мова Хвильового. Петров, навпаки, тільки вкрай частково залишався в рамках неокласичного дискурсу.

Навіть у 20-ті він вирізнявся серед неокласиків своєю лінією й своєю мовою. В 40-ві він радикально поширив її, як і загалом масштаби своїх зацікавлень. Петров належав до тих, хто ламав стару риторичку, стереотипи традиції, канони, повставав проти норми, та робив це не у формі епатажу, а в коректній, інтелектуальній манері, самим рівнем дискурсу обеззброюючи можливих опонентів.

У часи МУРу він не так відповідав на запитання, як їх ставив, не так вирішував проблеми, як їх окреслював, не так стверджував, як сумнівався. Криза, яку він переживав, несталість істин, з якою пробував розібратися, були оновлюючим, конструктивним фактором і для самого Петрова, і для української літератури в цілому, що радикально поширював параметри дискурсу української критичної й теоретичної думки.

3

НІГІЛІСТИЧНИЙ МОДЕРНІЗМ КОСТЕЦЬКОГО

З прізвиськом Ігоря Костецького асоціюється український модернізм. Запізнілий, забутий, незадовільно досліджений, маргінальний, однак у свій час чітко усвідомлений і цілеспрямований. З мрії, напівокресленого бажання в перші місяці МУРу він швидко став візією і навіть місією, яку визначив для себе Костецький. На відміну від своїх попередників і більшості сучасників, Костецький, говорячи про модернізм, знав, про що йдеться,

не боявся цього слова, не намагався його пом'якшити, як Шерех, чи обійти у своїх визначеннях, як Петров.

Одночасно, й знову-таки на відміну від Петрова, в часи МУРу Костецький був його заангажованим активістом, членом ініціативної групи з його створення, потім — першого правління. Він виголошував програмні доповіді майже на всіх з'їздах і конференціях МУРу: «Український реалізм ХХ сторіччя» — співповідь на Першому з'їзді (грудень 1945 р.), «Суб'єктивізм у літературній критиці» — доповідь на конференції в Байройті (жовтень 1946 р.), «Декілька прикрих питань» — доповідь на Третньому з'їзді (квітень 1948 р.), під маркою МУРу видав у 1946 р. альманах «ХОРС» і Календар-альманах на 1947 р. Чимало статей, рецензій, «відкритих листів» (ще один типовий жанр цього часу) Костецького з'явилося в періодиці МУРу і в табірних газетах з підписом «Юрій Корибут».

Після розпаду МУРу його статті періодично друкувалися в журналі «Україна і світ», який виходив у Ганновері, в «Українській літературній газеті», що друкувалася в Мюнхені, а після її перетворення в журнал «Сучасність» — у журналі. Крім того, з 1955 р. Костецький керував власним видавництвом «На горі», яке стало головною трибуною письменника.

Костецький і справді, будучи активістом, членом управ і редакцій, був ще й «письменником». З таким титулом його ім'я часто фігурувало у звітах про МУРівські дебати в тогочасній пресі. Багато інших ораторів додавали до своїх прізвищ академічний титул «доктор» чи «професор».

Як письменник Костецький дебютував у повоєнній табірній періодиці, викликавши в частини «докторів» і в деяких колег-письменників реакцію глибокої ненависті¹⁵⁶. Він розпочав свою літературну діяльність з не меншою енергією, ніж критичну і теоретичну. У всіх виданнях МУРу друкувалися, а також виходили окремо його оповідання, вірші, переклади. Він писав і п'єси, одна з яких була в скороченні надрукована «Аркою».

Як немало «мурівців», Костецький страждав манією особистої величі. В пізніші часи він виношував багато фантастичних планів. Один із них — написати роман німецькою мовою, який би перевернув німецьку літературу. Інший — написати роман-тетралогію українською мовою, який мав принести йому Нобелівське визнання.

Про це він зокрема згадував у 1962 р.: «Над тетралогією я працюю з перервами приблизно від 1930 або 1931. З неї «Людина без чару» мала б стати чимсь наче книгою книг сторіччя. ... Я пишу книгу, мовити б, у Нобелівському роді, тобто як роман, за який не присудити Нобелівську премію не було б ніяких підстав...»¹⁵⁷

Літературна ситуація в МУРі мала ті ж самі два компоненти, що й українська літературна ситуація в кінці ХІХ віку. Вона, з одного боку, означалася кризою традиції, з іншого — впливом західних ідей. Ми вже згадували першу велику публічну доповідь Костецького «Український реалізм ХХ сторіччя», в якій було висунуто гасло «неповороту назад». Воно означало передовсім заперечення дотеперішньої класичної традиції народницького реалізму, а для самого Костецького було точкою відліку іншого, нетрадиційного, ненародницького дискурсу, який хоч і відразу не називався ним модерним чи модерністським, усе ж мав багато відповідних ознак.

Стара література «тихих верб» (ці «тихі верби» Грінченка особливо любив саркастично згадувати Костецький), яка вмерла з появою Підмогильного й Петрова, Захід, безперечно, не цікавила. Але нова література, ледве народившись, стала жертвою терору й була знищена в зародку. Єдиний вихід бачився в дальшому творенні нового. На самому початку літературної кар'єри Костецький ще не впевнений у назві, іменуючи «нове» то новим реалізмом, то романтизмом, то експресіонізмом, то сюрреалізмом.

Усім цим новим «ізмам» відповідали моделі в міжвоєнній модерній культурі Заходу: німецький експресіонізм, французький сюрреалізм, творчість уже покійного Джеймса Джойса й ще живого Т.С.Еліота, а також Гемінгвея, Дос Пассоса та ін. Особливе місце в цій схемі належало засновникам екзистенціалізму — Сартру й Камю. За винятком екзистенціалізму, на час МУРу всі згадані явища мали усталений, по суті класичний характер (яким би недоречним не видавалося це визначення щодо модернізму). Отже, так звані найсучасніші моделі склалися з творів, написаних часом понад два десятиліття тому. Але саме з них ішла наснага звернути свій погляд до європейського майбутнього, ніяким чином не відтворюючи, не відроджуючи ні зразків, ні традицій українського минулого.

Одним з лейтмотивів перших виступів Костецького на трибунах МУРу стала критика європейського Ренесансу й самого принципу відродження як традиційної української моделі оцінки певної літературної епохи чи художнього твору.

Критикуючи Ренесанс, Костецький уловив сам дух модернізму. Саме вловив, бо він тоді ще не знав про модерністську реакцію на відродження й про те, що Т.С.Еліот і Езра Павнд у свій час були його серйозними критиками. Павнд, зокрема, не прийняв італійський Ренесанс за реалізм і риторіку, які, на його думку, справили нищівний вплив на мистецтво: «Ренесанс шукав реалізму й досяг його. Він піднявся в пошуках точності і занепав через риторіку й риторичне мислення, через манеру завжди визначати речі, «називаючи їх не своїми іменами»¹⁵⁸. Ясно, що і пізніше для Костецького питання Ренесансу, відродження взагалі ототожнювалося з мовою мистецтва, яка могла імітувати старі зразки й розвивати існуючі традиції або, навпаки, заперечувати їх. Костецький (і це особливо цікаво з погляду української культурницької фразеології останніх ста років, де ідея і термін «відродження» посідають ключове місце) з великим упевдженням і критицизмом сприйняв спроби творення на основі старих традицій нового стилю, які кожен у свій спосіб обґрунтовували Самчук і Шерех.

Ігор Костецький, чи не єдиним з ораторів Першого з'їзду, звернувся до мистецької, формальної сторони нової, майбутньої літератури. Практичні рецепти доповідача відображали його власні стилістичні пошуки цього часу. Він говорив:

«Суб'єктивне і об'єктивне, кут бачення речі і сама річ. Де критерій, коли йдеться про реальність відтворення? Коли герой відчиняє двері — що важливіше: те, що він відчиняє двері, чи те, що він відчуває холод металевої клямки? Коли двоє або троє дискутують — що цікавіше: стилістично заокруглена подача їх думок чи те, як вони говорять і що думають один про одного». І далі: «Шукаймо в хаосі притомности зерна стилю»¹⁵⁹.

Костецький закликав творців і прихильників «нового реалізму» зануритися в людські сни й спиратися на теорії Фрейда. Це мало наближати письменника до дійсності: «Максимально наблизились до реальних спостережень і подаймо їх в нових чергуваннях, у нових ритмах, у нових

словах. Може для цього довелося б витворити нову мову — не лякаймося. Витворім її»¹⁶⁰.

Його ще не названий «модернізм» мав будуватися на тому самому, що й модернізм Джойса та інших, а саме на наближенні до життя й відчутті неадекватності старої літератури саме з цього погляду. Так званий реалізм, на традиційне переконання модерністів, насправді не був реалізмом узагалі. Оскільки не спромігся зображати життя у всій глибині й складності. 1946 р. Костецький міркував над тими самими проблемами, які чверть віку тому лягли в основу естетичної революції, здійсненої європейськими модерністами. Останні винайшли техніку потоку свідомості, відкрили підсвідомість, зламали стару й створили нову мову мистецтва. Якоюсь мірою Костецький переспівував хрестоматійні слова Вірджинії Вулф із статті 1919 р. про старий і новий роман:

«Погляньте вглиб речей, і життя, здається, дуже далеко від фрази на кшталт «як це». Вдивіться на мить у звичайний розум під час звичайного дня. Розум отримує мільярд вражень — тривіальних, фантастичних, мінливих чи викарбуваних з гостротою сталі. Вони йдуть з усіх боків, невпинний потік незчисленних атомів, а падаючи, витворюючи життя Понеділка чи Вівторка, кожен раз додають новий акцент, і важливий момент уже лежить не в цьому місці, а в іншому... Життя не є серією симетрично розвішаних електричних лампочок; життя — яскраве сьайво, напівпрозора плівка, що оточує нас з початку свідомості до її кінця»¹⁶¹.

В основі європейського модернізму лежало відчуття надзвичайної складності життя. Буття ніколи не здавалося таким складним і незрозумілим, як тепер. Модерністи гостро усвідомили той факт, що попередня, особливо реалістична, література цієї складності не відображала, а, навпаки, примітизувала, спотворювала життя. На противагу реалізмові модернізм прагнув бути глибоко складним і серйозним мистецтвом.

Костецькому імпонувала ідея складності. Він до певної міри прагнув захопити й відтворити її в прозі, особливо в п'єсах, вдаючись при цьому до філософської символіки. Але філософський зміст європейського модернізму Костецький зрозумів неглибоко. На відміну від Домонтовича він навіть не намагався докопатися до світоглядних основ його естетики. Костецький засвоїв висновки —

розпад єдиної картини світу, розчарування в прогресі й гуманізмі, релятивізм і втрата логічних зв'язків між предметами, акцент на підсвідомості. Його найбільше приваблював зовнішній, формальний, особливо мовний бік модернізму.

Головний рецепт Костецького полягав у деструкції форми твору й виробленні нової мови мистецтва. Міжвоєнний європейський модернізм був мистецтвом експерименту й авангарду. Цим він не вичерпувався, але для Костецького саме ця прикмета висунулася на перше місце. В його минулому, в радянській освіті були деякі передумови інтересу до формального боку мистецтва, зокрема він високо ставив театр Курбаса й Мейерхольда, формалістичні теорії Віктора Шкловського. Крім того, сама його натура прагнула епатажу, скандалу, а ніщо так не скандалізувало українського традиціоналіста й літературного консерватора, який майже завжди був народником, як деструкція мови. Останньому вона здавалася не тільки нерозумною, але й просто аморальною.

Завдання європейського модернізму включало злам мови, а через мову — традиційної культури. На переконання Костецького, жодна література так не вимагала деструкції, як українська.

У цьому сенсі до Костецького найкраще підходить визначення нігіліста. Поступово його бажання заперечувати ставало всеосяжним. В українській культурі воно охоплювало буквально все — риторику її політичної лірики, розважливий плін її наративних стилів, її сексуальний пуританізм, канон-іконостас її класиків, нарешті саму непридатну до модерного вислову мову.

На переконання Костецького, ситуацію МУРу, тобто еміграції й втрати України, можна було використати для остаточного розриву з національними традиціями, для модернізації культури, яка мала відбутися головним чином у сфері мови. Тоді б з'явилася можливість для інтеграції з європейською культурою, якій стане зрозумілою нова мова української літератури.

Концепції Костецького слід сприймати з застереженнями. На відміну від Петрова-Домонтовича йому бракувало інтелектуальної дисципліни, теоретичного підходу до аналізу явищ, нарешті освіти. Його теоретизування позначене авангардистським радикалізмом і водночас еkleктикою, дилетантизмом, теоретичною недбалістю.

Програмні виступи й критичні статті Костецького не складають закінченої системи поглядів. Ексцентризм вишлову йому дорожчий від глибини думки, тим більше від логіки викладу. Тому в його статтях цікаві не аргументи, а акценти, напрями думання.

У праці з модернізації культури Костецький бачив багато завдань і аспектів. Важливе місце відводилося перекладацтву. Не менше значення надавалося теорії модернізму, яку треба було розробити. Так само необхідно було створювати атмосферу, середовище, адекватний літературний побут. Для цього — вербувати людей. Нарешті, треба було самому писати у відповідному стилі. Очевидно, це становило найважче завдання, однак Костецький у часи МУРу з надзвичайною енергією поринув саме в писання.

Рання проза. Від «романтизму» до поетики деструкції

Юрій Шерех у доповіді на Першому з'їзді МУРу присвятив три абзаци творчості Костецького:

«Європеїзм Ігоря Костецького йде почасти від літературного експериментаторства, почасти з переконання, що Україна й українська література повинні принести світові вселюдську правду. Його реалізм хоче бути реалізмом людської душі, хоче фіксувати кожний порух людської свідомості і підсвідомості, те, що школа Джойса називала потоком свідомості, а сам Костецький воліє називати потоком притомності. Не творення типів, як вимагав старий реалізм, — бо тип — це завжди умовна схема, статика, а схоплення безупинної плинності людської свідомості в її русі, фіксуючи важливе і мало важливе, сутнє і ніби випадкове, але в суті теж зумовлене. Ця метода з одного боку віддає данину суто індивідуальному, а з другого — підкреслює спільне всім людям, нівелюючи однакове — і тим самим виявляє загальнолюдське, вселюдське, надчасове і наднаціональне — що відповідає ідеям вселюдського гуманізму.

Але саме в цьому — коріння відмови від цієї методи. Вона занадто суб'єктивна і занадто загальна. У ній втрачаються закономірності, характери, образи. Мені здається, що з нею буде те, що було з стилізацією індивідуаль-

ної розповіді в літературі часів Квітки-Основ'яненка: спроба зробити цю методу індивідуальної розповіді монопольною методою літератури збанкрутувала, бо література не могла стати фонографічним записом мови і мовної недорікуватості — але вона прислужилася надзвичайно до збагачення способів відтворювати в літературі стиль індивідуального говорення персонажів. Так само і фонографічний запис думання не стане в літературі провідною методою — але збагатить її можливості.

Зрештою і в Костецького ця джойсівсько-гемінгвейвська манера — не єдина, і жанр «новелі з недоговореннями», «новелі з прихованими психічними ходами», «новелі-пісні», що вже має міцні національні в нас традиції від В. Стефаника й М. Черемшини, через Г. Косинку і Й. Позичанюка — чимраз більше, здається, приваблює автора. У розвантаженні від крайностей джойсизму, у відкиненні надмірного тягара культури — західноєвропейської культури як спеціального об'єкта демонстрування, — бачу я початок шляху до визволення від європеїзму. Бо потенціально Костецький — як і Багрянний, навіть і як Косач — можуть перейти в ряд органістів»¹⁶².

Проблема з цим аналізом одна — його зроблено до народження Костецького як письменника. Він дебютував як прозаїк тільки в часи МУРу, опублікувавши дві невеликі книжки оповідань: «Оповідання про переможців» (1946) і «Там, де початок чуда» (1948). Його коротка проза друкувалася так само в періодиці МУРу.

Отже, аналіз Шереха випередив творчість Костецького. Очевидно, Шерех читав дещо з написаного ним на цей час у рукописах. Але й рукописи ще не давали серйозних підстав для порівняння Костецького з Джойсом або Гемінгвеем. У 1946 р. ця оцінка була скоріше відображенням намірів Костецького, в яких він переконав Шереха, ніж висновком, котрий би прямо впливав з його художніх творів. Усі зазначені Шерехом паралелі проглядалися не так у творах Костецького, як у його заявах та обіцянках.

У перших оповіданнях Костецького Шерех помітив те, що в перспективі мало чи могло розвинути в техніку потоку свідомості. Шерех вловив головний напрям руху Костецького, хоча, як теоретик органічності, знайшов прецеденти подібного в національній традиції й передбачив «визволення від європеїзму», а разом з ним — від

«підмірного тягара культури». В тому, що чужа культура, неорганічно засвоєна, може бути тягарем, Шерех не помилявся. Він помилився в тому, що Костецький намагатиметься від неї звільнитися.

В середині 40-х років Костецький ще знає Захід і західний модернізм поверхово. Однак саме модерністська сторона культурної Європи його притягає найбільше. Молодий, енергійний, чутливий до нового, він, наче губка, вбирає в себе новини інших літератур, вивчає іноземні мови, пише численні огляди зарубіжної періодики, як ніхто, прагне опанувати новий естетичний простір Заходу й застосувати набутий досвід у власних творах. Саме тому Шерех, який вирішив кілька десятків членів МУРу розставити в чітку класифікацію, поряд з Багряним, Косачем і Домонтовичем відносить Костецького до «європеїстів».

Володимир Державин, автор післямови до «Оповідань про переможців», визначає для Костецького аналогічний контекст. Він говорить про «зсув літературних норм і перспектив» у прозі між двома війнами, традиційно оминаючи слово «модернізм». А далі ставить Костецького в контекст цього «зсуву», параметрами якого визначаються Джойс в англійській літературі, Гемінгвей — в американській, а також німецький експресіонізм і французький сюрреалізм¹⁶³. Але й ця післямова, як і вже згадуваний аналіз Шереха, великою мірою видавала бажане за дійсне.

Ранні оповідання Костецького були слабкими, учнівськими, але в них уже відчувалося, що те, як сказати, для автора важливіше, ніж те, що сказати. Він зацікавлений нюансами, штрихами, ситуаціями, а не цілісними картинами життя чи його філософією.

За винятком трьох оповідань книжки «Там, де початок чуда», що мали підзаголовок «Старобутні повістки» й за часом написання належали до найранніших, ці оповідання в основному були сучасними, тобто апелювали до сучасної теми. Всі три оповідання, у яких ішлося про боротьбу опришків проти іноземних завойовників Карпат на початку XVI століття, написані ритмізованою прозою, властивою народним переказам, казкам, власне, вони були літературною стилізацією й відображали пошук експресіонізму, хоча нагадували старий і трухлявий символістичний романтизм.

У лаконічній передмові Костецький попереджав: «Ця збірка — перша частина циклу старобутніх повісток про опришка, що носив темне ім'я і походив із змішаної крові»¹⁶⁴. У Костецького, від «ХОРСа» починаючи, все — перший том, перша частина, перше число, але вкрай рідко після початку з оголошеним продовженням таке продовження справді з'являлося. Що ж до «темного імені» й «темного походження» героя-опришка, то все це, безперечно, складові не модерної, а романтичної ментальності, репертуар скоріше Федьковича, ніж Домонтовича. Здається, оповідання підтверджують той самий романтизм, про який ідеться в маніфесті «ХОРСа». Або, навпаки, маніфест і заклик до романтизму мав виправдати вже написані оповідання.

Між заявами Костецького і його художньою практикою існує певна порожнина. Він суперечливий. З одного боку, хоче зруйнувати світ до уламків, з іншого — прагне епічного синтезу, як цього бажав найбільший деструктор серед модерністів Езра Павнд. З одного боку, Костецький вдається до стилізації під народну легенду, а це якраз діаметрально протилежне до його антинародницької теоретичної настанови, на цей час уже досить чітко сформованої, з іншого — пояснює в тій же самій авторській передмові: «Ритмізовані фрагменти у викладі — це уривки уявного, неіснуючого епосу...»¹⁶⁵

Вербальний експеримент, руйнування старої мови на цьому етапі тільки передчувається й готується. Костецький вживає колосальну кількість неологізмів, прагнучи не копіювати живу мову, а творити її. Але вони ще зрозумілі. В його тексті є так само фрагменти, які наближаються до потоку свідомості.

Крім того, він ще залишається патетичним і, безперечно, страждає на словесний нарцисизм, котрий нічого не дає ні самому авторові, ні тому «вузькому гуртові читачів», якому його твори адресувалися. (Костецький ніколи не пропускає можливості підкреслити свою елітарність.)

«Нове» в обох книжках символічно втілюється в обкладинках, які були непрофесійними колажами самого автора. В них нема вираженої естетики, однак домінує думка — світ розпався, порвався, минуле наполовину загубилося, теперішнє наполовину неясне, частинки світу не припасовуються, складаючи свого роду модерністичні уламки культури. Обкладинка книжки, безперечно, мала

концептуальне навантаження, однак у самих текстах ця концепція не дістала належного розвитку.

Оповідання «Ціна людської назви», опубліковане в першому числі альманаху «МУР» за 1946 р., мало цілком відмінну структуру й мову. Від «романтизму» чи «експресіонізму» тут нічого не залишилося. Воно було сучасним (і так само модерним) за героями (два художники зі «Сходу»), конфліктом (обидва мають те ж саме ім'я, що драгує обох), апологією абсурдності людського життя, нарешті за деструкцією мови й наративної структури оповідання.

Проблема двох поколінь митців (художників), двох манер — академічної й модерної, як уже говорилося, була однією з центральних у МУРівському дискурсі. Одні, як ми знаємо, «обороняли великих» (Шерех, Самчук), інші — наприклад, Костецький, якоюсь мірою Косач — хотіли з ними остаточно розправитися.

Проблема імені й відповідно ідентичності була тим, про що, кожен у свій спосіб, медитували Домонтович і Костецький. Хоча в Костецького все дещо простіше й схематичніше. Отже, старий і відомий художник Павло Палій приходять до молодого художника, ім'я якого так само Павло Палій, і пропонує останньому змінити ім'я. Молодий художник відмовляється. Однак парадокс полягає в тому, що саме в старого академіка й академіста ім'я несправжнє. «Палій» — його псевдонім. Обидва художники живуть абсурдним життям в абсурдному світі, розмовляють з абсурдними жінками, яких сприймають як «істот», а не людей. Їхній антагонізм деструктивний для психіки обох. Їхня істеричність підкреслюється синкопованими ритмами прози Костецького.

В оповіданні події поступово переходять з реального розламаного світу у світ ще більш розламаной підсвідомості. Хаос думок, хаос свідомості героїв супроводжується поступовим ламанням мови. Наративна течія оповідання перебивається в його, так би мовити, другому епізоді — під час розмови між старим художником і жінкою з синіми нігтями, компаньйонкою молодого художника. Розмова відбувається на вулиці, й поступово її голоси та звуки ламають сенс оповіді: «Банцюгами деренчаво по ламітках черегкотіли трамваї... Так, джистітулки по скрунах рисотів накресно деренкаво брямали...» й т. д. Крім того, в тексті оповідання і в думках співрозмовників по-

чинають спливати знайомі й напівзнайомі цитати з інших текстів, як літератури, так і газетних інформацій («Минулі епохи розвитку людства й наша доба ще далекі від того щоб...» або «Зеленіють поля й діброви розцвіли сади подих весни родить життя що було завмерло від...»)

Повернувшись додому, старший художник агонізує, уявляючи себе людиною без імені. Потік його свідомості скаламучений неясними спогадами й цитатами колись читаних, а потім забутих творів. Що означає ім'я і що означає його втрата? Ім'я — свого роду одяг, який може бути зручним, а може бути незграбним і обтяжливим. Ім'я може підноситися до рівня національного символу, як-от ім'я «Палій». Академік і академіст у мистецтві вимушений відмовитися від свого імені, власне від псевдоніма, щоб повернутися до свого справжнього імені, до своєї справжньої ідентичності. Якою є справжня ідентичність? Костецький на це запитання не відповідає. Йому важливо показати, що людина складна й абсурдна, окреслити проблему, а не входити в деталі чи шукати філософської відповіді. Ще важливіше — зруйнувати традиційний український наратив з його героєм, сюжетом, розлогими описами зовнішності, інтер'єру й пейзажу, кінцем і початком, нарешті моралю, змістом оповідання, без якого, здається, не може бути самого оповідання. І в цьому завданні Костецькому, безперечно, належить пальма першості.

Театр масок

Оповідання Костецького були сценічними, демонструючи органічне тяжіння автора до театру. В них багато діалогу, експресіоністичної театральності, картинності. Тому не випадковим здається звернення Костецького до драматургії. Він мав деякий театральний досвід з часів радянського життя, працював у театрах Росії, якийсь час — на студії Довженка в Києві, цікавився теорією драми й режисури, в 50-х роках навіть написав розвідку про систему Станіславського¹⁶⁶. В часи МУРу Костецький опублікував декілька рецензій на вистави театру Блавацького, а також театру-студії Гірняка, вважаючи останній модер-

ним театром, продовженням традиції Леся Курбаса, навіть театром масок. Він прочитав у грудні 1948 — січні 1949 р. в театрі-студії Гірняка три лекції, приурочені до постановки п'єси Ібсена «Примари»: «Ібсен і його драматична творчість», «Стили в театрі», «Експресіонізм»¹⁶⁷.

Костецький, як і Леся Українка, вважав, що театр був найслабшим місцем української культури, з найбільш відсталою тематикою й поетикою, а тому рішуче вимагав радикальної зміни. Однак п'єси Костецького, як і його прозу, важко оцінити як вдалий експеримент. Його театральним творам бракувало художньої цілісності й природності, вони скоріше ілюстрували його концептуальний нігілізм.

Театр Костецького за принципами наближається до театру абсурду. В цьому сенсі він навіть випереджає поспішний модерністський театр, який не розвинувся, як відомо, в «класичному» міжвоєнному модернізмі. Європейський театр міжвоєнного часу ще перебував під впливом авторів і естетик попередньої епохи, а саме епохи початку століття. Міжвоєнний театр, попри експерименти й пошуки, все ж схилився до відображення соціального досвіду, чого не робили модерністи в поезії та прозі в такий прямолінійний спосіб. Пітер Фолкнер із цього приводу зауважував: «Тільки з п'єсами Семюела Беккета й Ежена Іонеско, які творчо розвинув Гаролд Пінтер, драма набрала виразно модерністської форми. Але дати цих явищ та їхніх відповідників в інших мистецтвах дають підстави стверджувати ... що драма мала менш значний палеомодерністичний період і більш важливий неомодерністичний період. Можна дебатувати навколо причин цього явища, однак між ними не останнє місце посідатиме суспільний характер інституту театру»¹⁶⁸.

Костецький написав три свої абсурдистські п'єси, або, як він називав їх, «твори для театру», до появи драматургії Беккета й Іонеско, здебільшого під впливом європейської модерністської прози. Це: «Спокуси несвятого Антона» (1946), «Близнята ще зустрінуться» (1947) та «Дійство про велику людину» (1948). Лише одна з них — «Близнята ще зустрінуться» була надрукована (в скороченому варіанті) в другому числі журналу «Арка» за 1948 р. Дві інші були вперше опубліковані лише в 1963 р. П'єси Костецького ніколи не ставилися на сцені. Після 40-х

років Костецький більше до драматургії не звертався, хоча логічно це мав би бути головний його жанр. Театр Костецького в цьому сенсі не здійснився, однак він став частиною культурного дискурсу МУРу, роздратувавши Остапа Грицяя, який «розвінчав» Костецького в серії статей у журналі «Орлик». Театр Костецького не мав жодного позаукраїнського резонансу.

Скандал навколо п'єси «Близнята ще зустрінуться» настільки показовий, що про нього варто згадати. В МУРі, офіційно націленому на месіанське творення культури загалом, необхідність започаткування нового національного театру розуміли всі. Можливо, саме тому 1945 р. редакція табірному журналу «Рідне слово», який виходив у Мюнхені, оголосила анонімний конкурс на кращий драматичний твір. Сюди зокрема прислав свою п'єсу Ігор Костецький. На членів журі конкурсу, яке складалося з В.Радзикевича, Володимира Дорошенка та Остапа Грицяя, п'єса справила шокуюче враження. Пізніше, в 1947 р., Остап Грицяй детально згадував про це в статті «Банкрот літератури»:

«Ми подумаймо тільки, як тяжко нині за друковане слово, за духову наживу для громадянства. Тяжко за ліцензію, за папір, за складача, за видання книжки. Тяжко прогодувати людей, що готовлять книжку. Отак, чи не громадський шкідник нині той, хто невідповідальним способом зловживає змогою видати книжку? Хто нині заставляє цілий гурт людей працювати роками на те, щоб укінці давати читаючому загалові в нас такі нікчемні бздурства, такі півбожевільні нісенітниці, як камбрум-літераторської організації? І чи не було б вказано нині, щоб для авторів типу Ігоря Костецького створити в громадянстві окрему комісію з лікарів-психіатрів, завданням якої було б прослідити з усією серйозністю, чи дана людина душевно здорова, чи вона безнадійно поражена кожночасним камбрумом?»¹⁶⁹

Далі Остап Грицяй із задоволенням згадує про історію конкурсу, враження членів журі, пародію Косача на п'єсу в альманасі «Буря в МУРі», надрукованому видавництвом «Прометей» 1947 р. (хоча зазначає, що й сам Косач «як літератор не далеко втік від Костецького»), і ще декілька разів саркастично підкреслює припущення про психічну ненормальність автора. Отже, тільки божевіль-

ний може писати так, як Костецький (якби Грицай краще знав світову літературу, то до списку божевільних потрапили б Джойс і Музіль, Пруст і Кафка та багато інших авторів). У контексті української літератури Костецький є тричі божевільний. У творі, який він подав на конкурс, члени журі, безперечно, прочитали, окрім «камбрбуму», замах на традиційну, освячену часом, святу ідею, яка стояла й мала стояти за всією українською літературою, на самий здоровий глузд. Члени журі збагнули, що з'явився автор, у даному випадку Костецький, який скинув з себе відповідальність перед народом, перед мовою, національною культурою та традицією й почав жити за якимись іншими законами.

На їхню думку, такого роду експериментів українська література не потребувала. Безсумнівно, п'єса була експериментом, який не зовсім удався. Але члени журі взагалі не визнавали за авторами право на експерименти. Певною мірою черговий раз розігрався старий сценарій (згадаймо конфлікт Єфремова з Кобилянською, Франка з «Молодою Музою» й т. д.). Представники головної, традиційної лінії культури оцінили нове не з погляду ідеального експерименту, на який має право художник, і не з погляду внутрішньої логіки культури, а з позицій політичного прагматизму. Народницький або неонародницький дискурс МУРу відточувався в боротьбі з будь-якою спробою модернізації.

Спробу сформулювати свої театральні концепції Костецький зробив у статті «Три маски», надрукованій у першому числі журналу «Театр». Йшлося про те, щоб окреслити засади театру модерності. Після першої світової війни експресіоністичний театр «вितворив свій стиль маски», який був виявом світогляду й зброєю протесту¹⁷⁰. Сучасний український театр потребує своєї концепції маски, яку Костецький з'ясовує дуже плутано й неясно. Він указує на три можливості відродження маски — «утилітарну», «стилізаційну» та «органічно-стилеву». Очевидно, він ще сам не знає, яким має бути зміст театру масок. Власне, загальний зміст чи елементарна логіка Костецького не дуже цікавлять, головне для нього — процес писання тексту, який виглядає часом нагромадженням слів, діалогів, епізодів, часто вдалих, однак не пов'язаних певною внутрішньою доцільністю художнього тексту.

Його театр виявився не реалістичним і не соціальним, він не став також символістським чи експресіоністичним. Це був театр масок, де герої — не типи, не характери, взагалі не люди, а просто маски. В пролозі до п'єси «Близнята ще зустрінуться» Костецький оголошував:

«Уже все на світі перепробовано в театрі. Сцену заповнювали декораціями до пересичення. Її напихали меблями та іншими предметами, ніби антикварну крамничку. А тоді, навпаки, оголювали аж до задньої цегляної стіни. На кін запроваджувано фільм, коней і живих котів. Театр пережив епохи натуралізму, символізму, футуризму, експресіонізму, сюрреалізму, конструктивізму, динамізму, статизму, біомеханізму, дадаїзму, інтелектуалізму. Не кажу вже про геть допотопний романтизм і подібне. Пережив навіть — скажу вам по-секрету — епоху тоталітаризму. Це коли була диктатура режисера»¹⁷¹.

Костецький по-різному визначає жанри кожної з своїх п'єс — мораліте, містерія, вистава в масках. Здається, останнє визначення, яке стосується п'єси «Близнята ще зустрінуться», більш-менш підходить і до інших двох. Усі три побудовані за аналогічною схемою — дії плюс інтермедії. Всі переобтяжені сучасними театральними прийомами. Маскарад, вертеп, потік свідомості, абстракціонізм, абсурдизм та багато інших засобів, що характеризують модерністське письмо, зібрано в драмах Костецького з метою ілюстрації його літературного радикалізму. Назву ще кілька технічних прийомів, які мають концептуальне значення.

Це — уповільненість часу дії та його сконденсованість. Наприклад, дія «Спокус несвятого Антона» відбувається від дев'ятої ранку до дев'ятої вечора в неділю. Простір дії так само обмежений — дія тієї ж п'єси починається й закінчується в ліжку. Час і простір не важливі, адже «де» й «коли» не впливають на суть буття, яка залишається незмінно абсурдною.

Костецький створює картину деформованої реальності. Життя для нього не має логіки, зв'язку й сенсу. Автор зосереджений на деталях, подробицях буття. Його герої так само живуть короткими відтинками часу. Вони спроможні бачити тільки деталі й не здатні охопити життя в його цілості.

«Треба прожити день аж до вечора. Треба обмацати кожну мить. Треба вдихнути в себе кожну річ», — пояс-

носє Антонина у фіналі п'єси «Спокуси несвятого Антона»¹⁷². Лейтмотив п'єси — розрив зв'язків не лише між людьми, явищами, але й між речами. Якщо затримати погляд і слух на деталях і окремих звуках, розриваючи між ними органічні зв'язки, вийде текст Костецького.

Відповідно в п'єсах Костецького мало дії. Задокументалізовані деталі стають значними, але не розкривають свого значення.

Життя для Костецького є грою, а люди — акторами. Вони не мають ні суті, ні ідентичності, ні навіть обличчя. Вони є масками, за якими ховаються не люди, а голоси бугтя. Не ясно, хто ці абстрактні люди без облич, де і як вони живуть. Усі діалоги схожі позбавленістю сенсу. Тут Костецький, не помічаючи цього, розвиває модерністську тезу про алієнацію особи від свого «я», помічену й підкреслену ще Фрідріхом Ніцше. За Ніцше, людина взагалі не має обличчя, маску можна скинути тільки тоді, коли під нею знаходиться інша маска. «Кожна філософія приховує іншу філософію; кожна точка зору є сховком; кожне слово є маскою». І «кожен глибокий мислитель більше боїться, що його зрозуміють, ніж не зрозуміють»¹⁷³. Однак аналогічно до того, як у прозі Костецького зовнішня, мовна деструкція заступала для нього всі інші можливі літературні завдання, так і принцип маски передовсім стосувався поверхової, формальної сторони драматургії.

П'єса «Близнята ще зустрінуться» в пролозі означалася як «маскований баль під новий рік під час окупації». Його учасники, тобто маски, вражають своєю банальністю. Це маленькі люди з маленькими почуттями на зразок Еліотового Пруфрока. Такими самими абсурдними у своїй банальності були герої оповідань Костецького на сучасну тематику. Ці оповідання мали похмурий, беккетівський колорит. Автор створив неповноцінний світ, заселений неповноцінними, навіть гидкими людьми, яких він не любить і яким не співчуває.

Саме ці люди, ці маски і є «модерними людьми». Остання думка є провідна в усіх п'єсах Костецького:

«Антон: Хочеш сказати: ми актори модерного театру?»

Антонина: Атож, хочу сказати: ми актори модерного театру»¹⁷⁴.

В іншій ситуації Валентин говорить: «Я роблю з себе штучну людину. Мистецьку людину»¹⁷⁵.

І пізніше він же: «... Я боягуз і себелюбець. Поки я не досягну ступня святости, я ношу маску. Невисокого гатунку маску. Маску оригінальства для оригінальства. Погану маску. Зовні я просто злий і лінивий. Ви помітили?»¹⁷⁶

Маска прикриває розмивання індивідуальності, власне є символом цього процесу. Хоча Костецький припускає, що індивідуальності взагалі ніколи не було, що це свого роду традиційний літературний міф. От актори розмовляють про Антона, який верзе нісенітниці. І тут же пояснення:

«... він уже ніби не людина. — Він табуля раз. — Він кіноекран. — Крізь нього миготить потік притомности. — Він стає зримий не тільки як він, а й як воно. — Він повертається до воно. — Він і вона зливаються у воно»¹⁷⁷.

Деіндивідуалізація й дегуманізація доходять до того, що людина навіть не знає, якої вона статі. Крім того, ці люди не відають кохання, навіть секс, до якого Костецький ставиться без жодних комплексів, стає для них механічною процедурою.

У п'єсі «Спокуси несвятого Антона» дія перебивається інтермедіями, в яких «штукарі», що власне розігрують дію, її ж обговорюють. Ці «актори модерного театру» мають гоголівські імена: Хома Брут, Тиберій Горобець, а третій забув своє ім'я. Гоголівські алюзії пов'язують п'єсу з чимось реальним, хоча це тільки мистецька реальність.

Такого роду інтертекстуальність ставить п'єсу в рамки певної традиції. Це традиція, з одного боку, фантазмагорії, а з іншого — пародії. Саркастичний дискурс — один із найважливіших для Костецького, хоча він не завжди йому вдається. Сарказм очевидний в імені штукарки — Смеральдіна-Гапка, він визначає характер діалогу Антона й Антоніни з кельнером ресторану, куди герої їдуть після церкви, в дусі: «Панотець Крук чудесний панотець»¹⁷⁸. Таким чином, п'єса має бути абсурдною з елементом пародії.

Паралельно з наростанням абсурдності дії руйнується, ламається мова героїв. Гра слів не має жодної логіки. Це найчастіше потік звуків, свій «камбрбум» — «мадохачьоха», словесні фантазії, сни. Наприклад, Валентин каже: «Ревнощі — це зі світу псів, лосів та лососів»¹⁷⁹.

У фіналі деякі пояснення робить Валентин. Вони стосуються найголовнішого — масок. Герой виголошує мо-

нолог від імені «штучної людини». З певним пафосом він захищає маску, яку «згвалтували і опідлили», прикриваючи нею особисті й суспільні вади.

«Наша вистава — революційний протест проти природної гармонії. У вухо, нахилене до натурального звуко-ряду, влітає дисонанс. Музика деструкції б'є його в зуби. ... Відбувається музична містерія творення штучного світу...»¹⁸⁰

Однак часом, зовсім рідко, Костецький пробує говорити й про інші, історичні причини сучасного абсурду, сучасного порушення етичних, географічних, часових та інших параметрів життя, зокрема про недавно пережиту війну: «... Війна, що в ній я брав участь, під поруділою ганчіркою, що її чомусь називали короговою, залишила у мене зовсім собаче враження. І коли заявляють, що війна це гігієна світу, потрібна для кровообігу і так далі, коли запевняють, що взаємне пиття крові це найприродніший стан життя людства, — то я категорично проти природи. І я все від мене залежне зроблю, щоб природу заперечити. А тому, леді та джентлмени, цілуйте з усіх сил маску...»¹⁸¹

Психологічною основою театру Костецького було відчуття розпаду українського життя, так гостро осмислене хіба ще тільки Домонтовичем. Письменник замірився відбити духовний катаклізм, кризу свідомості, яких не хотіли помічати такі традиціоналісти, як Самчук або Багрянний. Але тільки Домонтовичу ця тема вдалася в художньому сенсі. В Костецького вона лишилася наміром та не до кінця вдалим і продуманим експериментом.

Перекладацтво як модерністична практика

В часи МУРу Костецькому було не до перекладів. У період посиленої саморефлексії цілої літератури Костецький став одним з найактивніших аналітиків. Нова літературна ситуація, крім того, вимагала нових творів — і він писав їх. Коли зазнав фіаско МУР, а разом з ним — спроба організованого й цілеспрямованого українського літературного життя на еміграції, коли власні оповідання

Костецького не викликали очікуваного резонансу, а п'єси виявилися нікому не потрібними, він переорієнтувався. Він більше не писав віршів і п'єс, а займався прозою, яка, втім, уже не була такою радикально експериментальною. Зате він зосередився на культурологічних есе. До того ж його мрія про модерністичну реконструкцію культури втілювалася в перекладанні й виданні перекладів.

1955 р. Костецький разом з Елізабет Котмаєр створив невелике видавництво з символічною назвою «На горі». Все, що будь-коли робив цей письменник, мало символіку. Безперечно, в культурі були «гора» й «низ». «Гора» означала елітарність, орієнтацію на вузьке коло відповідних читачів і виправдовувала малі тиражі книжок¹⁸². Костецький любив перекладати цю назву іншими мовами: «En el Monte», «On the Mountain», а своє власне ім'я відтворювати досить дивною транслітерацією, як-от Eaghog.

Першою публікацією видавництва 1955 р. стала книжка творів ще живого тоді Томаса Стернза Еліота. Потім окремими книжками вийшли «Саломея» Оскара Вайльда (1957), твори Шекспіра — «Ромео та Джульєтта» (1957), сонети (1958), «Макбет» і «Король Генрі IV» (1961), «Вибраний Гарсія Льорка» (1958), «Вибраний Езра Павнд» (1960), «Вибраний Казімір Едшмід» (1960), «Вбивство в соборі» Т.С.Еліота в перекладі Зенона Тарнавського й «Спустошена земля» в перекладі Костецького (1963), Станіслав Ежі Лец (1965), Стефан Георге (1971), «5 віршів» Поля Верлена (1979) та ін.¹⁸³ Костецький також друкував свої переклади в журналі «Сучасність».

Костецький перекладав сам, редагував чужі переклади, як у випадку «Саломеї», перекладеної Богданом Лепким, чи «Макбета» й «Короля Генрі IV» в перекладі Тодося Осьмачки, писав розлогі передмови та післямови.

Навіть неповний перелік назв книжок видавництва «На горі», до яких доклав руку Костецький як перекладач, редактор, упорядник чи коментатор, показує, що він, як і більшість українських перекладачів від Куліша й Франка до Лесі Українки й Зерова, мав чітку концепцію перекладацтва. Перекладацтво для Костецького стало на цей час головним способом модернізувати культуру. Тому завдання полягало не в тому, щоб перекладати класи-

ку, тим більше не фольклорні пам'ятки: йшлося про твори сучасні в сенсі їхньої модерності. За своїм філософським змістом і формою вони були співзвучні думкам Костецького. Він хотів, щоб вони стали зразками, моделями для українських читачів і авторів. На першому місці стояли два автори: Т.С.Еліот та Езра Павнд. Їхні твори мали змінити дискурс культури.

Костецький слушно вважав Езру Павнда ключовою постаттю, засновником, каталізатором провідного мистецького напрямку ХХ століття. Адже Павнд, який 1908 р. появився в Лондоні, в наступні десять років став у центрі літературного й мистецького авангарду. Він формулював декларації й маніфести нових літературних угруповань (імажизму, вортисизму), він був літературним секретарем Вільяма Батлера Єйтса і, по суті, першим безплатним літературним агентом Джеймса Джойса, видавцем «Портрета художника в юності», він відкрив Т.С.Еліота й опублікував «Пісню кохання Альфреда Дж. Пруфрока» 1915 р., а пізніше зредагував «Безплідну землю». Його кипуча енергія передавалася неофітам, які покликані були зруйнувати літературні канони минулого й створити нове мистецтво сучасності. І хоч, як виявилось пізніше, учні перевершили учителя, Павнд увійшов до історії літератури ХХ століття як один із найактивніших творців і теоретиків нового мистецтва.

Костецький не випадково звернувся до творчості Езри Павнда. На видання, яке Костецький підготував до його сімдесятиліття, покладалося завдання, значно ширше за звичайне вшанування видатного колеги. Ця книжка була частиною більшого плану, навіть місії, що її визначив для себе в українській літературі Костецький. Ця місія мала здобути в ній таке ж значення, як місія Павнда в літературі американській зокрема й західній у цілому. Не випадково програмна передмова до книжки називалася «Тло поетичної місії Езри Павнда».

Для Костецького, не менш амбіційного за Павнда, важливо було стати першим перекладачем Павнда на українську мову. Настільки важливо, що він у спеціальній примітці до статті про «тло поетичної місії» сперечається за свою першість із Володимиром Державиним, який у 1953 р. вмістив три переклади з Езри Павнда в ганноверському журналі «Україна і світ». Він нагадує, що

в його власній статті «Гостина в печерників» за 1950 р., присвяченій Олегові Зуєвському, цитується дворядковий вірш Павнда в його, Костецького, перекладі. Ця суперечка здалася би сміховинною й дріб'язковою, якби ще раз не доводила, що Костецький вбачав у відкритті Павнда для української літератури свою велику роль, якою, звісно, не хотів ні з ким ділитися. Однак інтерес до Павнда витав у повітрі, і закономірно, що в кінці 50-х до нього звернулися молодші за Костецького люди, представники наступного літературного покоління — Богдан Бойчук і Юрій Тарнавський.

У передмові до вибраного Павнда Костецький формулює своє поняття модернізму й модерного (тобто модерністичного) мистецтва в черговий раз. У цій статті Костецький ще більш хаотичний і екстравагантний алогічний, ніж будь-коли раніше, а сама вона справляє враження фрагментів, уламків теорії, а не якоїсь цілості. Однак, спробувавши припасувати уламки до купи, виявимо досить цікаву картину, не позбавлену певної логіки.

Передовсім Костецький обстоював у своїй статті художню плідність ідеалізму:

«Якщо ж модерний мистець переходить у світоглядний табір матеріалізму, він неминуче перестає бути модерним, неминуче стає «реалістичним».

Як правило — він стає тоді поганим мистцем»¹⁸⁴.

Наступна ідея стосувалася зв'язків між народним, національним і модерним. У народному мистецтві Костецький у цей час вбачав міфологічну діяльність творчої особи. І народне, і модерне для Костецького було понаднаціональним, тимчасом національне — обмеженим, вузьким і могло хіба що зробити внесок у процес загального синтезу нового мистецтва.

Подібно до того, як релігія створила вселюдський етичний ідеал, модерне мистецтво мало створити вселюдський естетичний ідеал. Важливо, що суть цього ідеалу лежала не у сфері буття, а у сфері духу, слова: «Модерне мистецтво бореться не проти природи божественного універсуму, а тільки проти мовного штампу в стосовній царині»¹⁸⁵. Отже, Костецький чергового разу продекларував свою підтримку мовної революції й чергового разу зазначив, що вона не мусить ламати основоположних основ буття. Павнд, між іншим, намагався зробити і перше, і друге.

Модерне мистецтво — це мистецтво символів, знаків. Саме це — його головна мова, а не та національна мова, якою пишеться твір. Відповідно театр мав говорити виключно мовою масок. (Як це й було в Костецького.) І відповідно підхід до нового мистецтва не може послуговуватися старими інструментами літературного аналізу.

Костецький пише про труднощі на шляху творення нового мистецтва. Одна з них — «подолання матеріалу» (опір мови), друга — подолання середовища (опір суспільства).

Частиною естетики модерного мистецтва стала ідея нового класицизму. (Безперечно, запозичена в Т.С.Еліота, однак химерно трансформована.) «Шлях мистецтва у схемі накреслюється такий: від первісно-ритуального до роздрібненого — і від роздрібненого до символічно-монументального, а разом з тим до синтетичного»¹⁸⁶.

У модернізмі, що сприймався як нове ствердження, Костецький услід за Павндром хотів бачити синтез усіх епох і стилів. Цей синтез складався з трьох головних частин, тобто мав три шаблі.

Модернізм — мистецтво деталі, котра є символом. «Технічно це досягалось деструкцією звичного бачення, витоптаного слухання, вистояної синтакси»¹⁸⁷.

Модернізм — мистецтво багатопланового виразу. Воно передбачало вироблення техніки «симультанного сприйняття», мистецьку віддаль, те, що Брехт називав очудненням.

Модернізм — це міфотворення. «Міф — це об'єктивізація явища. Міф — це взаємнення Я з Ти, злиття Я з Ти»¹⁸⁸. На шаблі міфу відбувається вищий мистецький синтез.

Ці теоретичні позиції, хоч би якими заплутаними вони здавалися (стаття Костецького, крім того, не позбавлена патетичної претензійності), мали прояснити розуміння творчості й постаті Павнда. Однак на закономірне запитання: що в цій статті правда, а що ні? де справжній Павнд, а де міф про нього, витворений Костецьким? — напрошується відповідь: Павнд потрібен Костецькому не тільки як зразковий письменник нового часу, а й як доказ на користь власних теорій.

В оцінках Костецького багато проблематичного. Літературні поняття й терміни часом обернуті у свої протилежності. Наприклад, в іншій статті про Павнда «Як читати

Канто» Костецький називає цю поему традиційною й простою. Вона проста й традиційна з причини своєї синтетичності. І далі слідує рецепт: «Якби хтось хотів створити такий синтетичний і традиційний твір в українській літературі, то матеріалом для нього послужили би «Слово о полку Ігоревім» та «Мертві душі», «Сон» та «Кавказ», «Сонячні кларнети» та «Поет», дума «Буря на Чорному морі» та Довженкова «Поема про море», «Майстер корабля» Юрія Яновського та «Океан» Василя Барки»¹⁸⁹.

З цього всього народжується майже математичне визначення мистецтва, яке вражає своєю поверховістю й штучністю: «Мистецькість твору визначається шляхом віднімання суспільно-ідейних елементів: якщо після віднімання щось лишається, то ця решта й є мистецтво»¹⁹⁰. Далі Костецький аналізує мистецтво «Канто», саме мистецтво, а не його ідеї.

Стефан Георге, Казимір Едшмід, Оскар Вайльд («Саломея»), Поль Верлен мали заповнити порожнини української культури, яка не витворила глибоко розвинутого символізму й декадансу. Символізм, декаданс і загалом цілий комплекс *fin de siècle*, який готував модернізм у Європі, слід було створити, як і сам модернізм.

Тут певна роль відводилася поету Олегові Зуєвському, який дебютував у часи МУРу, тоді ж був близьким до групи «Світання», зокрема до Михайла Ореста. Можливо, тому Зуєвський і не став «великою надією» українського модернізму, ця роль відійшла до Василя Барки. Хоча саме поезія Зуєвського на тлі всіх його сучасників виявилася найорганічніше модерною. Друга книжка Олега Зуєвського «Під знаком Фенікса» вийшла у видавництві «На горі» з передмовою Костецького 1958 р. В цій передмові Костецький доводив, що Зуєвський є символістом. Зуєвський мав стати символістом, українським Єйтсом чи українським Георге, щоб цей «європейський» напрям справдився і в українській культурі¹⁹¹.

Друга лінія Костецького-видавця полягала в друкуванні модерної драматургії. Український театр пропустив повз вуха критику Лесі Українки 50 років тому й забув про Леся Курбаса. Театр залишався найслабшим місцем української культури. І змінити це годі було сподіватися. Адже справжній театр в еміграції неможливий. Простір театру обмежувався текстом, дискурсом.

У цьому дискурсі одне з перших місць належало Шекспірові. Шекспіра пробували перекладати мало не всі українські перекладачі, але, на думку Костецького, це нікому не вдалося. З п'єсами Шекспіра експериментували Гордон Крегг, Лесь Курбас, а також російські театральні модерністи. Шекспір звучав модерно у філософському і в мовному сенсі. Ця модерність полягала в подвійності гри. Його герої не були «іграшками долі». «Усі вони, навпаки, самі граються з долею. Більш того: грають долю в усіх можливих версіях»¹⁹². Ідея життя-гри домінує в театрі самого Костецького.

Характеризуючи дві п'єси Шекспіра в перекладах Осьмачки, Костецький зупинився не тільки на детальних історіях написання творів, не тільки на характеристиці часу написання. З передмов до «Короля Генрі IV» вийшла ціла історична розвідка, яка включала навіть детальну характеристику одягу того часу. В осерді цієї праці — сценічна історія «Макбета» з особливим, модерністичним акцентом на постановці Леся Курбаса.

У перекладах, на думку Костецького, мала випрацюватися нова мова літератури з відповідними пластами слів і слововживань. Таким було надзавдання перекладів. Саме такою Костецький побачив роль перекладів Шекспіра Тодося Осьмачки. Перші варіанти «Макбета» й «Короля Генрі IV» Осьмачка зробив у кінці 20-х років, наснажившись прикладом Підмогильного, який перекладав у той час Анатолія Франса. Переклади Осьмачки не були тоді надруковані. В еміграції він їх радикально, навіть концептуально переробив. Костецький порівнює Осьмаччин переклад «Макбета» з перекладом «Трахінянок» Софокла, здійсненим Езрою Павндом. Переклад Павнда зламав англomовну традицію відтворення античної класики «красивою» мовою.

Те ж саме, на думку Костецького, зробив Осьмачка в українській літературі: «Перша версія була залежна від попередньої літературної традиції. Другу поет-перекладач узяв у цілковито іншому пляні слова. Справа не тільки в зовнішньому моменті, як от систематичне порушення правильного розміру, скільки у намаганні, будь-що уникаючи звичних «красивостей», засвоїти твір в українській мові за допомогою граничної конкретності щоразової словесної побудови»¹⁹³. Костецький твердив, що така «модернізація» перекладу ближча до оригіналу.

«Найістотнішу властивість шекспірівського слова у нас, як правило, переочують. Перекладавши, знижені ряди сяк-так заступають шаблонами з «народної мови» (т. т. з найштучнішого шару нашої, селянської ж би то, літератури!), а щоб віддати ряди звисочені, вдаються до епіго-нади неоклясицизму. Хоч яка в нас нерясна шекспіріяна, а все ж у ній встиг витворитися тип перекладу, робленого «красивою» мовою. Колись, працювавши в Московському Художньому театрі над «Гамлетом» і порівнювавши слово в слово подібні «красоти» російського перекладу Кроненберга з оригіналом, Гордон Крег просто жахався. Турбуватись є підстави й у нас»¹⁹⁴.

Саме з цієї причини неадекватною, на думку Костецького, є неокласична мова перекладу й сам неокласицизм. Вірш Максима Рильського «Фальстаф» «як і все з кількісно колосального доробку Рильського, гладюсін-кий, поетично «правильний», і на тому край»¹⁹⁵.

Перекладні тексти Осьмачки і, певна річ, самого Костецького досить важко й незвично читати. Наприклад, Стефан Георге, витлумачений Михайлом Орестом у неокласичній традиції перекладу, й Ігорем Костецьким — у традиції модерній, звучить зовсім неоднаково. Можна сказати навіть більше: це два різні Георге, з яких до оригіналу ближчий Орестів.

Усі переклади Костецького були полігоном для вербальних вправ, навіть приводом для них. Він часто перекладав не для того, щоб ознайомити читача з новим автором, а для того, щоб погратися у філологічні ігри. Така ж сама гра була притаманна вчителю — Езрі Павндові, однак цього було ще замало для успіху в перекладах самого Павнда на українську мову.

Мова Костецького набагато штучніша навіть за штучну мову Павнда, надмірність неологізмів перекладу часто не відповідає стилеві оригіналу, в якому складність образів парадоксальним способом поєднується зі словесним аскетизмом, пошуком точності. Тому Павндове Канто IV:

Palace in smoky light,
Troy but a heap of smouldering stones.
ANAXIFORMINGES! Aurunculeia!
Hear me. Cadmus of Golden Prows!
The silver mirrors catch the bright stones and flare,
Dawn, to our waking, drifts in the green cool light;
Dew-haze blurs, in the grass, pale ankles moving¹⁹⁶

у Костецького звучить:

Палац у закуреному світлі,
Троя — лиш купа димлячого каменолому,
ANAXIFORMINGES! Augunculeia!
Слухай мене, Кадме Золотого Штевня!
Срібні свічада вловлюють світле каміння й палахкотять,
Світанок на пробуд леготить у зеленій прохолоді повітря;
Росяна мряка тьмарить у траві рух блідих щиколоток.

Стиль перекладів Костецького часом українізується. Цірцея з'являється в очіпку, «Со-шу макогонить у морі...», мова надто піднесена (мабуть, це має відповідати ідеї про новий класицизм), тому нейтральне дерево (tree) завжди обертається в «дерево» й т. д.

Список недоліків у перекладах Костецького можна продовжувати. Якби оцінки входили в завдання цієї праці, ми б сказали, що переклади Костецького можна охарактеризувати як жажливі. Вони належать до певної традиції жажливих перекладів, яку, наприклад, утілюють переклади з Шекспіра Пантелеймона Куліша. В Костецького, однак, ця жажливість зумисна, а в Куліша зумовлена станом української мови й неопрацьованістю техніки перекладу.

Ця жажливість не перекреслює культурного й лінгвістичного значення перекладу Костецького, як і значення перекладацтва Куліша. Добір авторів для перекладу, пошук адекватної мови для відтворення іноземних, інокультурних текстів, теоретизування навколо їхнього витлумачення відігравали, як уже згадувалося, концептуальну роль. Вони мали бути засобом модернізації культури й до певної міри ним стали.

Модерністська реінтерпретація традиції

На Першому з'їзді МУРу Костецький, як пам'ятаємо, висунув заклик «неповороту назад» і розриву з усіма національними традиціями, передовсім фольклорними, народницькими, шевченківськими. «Рідне», «наше» бачилося не опорою, а гальмом і перешкодою. Впродовж усього свого активного літературного життя Костецький пробував осмислити і сформулювати особисте ставлення до національної художньої традиції.

В повному обсязі воно втілюється у вступі до двотомника Стефана Георге, опублікованого в Мюнхені в 1968—1971 рр. І цей вступ, і саме видання — наймонументальніша праця Костецького. Двохсотсторінкова стаття у властивій для Костецького хаотичній манері торкається місця Георге в європейській культурі, його біографії, однак усе це здається тільки приводом поговорити на іншу тему — про нереалізовані можливості української літератури, про її невикористані шанси європеїзуватися, інтегруватися в ширший світ, кардинально змінити власну мову. Стаття писалася в кінці 60-х, коли Костецький пробує з'ясувати, чому в українській літературі модернізм не відбувся. Його почуття зрозумілі. Поставлене запитання більш ніж правомірне. Однак судження Костецького категорично нігілістичні і багато в чому несправедливі.

Наймодернішим українським письменником і найбільш подібним до Георге Костецький називає Сковороду. Найбільшою проблемою української літератури Костецький вважає те, що не мова Сковороди, а мова Шевченка лягла в її основу. Питання мови залишається найважливішим для Костецького. Його прозова й драматична творчість була спробою зламати цю мову. В статті про Георге він повертається до початків проблеми: «Українська літературна мова, позасумнівна річ, була б принципово відмінна від тієї, якою вона є сьогодні, якби в її основу лягла сковородинська модель. Інакшу кількісно-якісну роль відіграли б у ній і народно-селянські елементи, елементи «котляревщини». Мова ця була б культурною, включаючи грецький, латинський, старослов'янський шари, якими користувався Сковорода.

Костецький згадує, що мову Сковороди критикували й Шевченко, й Франко, але вважає їхню критику несправедливою. Він не помічає неорганічності мови Сковороди, в якій поєднання різних лексичних шарів було штучним і справляло враження жахливої мішанини, між іншим властивої й самому Костецькому. Але, як відомо, в основу української мови лягла мова Шевченка, яка звучила «українське життя до одної-єдиної теми»¹⁹⁷. Мова Шевченка стала пасткою, а на межі століть спричинилася до «катастрофи», будучи непридатною для модернізму.

Франкові Костецький не може пробачити зневаги до Верлена та інших символістів. Для Костецького «речник прогресивного українства» мав другу сторону. Естетичну

сліпоту. Він не був літературно обдарованою людиною. «Як явище стилю Франко не існує»¹⁹⁸. І це неправда. Франко не існує лише як явище стилю, який би заїмпонував Костецькому, тобто Франко не був представником модерного, не риторичного, не патріотичного поетичного вислову.

Особливе місце у цьому перелікові «неіснуючих» письменників посідають Леся Українка та Ольга Кобилянська. Вони найближче підійшли до модернізму, мали найбільше шансів стати модерністами, однак у цій ролі, а отже як значні письменники, на думку Костецького, просто «не здійснилися».

«Коли йдеться про «дів», то, samozрозуміло, не могло бути й мови, щоб вони фігурували напівголими. Норми їхнього прилюдного буття диктувались їм у зовсім «безпосередньому сусідстві» з портретом Шевченка», — пише Костецький з неприхованою зневагою до них як до жінок, а також як до людей, на його думку, несміливих. Однак справа не в тому, щоб «роздягнутися». Костецький торкається питання «літературного побуту». Він драгується позерством, неприродністю, штучністю літературного побуту двох письменниць, чорними платтями, відбитими на відомій фотографії, зробленій у Чернівцях 1901 р., і зафіксованими в спогадах Василя Сімовича («...я Лесю Українку ніколи в іншій сукні не бачив і в іншій, не чорній, поетки я собі не уявляю. Так, як і Ольги Кобилянської, не можу собі подумати в не чорній одязі»¹⁹⁹). Так само виключно в чорному ходила Наталя Кобринська.

Ці чорні сукні й портрети з сумними, серйозними обличчями мали замаскувати другу, ретельно приховувану сторону їхніх натур. Костецький претендує тут на відкриття приватних таємниць Лесі Українки й конфлікту культури, про який писалося в першому розділі цієї праці:

«Якби вона такими одноразовими, безприкладними засобами, якими вона жила й мислила, відтворююючи свої взаємини з дядьком Михайлом Драгомановим, своє життя з умираючим Сергієм Мержинським, своє спів-існування з Ольгою Кобилянською — небувалий ще в українській літературі факт кохання двох жінок, «хтося біленького» та «хтося чорненького», — якби вона всім огромом свого мовного світовідчуження удалася безпосередньо до читача, було б, з гарантією, усе інакше в укра-

їнській літературі. Не було б їй потреби змагатися «Блакитною трояндою» чи «Лісовою піснею» з Ібсеном та Гауптманом, досягати таких сумнівних успіхів, як от «Камінний господар», що наздолужив хіба що відсутність в українській драмі — Шіллера. Не мали б на обов'язку й наступні покоління поетів доробляти те, що родами й стилями належало до її доби...»²⁰⁰

Якщо повернутися до питання мови, то саме мова листів Лесі Українки могла, на думку Костецького, як і мова Сквороди, змінити «лінію українщини».

Присуд Кобилянській ще жорстокіший. Якби вона пішла за своєю «нижньою свідомістю», відвертіше заглибилася в питання статі й психології, вона могла би створити щось видатне²⁰¹. Однак вона злякалася цього, злякалася самої себе. «Страх бути запідозреною в ексгібіціонізмі досягає в неї панічних розмірів», — пише Костецький у зв'язку з її страхом давати в друк свої фотографії й цілим листуванням навколо фотографії, опублікованої в ЛНВ 1899 р. (річн. II, т. V). Цей страх виявити себе, свій інтерес до сексуальності, страх перед Пшибишевським з його зображенням відносин між чоловіком і жінкою зруйнував Кобилянську як потенційну модерністку. Сам Костецький, якому пуританізм або сексуальні комплекси нібито не властиві, демонструє у своїй власній художній творчості цілковите невміння торкатися питань почуттів, кохання, сексу.

Василя Стефаника Костецький називає геніальним письменником. Тому що Пшибишевський відкрив йому шлях до літератури, тому що він страждав «едіповим комплексом», тому що він «жив не в конфлікті з дивацтвом «кінця сторіччя», а, навпаки, був у них своїм...»²⁰² Костецький не помічає, як він на свій смак витворює образ Стефаника, посилаючись виключно на листи останнього. Як тенденційно добирає з листів ті висловлювання, які підтверджують щось схоже на модерністську тривогу, критицизм до українства й нібито пошук «штуки для штуки». (Насправді Стефаник розвивався в цілком протилежному напрямі.) Костецького захоплює літературний побут Стефаника в Кракові, участь у «Молодій Польщі». Неважко побачити, що Костецький переносить захоплення літературним побутом Пшибишевського на Стефаника. Стефаник, як відомо з його ж таки листів, цим побутом не захоплювався. Навпаки, пи-

сив до Ольги Гаморак у червні 1899 р.: «Я єго (Пшибишевського. — С.П.) все боявся, аби він на мене не мав нікогось впливу»²⁰³.

Стефанік, однак, так само не здійснився. Він не залишився в Кракові, не написав п'єси, а потім кількох романів, не зустрівся з Георге, не здобув замість Реймонта Нобелівську премію, і Костецький звинуватив у цьому громаду, тиск народництва, зокрема таких критиків, як Лев Турбацький.

Неокласик Зеров, на думку Костецького, заслуговує поваги за боротьбу з народництвом. Неокласики створили «культуру». Однак неокласицизм був не тільки «антипросвітянським», але й «антималлярмеанським». Інша його вада в тому, що він обмежувався високим стилем, тобто звужував мову.

І все ж саме у 20-ті роки розпочалося руйнування старої літературної мови й появилася «не сковородинська» і «не шевченківська», а «остаточно українська мова». Тут величезне місце Костецький приділяє «деструктивній праці» Семенка, Шкурупія, аспанфутуристів: «Штучно плекану цнотливість мови вони розхитали до основ, розбили й зневажили її активні складові частини, не вагалися включати в її виразові спромоги жаргон, вуличне, брутальне, блюзнірче, таке, від чого мліли спільним запамороком і просвіт'яни, і неокласики...»²⁰⁴ Тичина, Бажан, Свідзінський засвідчили існування багатозначної й «багатоцентрної» культури.

Костецький у радикальний, часом вульгарний спосіб прагне зруйнувати народницький канон, який складається з «Кобзаря», «Каменяра» та «Дочки Прометея»²⁰⁵. З часів Євшана не лунало таких інвектив на адресу народницької культури: «Це культура інфантильна, психологія її якщо не стадна, то в усякому разі родинно-патріархальна. У ній неможливо кроку ступити без сливе патологічного безнастанного клопоту про «національну своєрідність»²⁰⁶. Крім того, вона вузька, позбавлена літературного смаку, «нечуйна ... до реальних особистостей», передовсім до названих вище канонічних класиків і митців узагалі.

Отже, за схемою розвитку української літератури, намальованою Костецьким, усе в ній пішло не так, як повинно було піти. Модерність не зреалізувалася, відповідно модернізм не склався як літературна течія, стиль чи хоча б побут. У ставленні до традиції виявився крайній

нігілізм Костецького. Але також і песимізм. Адже воно по суті виявилася нездоланною, а дискурс його теоретизування про модернізм поступово ставав дискурсом невдачі.

Зіновій Бережан — дискурс невдачі

70-ті роки стали для Костецького часом осмислення невдачі українського модернізму. Передмова до Стефана Георге була концептуальним вступом до проблеми, післямова до Зіновія Бережана — її дальшим розвитком.

Костецький опублікував книжку Зіновія Бережана «На окраїнах ночі» 1977 р. у співпраці з Богданом Бойчуком. Це була перша (й остання) публікація покійного вже автора. Насправді він називався Зіновій Штокалко й під цим іменем його знали в певних колах еміграційної інтелігенції як бандуриста. Крім того, Бережан мав медичну освіту й кар'єру і професійним письменником ніколи себе не вважав. За винятком кількох віршів, написаних у 60-х, уся його спадщина датована (так само Костецьким) другою половиною 40-х років із 1950-м включно. За винятком другого числа «ХОРСа», яке ніколи не вийшло, хоч, за словами Костецького, було готове, Бережан не пробував публікуватися. Кілька його каліграм у перекладі Елізабет Котмаер друкувалося німецькою мовою.

Всі твори Бережана вмістилися в невеликому томі обсягом менше 200 сторінок. Його проза з її мовним експериментаторством, деструкцією слова, театральністю й надміром діалогів нагадує за стилем прозу Костецького часів МУРу. Своїми повторюваними мотивами — тюрми, катастрофи, божевілля, огидності людини — вона так само близька до Костецького. Хто не здогадався про це з читання тексту, знайде підтвердження в післямові, де Костецький підкреслює схожість своїх і Бережанових поглядів, навіть висловлює тезу про спільну творчість і «спільну власність у літературному житті»²⁰⁷. За песимістичними, навіть апокаліптичними пророцтвами («Утопія — макабрична візія загибелі людства») проза Бережана цілком вписується в культурний дискурс повоєнної Європи. Її оригінальність у сенсі відмінності від Костець-

кого полягає в музичності. Бережанова проза домінована музикою, певними ритмами, навіть інструментами. Однак говорити про Бережана як про сформоване літературне явище важко — текст його книжки виглядає як недопрацьований, невідредагований, часом ледве накиданий задум.

Як і в прозі Костецького, тут по суті нема дії, а самі тільки діалоги, які ведуть люди без біографій, характерів, навіть без облич. Водночас тут прочитується очевидна претензія на філософічність. Такі ідеї, як «ми є дим» або складність людського буття, проведені надто прямолінійно. Часто діалог має ознаки обмінювання сентенціями, а афоризми з розділу «Сенітниця і нісенітниця» й короткі притчі з розділу «Короткоповідки» звучать претензійно.

Назви розділів, вигадані упорядниками, особливо такі як «Не проза», «Не поезія», «Майже проза», мають означати, що проза автора не є прозою в традиційному сенсі, так само як і поезія не є поезією в усталеному розумінні.

Дискурс такого роду заголовків-натяків продовжує післямова Костецького, з якої очевидно, що Бережан був великою мірою його витвором, його фантазією й виплеканим ним символом. Бережан післямови Костецького з його чоботами, брезентовим плащем, який порівнюється за естетичним значенням з щитом Ахілла, і вічно набитим портфелем є персонажем статті під назвою «Зіновій Бережан» і персонажем світу її автора — Костецького між 1947-м і 1950-м роками.

Цей персонаж зліплений із кількох знайомих літературних героїв — Дон Кіхота (мав дистанцію до себе, тобто іронію), Дон Жуана (мав майже містичний успіх у жінок). Крім того, була ще «запорозька версія» козака з вусами й бандурою, який давав по таборах концерти і мав репертуар з українських дум.

Костецький признається, що йдеться «не про копію особистості, а про її побудову»²⁰⁸. І передовсім Костецькому цікавий він сам, тому він пише частково післямову, частково спогади про своє власне табірне літературне життя в Міттенвальді й Мюнхені. Акцент на «літературний побут» має теоретичне значення. «...Це було не просто життя, а стиль життя»²⁰⁹.

Стиль життя продовжував стиль писання. Так само як для Шибишевського та його кола велику роль відіграло пиття абсенту, так для Костецького зловживання

алкоголем і епатаж становили єдино можливу для модерніста поведінку. Тому скандальна вечірка у Фюріхшуле з надмірним питтям, розбиттям вазончика й викиданням у вікно матері Божої (репродукції картини Едварда Козака) в історії культури має значення написаного тексту.

І все ж післямова не дає розуміння, як насправді почувалися «сюрреалісти» (Костецький то називає сюрреалістом Бережана, то застосовує це визначення до себе) в часи МУРу. Порівняння публікацій МУРу з оцінками Костецького показує, як часто й легко він пристосовує пізніші знання до пояснення попередніх подій. Особливо це відчувається, коли Костецький оцінює значення «ХОРСа».

Історію «ХОРСа» в 1977 р. його головний редактор та ініціатор сприймає як драму компромісу, як нереалізовану, втрачену можливість цілої літератури. Модернізм не вдався — українська література як світова також не вдалася. Для Костецького ця тотожність безсумнівна. Але тепер, у 1977 р., головне — дошукатися причини.

Костецький пише:

«Зважуюся твердити, що тоді, у Фюріхшуле зачавшись, у Міттенвальді визрівши, був повнотою готовий вийти на люди новий літературно-мистецький напрям. Беру на себе сміливість, якщо можна так висловитися, ретроспективно пророкувати, що цей напрям, з його повнотою субстанцією, цілеспрямованим рухом і хистом відкритого слова, відтиснув би з шляху закордонної української літератури усе, що тоді на ньому з більшим або меншим правом борсалось, і вплинув би на її долю так, що, приміром, Нью-Йоркська група мала б зовсім іншу передісторію, геть відмінні точки відштовхування.

Тверджу й далі, так само відповідаючи за свої слова: якби на той час задумане й у собі вже здійснене розгорталось і назовні у потрібній континуації, крок за кроком, рік за роком, озброєне усім арсеналом засобів, що в таких випадках необхідні для просування у дедалі нові простори, — у світовій літературі, уперше за її історії, утворилось би нове поняття: література українська.

«Перед заслоною бога і людей» (оповідання З.Бережана. — *С.П.*) стосується хронологічно до часу, коли ні про яких Бекетів, Йонесків, Адамових не то що чутки, а й гадки не було. Що з ними та когортами їхніх епігонів і

взагалі подібних авторів покривається від 50-х рр. поняття модерної літератури, то це виключно тому, що вони заповнили повоєнну порожнечу, в якій не спромоглося своєчасно посісти позиції оте краще, оте доцільніше, що було б здатне (і таки було здатне!) дати справі інший зворот.

Це тільки вихоплені на ходу, навмання, приклади з того, про що можна писати цілі соціологічні розвідки, ба — на чому б можна заснувати окрему дисципліну під назвою: історія непроникання української літератури у світову. А три наведені прізвища, до речі, можуть найнесхибніше спростувати відоме епохально-ледаче виправдання цієї історії: аргумент «бездержавності». Які, справді, держави репрезентують усі троє названих, — усі троє, мов навмисне, принципові емігранти?

Імператив «насамперед держава» для нас, хвалити Бога, не існував, тут ми чисті... »²¹⁰

Беккет, Іонеско й Адамов, звичайно, були емігрантами, але в еміграції прийняли чужу, тобто французьку, культуру й саме як французькі автори прославилися. Отже, цей аргумент Костецького некоректний. Його ідеал аполітичної літератури найскоріше походить із глибокого комплексу меншовартості еміграційної культури, симптоми якого знаходимо в його інших, пізніших писаннях.

Костецький зупиняється ще на кількох причинах невдачі модернізму. По-перше, бракувало авторитетного теоретика, який би виступив на захист напряду й обґрунтував його концепцію. Такого собі Вільяма Морріса, яким він був для прерафаелітів, чи Віктора Шкловського, яким він був для левістів.

По-друге, і це найголовніше, бракувало членів, «людського матеріалу». «... Пробували вербувати. Але з тих вербованих ніхто не витримав іспиту»²¹¹.

У статті про Бережана знаходимо критичне переосмислення МУРу в цілому. Критики в ньому боролися між собою за вплив, журнали друкували надто багато макулатури. «ХОРС» був еkleктичним, адже його редагували аж три редактори. Костецький їх не називає, однак ми знаємо, що, окрім нього самого, йдеться про Петрова й Шереха. Якоюсь мірою Костецький звинувачує в еkleктичній лінії журналу Шереха, який був плюралістом, тобто дипломатом, і нікого не хотів образити.

Костецький не бажав згадувати чи забув, що концепція «ХОРСа» в 1946 р. не була такою, як йому здавалося в 1977-му, що вона не передбачала ні ясно поставленого завдання модернізму, ні спроби інтеграції зі світовою літературою. «ХОРС» був компромісним, і вина в цьому лягає не на Шереха й тим більше не на Домонтовича, а на його головного редактора — Костецького, який точно не знав, що саме хотів зробити.

Вирок Костецького «ХОРСові» був вироком і собі самому, своїй власній невдачі в справі модернізації української культури.

Василь Барка — дискурс псевдомодернізму

У післямові до творів Березана Костецький згадує про ту роль, яка покладалася на Василя Барку. Він був найвищою «корогвою» з-посеред вербованих Костецьким модерністів. Він — як найбільша надія — став пізніше (треба сказати, значно пізніше) його найбільшим розчаруванням.

Василь Барка — «модерніст» — вигадка Костецького. Костецький відгукнувся рецензією в «Арці» на його першу книжку «Білий світ» (Мюнхен, 1947) і спробував інтегрувати його в модерністський рух. Для Шереха він був так само «корогвою», але національно-органічного стилю. Шерех (у своїй хронологічно першій ролі Гр. Шевчука) написав хвалебну післямову до книжки «Білий світ».

У часи МУРу Барка видав також поетичну збірку «Апостоли» (Мюнхен, 1947) й окремим відбитком статтю про Данте під патетичною назвою «Данте Алігієрі — громадянин, поет, пророк» і підзаголовком: «Західньо-європейська література доби Відродження». Інтерес до Данте, як відомо, становив частину модерністського дискурсу Еліота й Павнда. Мине понад 20 років, і Костецький у видавництві «На горі» опублікує фрагменти Данте в перекладі Барки й напише до цього видання передмову. В тому ж видавництві Костецький 1956 р. надрукує «Трояндний роман» Барки з паралельним німецьким перекладом Елізабет Котмаєр. Це засвідчить особливий статус письменника, адже видавництво переважно друкувало переклади іноземних авторів на українську мову.

У 1977 р. Костецький поставить ряд риторичних запитань: «...чому про те, що один з найбільших українських поетів нашого часу ходить Централ Парком босий, старанно засунувши подерті шкарпетки в кишеню, знають тільки в українських колах? Чому він не подбав про те, щоб з того став літературний факт, який стряс би всю Америку, всю північну і південну, а з тим і цілий світ? Не кажучи вже про інше: наскільки простіше було б тоді, ніж є тепер, пропагувати у цьому світі й його творчість. А так ось те саме: у порожнечу, яка зяяла і ждала, українець не здогадався встрибнути. Ну, й встрибнув, отже, Алан Гінсберг»²¹².

Однак щоб стати «світовим» поетом, мало ходити босоніж по Централ-Парку, так само мало ламати звичну поетичну мову й нагромаджувати неологізми.

Мова Барки заводила в оману не тільки Костецького. Поети Нью-йоркської групи так само симпатизуватимуть Барці, виявляючи цим і невміння бачити текст у повному обсязі, і деяку поверховість власного модерністського дискурсу. Барчині неологізми й деструкція мови приховують маленький, вузький патріархальний світ, який зводиться до «України», яка, у свою чергу, є селом з білими хатками та ідилічними селянами. Колективізація, голод, комунізм, безбожництво зруйнували цей світ, відтак усі Барчині тексти присвячені розповіді про цю катастрофу, а в певному метафізичному сенсі — спробі відродити цей світ хоча б шляхом його поетичної ідеалізації.

Псевдомодерністський дискурс Барки найкраще розкриває його есеїстика, широко друкована журналом «Сучасність» і зібрана в таких його книжках, як «Правда Кобзаря» (Нью-Йорк, 1961), «Хліборобський Орфей або клярнетизм» (Мюнхен, 1961), «Вершник неба» (1965) та ін. Барка, як і Костецький, пробує дати свою інтерпретацію національної літературної традиції. Але ця реінтерпретація не передбачає деканонізації. Маємо справу зі знайомим народницьким іконостасом з деякими змінами в каноні. Тут на третьому місці після Кобзаря й Каменяра поставлено Хліборобського Орфея (Павла Тичину). Тичина в цій схемі Барки є не європейським, а народним, сільським поетом.

Уже назва книжки про Шевченка «Правда Кобзаря» може слугувати вичерпним ключем до її дискурсу. Автор оперує словом «народ» у традиційному стилі, його поет —

«...войовник і мученик за народну правду»²¹³, істинний християнин, який «оспіває», «прославляє», «передбачає» (зокрема, комуністичну систему), втілює погляди — «антимоскалізм», «християнство» й т. д. Барка з особливим пафосом критикує радянські «фальсифікації» Шевченка, однак, як і його ненависні опоненти, доходить висновку, що Шевченко — «істинно народний поет».

Книжка про Тичину присвячена розкриттю української традиції «клярнетизму», яка складається з сопілки Сквороди, кобзи Шевченка та «клярнетів сонця» Тичини. Якщо розшифрувати цей досить прозорий дискурс, то йдеться про опору на традицію народної пісні й думи, що нібито об'єднує трьох названих авторів і цілу українську поетичну лінію. Остання не має нічого спільного з «чужими» літературами чи їхніми впливами, зокрема з західними символістами: «Походячи з тисячолітнього джерела побожності, просвітлений патос раннього Тичини зрівноважувався, ніби — в музичний «гетеанізм». Ми б марно шукали тут докорінної подібності до музицизму поетів символістичного напрямку на Сході Європи, для яких стихія звучання, з таємних глибин, «гієрогліфічно» виступаючи в явищах видимого світу, надає їм вищого, тойсвітнього значення (зокрема в О.Блока)... Родовідний зв'язок відкривається в літургійній співності...»²¹⁴

Барка постійно вживає слово «модернізм», яке для нього означає нове перетворення «пісні і думи» у творах Філянського, Олеса, Чупринки, Вороного. Їх, а також Чумака, ставить високо як «виразно національних» поетів, котрі готували ґрунт для приходу Тичини. Однак слово «модернізм» не має тут чіткого сенсу.

З одного боку, модернізм — формула похвали, модерний означає добрий. Барка вітає звільнення Тичини від «літературного народництва з його локальними «програмовостями» і самообмеженнями»²¹⁵. З іншого — «модерні «ізви» викликають у Барки зневагу. Він говорить, що «творчі пориви» Тичини пізніше (у 20-х) послабилися через «модерний інтелектуалізм»²¹⁶. Загалом інтелектуалізові й розумові Барка не довіряє. Надмірний розум веде до божевілля, як це сталося з Хлебниковим. Віршування Тичини є ніби «модерністичним», насправді ж воно «з найтеплішою барвою народомовною, з «селянськістю» стильової приналежності»²¹⁷, а «Дума про трьох Вітрів»,

приналежачи до модерности, зосталась вірна духові поетичного слова селян»²¹⁸. Нарешті, Барка з піететом посилдається на оцінки Єфремова, а це так само симптом певного, далеко не модерного дискурсу.

Барка не знає, не розуміє й не бажає розуміти, що є «Захід» у ХХ столітті або те, що Петров окреслював поняттям «наш час», ніколи не згадує про існування американської літератури, в оточенні якої він прожив більшу частину свого життя. Коли він пробує дати оцінку «Заходові», то ця оцінка виявляється феноменально наївною й патетичною:

«Часом і тепер чути нарікання декотрих визначних авторів на «порожнечу», але то переважно — вираз особистої розчарованості. Для сучасного покоління Захід, за довгі сторіччя, наскарбував багатство духовної творчості, повної правд»²¹⁹.

Барка у своїх критичних творах по суті не посилається на авторів ХХ століття. Його західні автори: Гейне, Гете, Гегель, Б.Б'єрнсон, Вергарн, Шеллі, Ередія (у зв'язку з Зеровим), французькі «прокляті» поети, Ш.Вільдрак, Р.Тагор, Петрарка, Метерлінк. Із ХХ віку — Марінетті, Аполлінер, сюрреалісти — Т.Тзара, П.Реверді, П.Елюар, Ф.Супо, А.Бретон, Л.Арагон. Останні шість імен перелічено один раз побіжно. З сучасних авторів Барка згадує А.Тойнбі та екзистенціалістів. Камю для нього зневірився в екзистенціалізмі²²⁰. З цього можна здогадатися, наскільки приблизне уявлення український автор має про екзистенціалізм. У деяких інших випадках, як-от у статті про поезію Богдана Бойчука «Трагізм і сила ширости» (1969), Барка мимохідь згадує Ясперса, Юнга, Бубера, Тейяра де Шардена, але ці імена лишаються поза його головною аргументацією. Барка не помічає, що його мислення обмежується рамками російської культури. Все у нього звиряється за Гоголем, Пушкіним, Лермонтовим, Достоевським, Тютчевим, Блоком, Хлебниковим, Белим та ін. «Так, як Хлебников» чи «Не так, як Хлебников» — головна модель думання Барки.

Релігійність і церква («жона, одягнута у сонце»²²¹) — єдині опори цього світу. Есе на релігійні теми, які точніше б назвати проповідями, зібрані в книжці «Вершник неба», писалися в 1953—1954, 1961—1962 рр. «Весь матеріалізм і безвиглядне строєння з ним, — пише Барка, —

це модерний міт Вавилонської вежі...»²²² Сьогоднішній світ хворий. З цим діагнозом міг би погодитися Павнд чи Еліот, однак у Барки хвороба світу включає атеїзм, безбожництво, нарешті російський комунізм. Крім того, «світ» Барки — це не весь світ чи та його частина, яка традиційно називається Європою або Заходом, а Україна, Росія, СРСР і ще, можливо, древня Юдея, батьківщина Христа. У зв'язку з Христом прославляється матір Божа й мати-Україна. Жінок у світі Барки нема, є тільки матері. Так само як нема чоловіків. Усі люди безстатеві.

Барка вірить, що церква підніметься після комуністичних переслідувань, і, звичайно, дає рецепт для народу: «Наш народ, мов єрусалимський прозрілець, повинен мати тільки одну відповідь: «Вірую, Господи!»²²³ Все побудовано не на аргументах, а на переліку цитат, висловлювань. Тези підтверджуються пафосом, а не логікою викладу. Барка агітує не за релігійність філософського, еліотівського плану, а релігійність консервативну, середньовічну.

Хто є у світлі цього сам Барка? Не визнаний світом український модерніст із потенціалом Алена Гінсберга чи ізольований від світу «геній» діаспори, культурного гетто, який упродовж 50 років активного писання в околицях Нью-Йорка реанімує естетику, яка захиталася ще наприкінці XIX століття зусиллями спочатку Лесі Українки й Кобилянської, а пізніше «Молодої Музи», «Української хати», неокласиків, футуристів, нарешті Петрова й самого Костецького? Здається, відповідь не залишає сумнівів. Вона розкриває так само слабку сторону будованого Костецьким модернізму. У цьому модернізмі мовна деструкція, зовнішній епатаж були важливішими за глибинну культурну переорієнтацію культури, філософське осмислення людського буття модерного часу.

* * *

Попри песимізм і невдоволеність собою в 70-х роках, модерністична спроба Ігоря Костецького була симптоматичною й важливою. Через його переклади та організовані ним видання українська література прилучалася до модерністичної революції, хоч і з деяким запізненням, однак тоді, коли вона ще не стала цілковитою історією й

мертвою класикою. Принаймні Т.С.Еліот, Езра Павнд та Гордон Крегг ще були живими й навіть обмінювалися з Костецьким листами. Крім того, як найпоплідовніший нігіліст свого часу, Костецький прилучав українську культуру до певного загальноєвропейського руху. Нігілізм, за визначенням Гайдеггера, — «це рух в історичному звершенні, а не просто які-небудь погляди, не яке-небудь вчення, що їх хто-небудь поділяв або дотримувався. Нігілізм рухає історичне звершення, як може рухати його ще майже не розпізнаний фундаментальний процес усередині долі народів Заходу. З цієї ж самої причини нігілізм не тільки історичне явище поряд з іншими, не тільки духовна течія, яка зустрічалась би в історії Заходу поряд з іншими, поряд з християнством, гуманізмом, просвітництвом»²²⁴.

У цьому сенсі вербальні експерименти мають філософське значення як частина процесу переосмислення мови. Костецький не спромігся змінити мову культури та її центральний дискурс. Експерименти цього самотнього модерніста залишилися на маргінесі. Однак нігілістична лінія Костецького свідчила не про занепад культури, як твердили його численні опоненти, а про її зрілість. Деструктивна робота Костецького відіграла свою конструктивну роль. Якщо йому не вдалося зруйнувати народництво, домінуючу традицію й створити модернізм як впливову течію, то принаймні він заклав основи певного дискурсу інакшості, в якому було місце для модерного Заходу Еліота, Павнда, Лорки, експериментів з театром, якщо не в реальному театрі, то бодай на текстовому рівні, для експериментів у прозі з «потокм свідомості» й «автоматичним письмом», теорій про модерністичний синтез, міф, символ, знак, мистецьку мову, нарешті, для іншої, нетрадиційної інтерпретації національної традиції.

Своїми вдалими й невдалими спробами, самим своїм існуванням Костецький готував ґрунт для нового покоління українських митців, яким не довелося починати на голому місці і які сміливо й одразу назвали себе модерністами. Йдеться про Нью-йоркську групу, що оголосила про своє існування в середині 50-х років.

¹ Детальніше про ДіПи в цілому див.: *The Refugee Experience: Ukrainian Displaced Persons after World War II* / Ed. by Wsevolod Isajiw, Yury Boshyk, Roman Senkus. Edmonton, 1992; *Boshyk Yu., Balan B. Political Refugees and «Displaced Persons», 1945—1954: A Selected Bibliography and Guide to Research with Special Reference to Ukrainians.* Edmonton, 1982.

² *Шерех Ю.* Юрій Шерех (1941—56). (Матеріали для біографії) // *Шерех Ю.* Не для дітей. Нью-Йорк, 1964. С. 18.

³ *Шерех Ю.* Українська еміграційна література в Європі 1945—1949 // Там само; *Шерех Ю.* МУР і я в МУРі // *Шерех Ю.* Третя сторожа. К., 1993; *Державин В.* Три роки літературного життя на еміграції 1945—1947. [Б.м.], 1948; *Самчук У.* Плянета ді-пі. Вінніпег, 1979.

⁴ *Грабович Г.* «Велика література» // *Сучасність.* 1986. Ч. 7—8 (англійською мовою стаття надрукована в уже згадуваній кн. «The Refugee Experience...»).

⁵ Там само. С. 49.

⁶ Детальний список опублікованих творів, а також членів МУРу див. у статті Ю. Шереха «Українська еміграційна література в Європі» (с. 246—247).

⁷ Див.: *Шерех Ю.* МУР і я в МУРі.

⁸ Там само. С. 491.

⁹ *Багрянний І.* Думки про літературу // МУР. Збірник I. Мюнхен; Карльсфельд, 1946. С. 25.

¹⁰ Про психологічний комплекс почуттів цього часу пише Г. Грабович, зокрема акцентуючи увагу на комплексі вцілілого (survivor complex). (Вказ. праця. С. 52).

¹¹ МУР. Збірник I. С. 3.

¹² Там само. С. 4.

¹³ Там само.

¹⁴ *Шерех Ю.* Стилі сучасної української літератури на емігра-

ції // *Шерех Ю.* Не для дітей С. 182.

¹⁵ *Struk D. H.* Organizational aspects of DP literary activity // *The Refugee Experience...* P. 224—225.

¹⁶ Див. статтю В.Петрова «Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920—1945)» (Світання: Науково-літературознавчий збірник. 1946. Ч. 2. С. 43—53).

¹⁷ Про це детально пише Ю. Шерех у передмові до кн. «Не для дітей» (с. 28).

¹⁸ *Шерех Ю.* МУР і я в МУРі. С. 495.

¹⁹ Там само. С. 496.

²⁰ Театр-студія Й.Гірняка та О.Добровольської. Нью-Йорк, 1975. С. 33.

²¹ За даними В. Ревуцького, в таборах працювало вісімнадцять театрів: *The Refugee Experience...* P. 307.

²² *Косач Ю.* Вільна українська література // МУР. Збірник II. Мюнхен; Карльсфельд, 1946. С. 57.

²³ *Шевчук Гр.* Без металевих слів і без зідхань даремних // *Арка.* 1947. Ч. 1. С. 10.

²⁴ Там само. С. 1.

²⁵ *Самчук У.* Велика література // МУР. Збірник I. С. 45.

²⁶ Там само.

²⁷ Там само. С. 51.

²⁸ *Арка.* 1947. Ч. 1. С. 1.

²⁹ *Самчук У.* З книги биття // МУР. Альманах. 1946. Ч. 1. С. 132.

³⁰ *Jauss H. R.* Toward an Aesthetic of Reception. Minneapolis, 1982. P. 9.

³¹ *Грицай О.* Мала чи велика література? // МУР. Збірник I. С. 82—86.

³² *Самчук У.* Відкритий лист до д-ра Остапа Грицяя // МУР. Збірник II. С. 97—100.

³³ Там само. С. 99.

³⁴ *Багрянний І.* Вказ. праця. С. 35.

³⁵ Там само. С. 31.*

³⁶ *Шерех Ю.* Не для дітей. С. 182.

³⁷ Там само. С. 192.

- 38 Там само. С. 197.
 39 Там само. С. 213.
 40 Там само. С. 223.
 41 Там само. С. 20.
 42 *Косач Ю.* Вказ. праця. С.51.
 43 Там само. С. 56.
 44 Там само. С. 58.
 45 Там само. С. 56.
 46 Там само. С. 59.
 47 *Шерех Ю.* В обороні великих // МУР. Збірник III. Регенсбург, 1947. С. 20.
 48 *Костецький І.* Український реалізм ХХ сторіччя // Там само. С. 33.
 49 Там само.
 50 Там само.
 51 *Самчук У.* Велика література. С. 40.
 52 *Костецький І.* Вказ. праця. С. 33.
 53 Там само. С. 34.
 54 *Шерех Ю.* Не для дітей. С. 195.
 55 *Костецький І.* Вказ. праця. С. 35.
 56 Хорс — один з давньослов'янських богів. Епіграфом до журналу стали рядки Ю. Клена: ... Вкраїно спрагла, Ясного Хорса квіте золотий, До сонця обертаєш чоло смягле І стежиш пильно слід його тривкий!
 57 З компасом // ХОРС. Регенсбург, 1946. С. 3.
 58 Там само. С. 4.
 59 Там само.
 60 Там само. С. 5.
 61 Там само. С. 42.
 62 У своїх мемуарах «МУР і я в МУРі» Ю. Шевельов називає Володимира Кримського людиною в літературі випадковою. Окрім нього, за журналом стояв Юрій Клен, який насправді визначав його мистецькі орієнтації.
 63 Звено (Інсбрук). 1946. Ч. 1. С. 4.
 64 Там само. С.3.
 65 Там само. С. 5.
 66 *Розорек Г.* Камо ж, кінець-кінцем грядеші? // МУР: Альманах. С. 181.
 67 Там само. С. 183.
 68 *Петров В.* Історіософічні етюди // МУР. Збірник II. С. 9.
 69 *Шерех Ю.* Не для дітей. С.191.
 70 Там само. С. 192.
 71 Там само.
 72 *Косач Ю.* Вказ. праця. С.64.
 73 *Багрянний І.* Вказ. праця. С.33.
 74 *Шерех Ю.* Не для дітей. С.185.
 75 *Шерех Ю.* Року Божого 1947 // Нові дні (Торонто). 1951. Ч. 15. С. 16.
 76 *Косач Ю.* Вказ. праця. С.64.
 77 *Костецький І.* Вказ. праця. С. 35.
 78 Там само.
 79 Там само. С. 36.
 80 *Бережан З.* На окраїнах ночі. Штутгарт; Нью-Йорк, 1977. С.231.
 81 *Косач Ю.* Театр екзистенціалізму // Арка. 1947. Ч. 1. С. 9.
 82 *Косач Ю.* Нотатка про сюрреалізм // Там само. Ч. 2. С. 17.
 83 *Лисько З.* Джезова недуга// Там само. 1948. Ч. 2. С. 50.
 84 *Шевчук Гр.* Без металевих слів і без зідхань даремних. С. 10.
 85 Арка. 1947. Ч. 6.
 86 Там само.
 87 *Шерех Ю.* Прощання з учора. «Коли ж прийде справжній день?» // *Шерех Ю.* Друга черга. Нью-Йорк, 1978. С. 263.
 88 *Соловій Ю.* Чи сучасне наше сучасне мистецтво? // Арка. 1948. Ч. 3—4.
 89 *Кримський В.* Жорж Бернанос і проблеми нашого часу // Там само. Ч. 5.
 90 *Гніздовський Я.* Український гротеск. Про Дон Санча Пансу і його лицаря з Манчі // Там само. 1947. Ч. 6.
 91 *Шерех Ю.* Думки проти течії. Мюнхен, 1948. С. 77.
 92 Там само. С. 61.
 93 Арка. 1948. Ч. 5.
 94 *Кримський В.* Вказ. праця. С. 11.

- ⁹⁵ *Косач Ю.* Золота тростина. Література Католицької онови у Франції // Арка. 1948. Ч. 5. С. 8.
- ⁹⁶ *Гніздовський Я.* Вказ. праця. С. 6.
- ⁹⁷ Літературні покоління // МУР. Збірник II. С. 3.
- ⁹⁸ А все через тих експериментаторів // Арка. 1947. Ч. 4. С. 48.
- ⁹⁹ Похід (Гайденав). 1946. Ч. 1. С. 4.
- ¹⁰⁰ *Шерех Ю.* Року Божого 1946 // Арка. 1947. Ч. 2—3. С. 2.
- ¹⁰¹ *Шерех Ю.* Року Божого 1947. С. 14.
- ¹⁰² *Шерех Ю.* Думки проти течії. С. 68.
- ¹⁰³ Там само. С. 63.
- ¹⁰⁴ Там само. С. 64.
- ¹⁰⁵ Там само. С. 67.
- ¹⁰⁶ Там само. С. 70.
- ¹⁰⁷ *Шерех Ю.* Українська еміграційна література... С. 249.
- ¹⁰⁸ Є підстави вважати, що псевдонім «Борис Веріго», яким підписана стаття «Маси, техніка й лібералізм. (З приводу книги Хосе Ортеги-і-Гасета «Повстання мас»)». — Орлик. 1948. Ч. 3, — так само належить Віктору Петрову.
- ¹⁰⁹ *Крупницький Б.* Теорії доби і сучасність // Орлик. 1947. Ч. 8. С. 7.
- ¹¹⁰ Про це детальніше пише М.Шкандрій у статті «Історія, стиль, епоха, культура: до проблеми періодизації у Дмитра Чижевського» (Слово і час. 1995. № 7. С. 30—35).
- ¹¹¹ *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи. Авгсбург, 1948. С. 7.
- ¹¹² *Петров В.* Історіософічні етюди. С. 7.
- ¹¹³ Там само. С. 17.
- ¹¹⁴ Там само. С. 11.
- ¹¹⁵ *Sartre J.-P.* Existentialism and Human Emotions. New York, 1957. P. 50.
- ¹¹⁶ *Бер В.* Сучасний образ світу. Криза класичної фізики // Арка. 1947. Ч. 1. С. 2.
- ¹¹⁷ Там само.
- ¹¹⁸ Там само. С. 6.
- ¹¹⁹ *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология // Вопросы философии. 1992. № 7. С. 137.
- ¹²⁰ Там же. С. 142.
- ¹²¹ Там же.
- ¹²² *Петров В.* Історіософічні етюди. С. 8.
- ¹²³ *Домонтович В.* Без ґрунту // *Домонтович В.* Проза. Три томи. Нью-Йорк, 1988. Т. 2. С. 356—357.
- ¹²⁴ *Бер В.* Засади естетики // МУР. Збірник I. С. 11.
- ¹²⁵ Там само. С. 9.
- ¹²⁶ Там само. С. 10.
- ¹²⁷ *Бер В.* Екскурси в мистецтво // Рідне слово. 1946. Ч. 12. С. 58.
- ¹²⁸ *Домонтович В.* Без ґрунту. С. 276.
- ¹²⁹ *Бер В.* Засади естетики. С. 13.
- ¹³⁰ Там само. С. 16.
- ¹³¹ Там само. С. 17.
- ¹³² Там само. С. 20.
- ¹³³ *Петров В.* Історіософічні етюди. С. 9.
- ¹³⁴ Там само. С. 17.
- ¹³⁵ *Петров В.* Християнство і сучасність // Орлик. 1947. Ч. 2. С. 15.
- ¹³⁶ Там само. С. 17.
- ¹³⁷ *Бер В.* Сучасний образ світу... С. 5.
- ¹³⁸ *Петров В.* Християнство і сучасність. С. 17.
- ¹³⁹ *Петров В.* Історіософічні етюди // МУР. Збірник III. С. 9.
- ¹⁴⁰ *Шерех Ю.* Прощання з учора... С. 279—280.
- ¹⁴¹ *Марксмен Р.* Філософія одної повісті // Літературно-науковий вісник (Регенсбург). 1948. Ч. 1. С. 144.
- ¹⁴² *Бер В.* Екскурси в мистецтво. С. 64.
- ¹⁴³ *Петров В.* Діячі української культури — жертви більшовицького терору. К., 1992. С. 65.
- ¹⁴⁴ Там само.
- ¹⁴⁵ *Домонтович В.* Без ґрунту. С. 419.

- 146 Там само. С. 452
- 147 Там само.
- 148 Домонтович В. Болотяна Лукроза I // Домонтович В. Проза. Т. 2. С. 219.
- 149 Петров В. Микола Зеров та Іван Франко // Рідне слово. 1946. Ч. 6. С. 37.
- 150 Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920—1945). С. 49.
- 151 Там само. С. 45.
- 152 Орлик. 1947. Ч. 5—6.
- 153 Арка. 1948. Ч. 3—4. С. 38.
- 154 Там само.
- 155 Там само. С. 40.
- 156 Див., наприклад, статті Остапа Гриця «Банкрот літератури» в журналі «Орлик» (1947, ч. 9—12) і Василя Чапленка «Циган непутиє наше письменство (Огляд діяльності одного «сюрреаліста»). — Нові дні. 1947.
- 157 Цит. за: Соловій Ю. Відвідини «На горі»: Спроба інтерв'ю з додатком практичної есхатології // Сучасність. 1962. Ч. 11. С. 35—36.
- 158 Цит. за: Kenner H. The Poetry of Ezra Pound. University of Nebraska Press, 1985. P. 4.
- 159 МУР. Збірник III. С. 36.
- 160 Там само.
- 161 Цит. за: Faulkner P. Modernism. London, 1977. P. 31.
- 162 Шерех Ю. Не для дітей. С. 200—201.
- 163 Державин В. Ігор Костецький і нове мистецтво новелі // Костецький І. Оповідання про переможців. Мюнхен, 1946. С. 25.
- 164 Костецький І. Там, де початок чуда. Мюнхен, 1948. С. 4.
- 165 Там само.
- 166 Костецький І. Советская театральная политика и система Станиславского // Институт по изучению СССР. Исследования и материалы. Серия II (ротаторные издания). Мюнхен, 1956.
- 167 Згадка про ці лекції міститься в щоденнику актора театру-студії В. Змія. Цит. за: Театр-студія Й. Гірняка та О. Добровольської. С. 180—181.
- 168 Faulkner P. Op. cit. P. 22.
- 169 Цит. за: Костецький І. Театр перед твоїм порогом. Мюнхен, 1963. С. 6.
- 170 Костецький І. Три маски // Театр (Мюнхен; Авгсбург). 1946. Ч. 1. С. 14—15.
- 171 Костецький І. Театр перед твоїм порогом. С. 117.
- 172 Там само. С. 113.
- 173 Цит. за: Hayman R. Nietzsche: A Critical Life. New York, 1980. P. 291 (Nietzsche. Jenseits von Gut und Bose. S. 489, 290).
- 174 Костецький І. Театр перед твоїм порогом. С. 28.
- 175 Там само. С. 59.
- 176 Там само. С. 60.
- 177 Там само. С. 76.
- 178 Там само. С. 34.
- 179 Там само. С. 100.
- 180 Там само. С. 103—104.
- 181 Там само. С. 104.
- 182 Стефан Георге вийшов тиражем 300 примірників, Езра Павнд — 500 примірників, «Макбет» і «Король Генрі IV» — 700 примірників, але навіть ці тиражі не розходилися швидко.
- 183 Детальніше про діяльність та про концепцію видавництва «На горі» див. інтерв'ю на цю тему Ігоря Костецького та Елізабет Котмаєр: Соловій Ю. Вказ. праця.
- 184 Вибраний Езра Павнд. Мюнхен, 1960. С. 7.
- 185 Там само. С. 9.
- 186 Там само. С. 10.
- 187 Там само. С. 13.
- 188 Там само. С. 14.
- 189 Там само. С. 123.
- 190 Там само. С. 124.
- 191 Костецький І. Як читати вірші Зуєвського // Зуєвський О. Під знаком Фенікса: Поезії. Мюнхен, 1958.
- 192 Шекспір В. Макбет. Генрі IV. Мюнхен, 1961. С. 174.
- 193 Там само. С. 48.

- 194 Там само. С. 171.
195 Там само. С. 192.
196 Палац у задимленому світлі,
Троя — лише купа спаленого каміння,
Anaxiforminges! Aurunculeia!
Слухай мене, Кадме золотого стерна,
Срібні дзеркала ловлять яскраві камені й спалахи,
Світанок з нашим пробудженням пливе в зеленому прохолодному світлі,
Росяна імла застилає рух у траві блідих щиколоток. (Підрядковий переклад мій. — С. II.)
197 Вибраний Стефан Георге: У 2 т. Штутгарт, 1968—1971. Т. 1. С. 126.
198 Там само. С. 140.
199 Спогади про Лесю Українку. К., 1971. С. 192.
200 Вибраний Стефан Георге. Т. 1. С. 148—149.
201 Там само. С. 153.
202 Там само. С. 159.
203 Цит. за: Там само. С. 173.
204 Там само. С. 184.

- 205 Там само. С. 187.
206 Там само.
207 *Бережан З.* На окраїнах ночі. С. 191.
208 Там само. С. 180.
209 Там само. С. 190.
210 Там само. С. 192—193.
211 Там само. С. 195.
212 Там само.
213 *Барка В.* Правда Кобзаря. Нью-Йорк, 1961. С. 6.
214 *Барка В.* Хліборобський Орфей або клярнетизм. Мюнхен, 1961. С. 6.
215 Там само. С. 28.
216 Там само. С. 24.
217 Там само. С. 34.
218 Там само. С. 57.
219 *Барка В.* Правда Кобзаря. С. 260.
220 Там само. С. 260—261.
221 *Барка В.* Вершник неба. Нью-Йорк, 1965. С. 30.
222 Там само. С. 10.
223 Там само. С. 55.
224 *Хайдеггер М.* Слова Ницше «Бог мертв» // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 148.

VI

МОДЕРНІСТИЧНИЙ РУХ НА ЗАХОДІ В 60—70-ті РОКИ (НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА)



Нові завдання нового модернізму

У 50-х роках головна сцена зарубіжної української літератури перемістилася до Сполучених Штатів Америки та Канади. У Нью-Йорку та його околицях опинилася переважна частина вцілілих учасників попередніх літературних рухів та епох. Саме тут з'явилося й нове літературне утворення, яке назвало себе Нью-йоркською групою. Його склали люди, які народилися в Україні на межі 20-х і 30-х, декілька дитячих чи підліткових років провели з батьками в таборах ДіПі, а освіту здобули вже після війни в Америці чи в інших країнах Заходу. На відміну від своїх батьків вони достатньо органічно засвоїли дві культури — українську й західну, найчастіше англомовну, передовсім американську. Вони добре знали, що відбувається в останній — наймодернішій напямі її літературних стилів, найостанніші виставки в нью-йоркських галереях, бродвейські та оф-бродвейські постановки. Що ж до української культури, то її вони знали з книжок і дивилися, не могли не дивитися, на неї з перспективи добре знайомої, зрозумілої американської, загалом західної культури. В західній культурі, котра в 50-ті роки стояла на порозі епохи гіппі, бітників, фемінізму та сексуальної революції, найпривабливішими видавалися руйнівні тенденції й авангардні течії. Власне, революційність цих течій наснажувала на радикальні експерименти у сфері української мови й літературного письма.

Отже, в середині 50-х років вийшли перші книжки майбутніх членів майбутньої Нью-йоркської групи: Богдана Рубчака, Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, Віри Вовк. Емма Андіївська дебютувала книжкою віршів «Поезії» дещо раніше — в 1951 р. Женя Васильківська і

Патриція Килина — трохи пізніше, відповідно в 1959 і 1960 рр. Сама група оформилася приблизно 1958 р., хоча з приводу дати відліку існують розбіжності.

У 50-х роках усі згадані поети друкувалися в літературній вкладці газети «Свобода», в студентському журналі «Горизонти», в «Українській літературній газеті» (1956—1961), нарешті їхні твори займали значну частину журналу «Сучасність», редагованого спочатку Іваном Кошелівцем, а після нього — Вольффрамом Бургардтом. Вони також друкувалися в «Нових днях» та збірниках «Слово». З 1959 по 1971 р. редколегія, яка складалася з Бойчука і Тарнавського, публікувала «Нові поезії» (вийшло 13 чисел). Окремі книжки друкувалися у «Видавництві Нью-Йоркської групи», яке можна точніше назвати виданням, ніж видавництвом у буквальному сенсі.

Не дивно, що слово «модернізм» стало одним із ключових понять у теоретичному словнику Нью-Йоркської групи. Модернізм спочатку був задекларований поетичними творами, пізніше п'єсами, прозою, перекладами та статтями. В 60-ті роки всі члени групи в унісон говорили про те, що саме вони представляють перше в історії української літератури вповні довершене й послідовно модерністичне явище.

Слова «модернізм», «модерність» для членів Нью-Йоркської групи не означали те ж саме, що вкладали в нього українські літератори та критики попередніх епох. Ідеться не тільки про епохи достатньо далекі — «Молодої Музи» чи 20-х років, — а й про попередню епоху МУРУ, найвідоміші постаті якої (Маланюк, Шерех, Костецький та ін.) мали змогу спостерігати за діяльністю Нью-Йоркської групи і давати їй свою оцінку чи красномовно ігнорувати її існування.

Поети, яких об'єднують назвою «Нью-Йоркська група», ніколи не мали якоїсь єдиної естетичної та мистецької платформи. Група не визнавала жодних формальних обов'язків, для цього її учасники були надто індивідуалістичними. Пізніше їм було навіть важко згадати, як почалася група, хто запропонував назву. На останнє претендувало зразу декілька поетів. Загалом спогади й оцінки *post factum* не завжди були послідовними і не завжди збігалися.

Наприклад, Емма Андіївська 1988 р. оголосила професорові літератури Івану Фізеру: «...якби 1957 р. я не приїхала до Нью-Йорку, то так званої НИГ не було б»¹. І

iii) же таки належать слова, сказані через декілька років по тому: «Групу мусять єднати якісь спільні принципи. Спільних принципів із тими, кого зараховують до Нью-Йоркської групи, я ні з ким не маю. Я — кіт, який ходить сам»². У цій заяві більше крайнього індивідуалізму, ніж істини, адже навіть поверхове знайомство з творами представників Нью-Йоркської групи показує, що спільні принципи таки існували, хоч і не були сформульовані у вигляді колективно підписаних маніфестів.

Віра Вовк про свої розходження з групою висловлювалася м'якше. На її думку, існувало спілкування, певна співдружність, однак чи не головніше — «автономія думки і смаку»³. Однак навіть три поети — Богдан Рубчак, Богдан Бойчук і Юрій Тарнавський (скільки б не називалося інших прізвищ, саме вони і є Нью-Йоркською групою, попри те, що Рубчак жив і живе в Чикаго) неодноразово підкреслювали свою особисту відстороненість від спільного знаменника.

Однак безперечно існувала домінанта, яка всіх об'єднувала, певне спільне завдання, яке кожен виконував по-своєму, змагаючись за власну оригінальність і власний неповторний голос. Ішлося про феномен свободи творчості, радикального, повного, остаточного відриву від ґрунту «рідних» традицій, від хуторянства та провінціалізму, від усього того, що є змістом поняття «літературних традицій», від самої мови української літератури в тому вигляді, в якому вона склалася на початок 50-х років. І якщо попередні спроби такого відриву чи розриву вирізнялися недостатньою радикальністю, то Нью-Йоркська група в «класичний» період своєї творчості — десятиліття 60-х і 70-х — свідомо йшла до кінця. В сенсі радикального відламу від попередніх традицій Емма Андіївська таким чином близька до Тарнавського, Бойчука, Рубчака, що б вона з цього приводу не говорила.

Назва групи відображала скоріше не географічне, а мистецьке утворення, і мала символічне значення. Тобто вона була символічною у своїй географічності. Можна припустити, що засновники публікованого в Америці журналу «Київ» хотіли сказати своєю назвою: де б ми не опинилися, ми залишаємося киянами, українцями, культивуємо свою українськість і вважаємо Київ столицею української літератури з усіма відповідними наслідками. Таким чином «Київ» стає оазисом «свого» на просторах іншого, чужого, з яким можна не мати жодного зв'язку.

Нью-йоркська група поставила протилежне завдання — відкритості до світу, інтеграції з іншомовними культурами. Вона асоціювала себе з Нью-Йорком, а відповідно з динамікою, космополітичністю, перманентною сучасністю цього міста, його чутливістю до мистецького авангарду.

Тим часом саме таку семантику слова «Нью-йоркська група» мали лише в українській мові. «Американська» назва виявилася неперекладною на англійську мову. Тобто те, що це група поетів, які пишуть модерну поезію, в англійському варіанті без додаткових пояснень збагнути було неможливо. За словами Рубчака: «В ... перекладі назва групи звучить не то як підприємство страхування, не то як щось підозріліше — якийсь законспірований «круглий стіл» сірих еміненцій інтернаціональної політики»⁴.

Від самого початку всіх членів групи об'єднувало радикальне неприйняття народництва з його мовою і пафосом, а відтак патріотичні, національні мотиви, кліше, навіть форми видавалися неприпустимими. Догмою стала думка про те, що все, на чому відбилася хоча б тінь патріотизму чи навіть політики, вже з цієї причини не може бути якісним із мистецького погляду. Намагаючись розірвати всі обмеження, поети Нью-йоркської групи відразу наклали серйозне обмеження на можливу тематику: жодного патріотизму, жодної політики, жодних сліз за бідною Україною. Такі сентименти були не на часі. На часі були новизна, нова мова, вихід за межі старої мови і традиції, старої філософії, старих почуттів.

У перші роки свого існування Нью-йоркська група не вдавалася до жодних теоретичних пояснень своїх завдань або естетичних поглядів. Однак про існування таких завдань свідчили самі художні тексти, не схожі ні на що, будь-коли писане українською мовою. Домінантним дискурсом був екзистенціалізм, який виявлявся в різних формах, метафорах та жанрах. Самотність і нудьга людини, ув'язненої в місті (поезія і проза членів Нью-йоркської групи були винятково урбаністичними), скованої власними тілом, душею, думками та переживаннями, її сум'яття і тривога не раз діставали блискуче формальне втілення. Часом, щоправда, екзистенціальна нудьга втілювалася у творах нудних і невдалих, але такою буває плата за будь-який експеримент. Адже експеримент

упродовж років залишався головним гаслом. Експеримент завжди майже без винятку поєднувався з раціональністю (і поезії Нью-йоркської групи, і художні світи, ними сконструйовані, і емоції, в них пережиті, мали виразний раціональний акцент). Нарешті раціональність, екзистенційність, експериментальність комбінувалися з інтелектуалізмом. І хоча Юрій Тарнавський, наприклад, різко відрізнявся від Богдана Рубчака, однак обоє (як, власне, й інші поети: Емма Андієвська, Богдан Бойчук і навіть Патриція Килина й Віра Вовк) писали поезію інтелектуальну. Це була поезія вдумлива, сповнена підтекстів, алюзій, поезія з подвійним дном, хоча кожен вибирав і випробовував індивідуальні шляхи філософських та інтелектуальних пошуків.

Усі члени Нью-йоркської групи замірялися не на що інше, як на здійснення концептуального перевороту в літературі. Це підтвердили дещо пізніше — на початку 60-х років — перші статті з приводу Нью-йоркської групи, перші спогади, перші теоретизування її членів.

Отже, тексти цього разу випереджували критичний і теоретичний дискурс щонайменше років на п'ять. Ідеться про самопояснення, маніфести, тобто бажання означити систему координат зсередини, і так само про рецепцію ззовні.

Початкове теоретичне мовчання членів групи видається своєрідною антитезою до надмірного теоретичного красномовства МУРу. Коли про літературу і про себе почали говорити Бойчук, Рубчак і Тарнавський, то вони вживали зовсім іншу мову з іншою стилістикою і модальністю, ніж їхні попередники — члени МУРу чи сучасники — члени «Слова». Там, де панував пафос, з'явилися іронія й самоіронія, там, де раніше процвітало месіанство, — розмови про пиття, якими нібито супроводжувалися всі поетичні зібрання, замість пуританського царства цноти запанувала сексуальна відкритість у поезії, нескінченну балаканину на літературні теми заступила очевидна нехіть до неї, очевидне розчарування в теорії, а тим більше в різного роду літературних планах та передбаченнях.

І все ж порожнина на місці критичного дискурсу на початку 60-х років здавалася відчутною і неприємною. Було чимало написано й опубліковано, тому хотілося відгуку. Юрій Соловій 1962 р. писав: «Група наших молодих

поетів видає щорічно збірник поезій («Нові поезії»), — і я чую їхні скарги, що він не викликає ніякого відгому»⁵.

Тут варто згадати про певну амбівалентність членів групи в ставленні до публіки. З одного боку, вони ясно давали зрозуміти, що діють у рамках вузького кола людей і адресують свої твори не до «народу», всіх україномовних читачів еміграції, а до невеликої артистичної аудиторії, спроможної їх зрозуміти. Юрій Соловій писав: «Питання публіки, особливо, «покривдженої публіки», якщо ми не за соціалістичний реалізм, не існує»⁶. Нью-йоркська група обстоювала необхідність культурної еліти і вважала її дотеперішню відсутність хворобою. Вона відповідно вважала себе першою справжньою елітою. (І також першим справжнім авангардом. Тобто йшлося про авангард і еліту в одній особі.)

В аналогічному руслі Рубчак розділяв «поетів для поетів» (Барка, Зуєвський, Лесич і, звичайно, сама Нью-йоркська група) і «поетів для читачів», зараховуючи до останніх передовсім радянських поетів⁷, але, звичайно, й усіх тих, що мріяли про національний стиль. Саме з таких людей, за поодинокими винятками (Ігор Костецький), складалася еміграційна культура.

З іншого боку, Нью-йоркська група прагнула відгуку, рецепції. Прагнула мати коло читачів і слухачів, свою критику і відтак висловлювала образу на еміграцію за невизнання, за критичний вакуум навколо себе, за нарікання на її адресу з боку партійних газет і журналів, зокрема за закиди в недостатній українськості, бракові українського коріння (Леонід Полтава у «Віснику», Сварог у «Нових днях») тощо. Рубчак 1965 р. формулює це прагнення: «Треба кінець-кінцем одверто запитати: що було зроблено, щоб тих еміграційних поетів повести, заохотити, пригорнути? Що було зроблено, щоб створити для них якийсь літературний клімат? Що було зроблено, щоб показати їм, що вони все таки комусь потрібні? Анічогісінько»⁸. Рубчакова риторика майже наївна. Еміграція як певна спільнота, в якій консервативність диктується потребами самозбереження, у своїй більшості не могла оцінити нову поетику, до великої міри спрямовану проти її власних домінуючих смаків.

У цьому сенсі визнання Нью-йоркської групи як «еміграційних поетів» або означення Емми Андіївської

«провідним поетом еміграції»⁹ видаються не зовсім точними. Нью-йоркська група ані в час свого зародження в середині 50-х, ані в час своєї найбільшої активності — в 60-ті роки — не була продуктом еміграції, не відображала її політичних поглядів або художніх смаків. Навпаки, вона становила свідомий виклик цим смакам і поглядам. Богдан Бойчук із цього приводу іронічно зауважував, що «...”Свобода” не впхала нас у свій пантеон гімназійних геніїв; ... не вивішено ні на одній ратуші з цієї нагоди національних прапорів; ... в вільній, демократичній Україні не надруковано ні одного нашого мистецького прогресивного рядка». Далі йде висновок, який зовсім не видається обов'язковим: «Значить, поезія наша від самого початку не входила в категорію крайньо поганої»¹⁰.

Водночас головною сценою для Нью-йоркської групи в 60-х і наступних роках став журнал «Сучасність», редагований старшими представниками еміграції й адресований до еміграції.

Маючи проблеми з критикою, головні члени групи Бойчук, Рубчак і Тарнавський у 60-х роках самі почали писати критику. За десять років існування Нью-йоркської групи нагромадився матеріал, який давав підстави для самоаналізу. Після 1965 р. почали з'являтися статті й інтерв'ю, в яких члени Нью-йоркської групи висували свої версії її походження, а також детально викладали читачам свої естетичні принципи. Вони говорили не просто про своє місце й роль у літературі, а про завдання поезії, критики, мистецтва загалом, таким чином формулюючи свою творчу ідентичність. Вони стверджували, що літератор не може мати жодних обмежень, крім самообмежень, що головна революція відбувається в домені форми, що, прислухаючись до західних літературних тенденцій, вони насправді не наслідують західних авторів, а шукають своїх неповторних голосів. За словами Рубчака, «наша ціль *не* бути співзвучним з західньою поезією. Наша ціль — писати по можливості добру і по можливості *власну* поезію»¹¹.

Члени Нью-йоркської групи вважали, що критики й поети мають остаточно зійти з сакральних постаментів. Не існує теми, яка була б заборонена для митця. А критик більше не має права диктувати, як писати поетам. Одночасно критичні судження самих членів Нью-йоркської групи, як правило, були гострими, часто неприми-

ренними до опонентів. Опоненти, треба сказати, майже завжди заслуговували на таку гостроту, адже у своїх закидах до Нью-йоркської групи висловів не вибирали. В листах до «Сучасності» та еміграційної періодики рядові оборонці національних святощів адресували поетам Нью-йоркської групи традиційні побажання лікуватися, відвідати психлікарню, покинути писати і зайнятися нарешті чимось суспільно корисним тощо. Впродовж 60-х і 70-х дискурс навколо Нью-йоркської групи мав елементи легкого, а часом і цілком серйозного скандалу.

Дискусія навколо модернізму

В найпершому числі «Сучасності» друкувалося інтерв'ю художника Юрія Соловія під заголовком «Щоб продовжити дискусію». Воно мало продовжити вже на сторінках журналу розмову про сучасне мистецтво, яка почалася на вечорі в серії «Вечори сучасного мистецтва» в Українському Інституті Америки в жовтні 1960 р. Редакція закликала читачів до дискусії. Її не вийшло. Принаймні не вийшло відразу, хоча пора пристрасних дебатів була не за горами.

У своєму інтерв'ю Юрій Соловій говорить про український модернізм як про доконаний факт. Він розділяє митців на традиціоналістів і модерністів: традиціоналісти «обирають собі стиль з полиці історії, працюють на канві з певними технічними канонами. Автори-модерністи, до яких зараховують і т.зв. Нью-Йоркську групу, прагнуть відкрити новий взірець чи шлях свого творчого вислову»¹².

На запитання: «Коли виник український модернізм?» Соловій дає туманну відповідь: «Він виник і розвивався майже рівночасно з модернізмом на Заході, однак малочисельність і несміливість його носіїв викликали поважні застереження стосовно творчої продукції, хоч історичного факту це не міняє...»¹³

Соловій не називає ні представників, ні ознак модернізму, однак визнає його «тендітність», нерозвинутість. Соловій торкається болісного питання можливої імітації або епігонства українським модернізмом європейського і світового модернізму. Він вважає, що в мистецтві немає

монополії на певну «течію». Іншими словами, він за те, щоб українські митці прилучалися «до джерел» західного модернізму. Культурні орієнтації Соловія не викликають сумніву. Це — модерністичний Захід і тільки. Відповідно він критикує вимоги національного стилю: «Манія творення національного стилю в нас дуже поширена»¹⁴ (йдеться про недавню епоху МУРу, зокрема про позиції його ідеологів Самчука та Шереха). Полеміка між поколіннями вже лежить у підтексті, однак на поверхню вона вийде майже через десять років.

Теоретизування про модернізм продовжилося аж у другому числі детройтського журналу «Терем» за 1966 р., що мав заголовок «Літературна творчість на чужині» і підзаголовок «Модернізм». Редактором числа був Богдан Рубчак. По суті воно присвячувалося десятиліттю Нью-Йоркської групи як єдиної на цей час модерністичної течії в українській літературі. (Пізніше дата зародження пересунулася на 1958 р.) Однак спеціальне число «Терема» виявилось еkleктичним. З'ясувалося, що автори й видавці журналу мали досить різні поняття про модернізм. Власне, в окремих статтях повторилися деякі вже відомі з історії схеми.

Схема перша. Традиційна культура має націоналізувати й асимілювати модернізм, пом'якшивши його авангардність і космополітизм. Цю лінію представив головний редактор журналу «Терем» Юрій Тис-Крохмалюк, який відкрив число «Модернізм» вступним словом. У кількох абзацах він цілком недвозначно виклав своє уявлення про модернізм як про форму національного стилю. Насамперед він означив нову епоху:

«З елементарною скорістю відходить від нас епоха наших батьків. Відкриваємо нову вселенну, нову природу і нові шляхи для людського духа. Ці епохальні зміни впливають у мистецьку творчість і діють запліднююче на інтелект молоді. Народжується творча туга до світу краси, до безмежних духових просторів і безчасовости. Народжується творчий неспокій, намагання висловити нове словами прастарої нашої культурної мови, шукання найкращих виявів власного мистецького мислення.

Модернізм є глибоко зрізничкований національними прикметами творчості.... Скарбницею, широко відкритою і невичерпною, є для нього духовість нації»¹⁵.

Далі зазначається, що митці мають «повну творчу свободу», «повну свободу шукань». Така концепція модернізму, яка компромісною нагадує заклики Миколи Вороного, полягає власне в тому, щоб говорити нове старими засобами «національної скарбниці». Іншими словами, перед нами черговий заклик традиціоналізму-народництва інтегрувати модернізм.

Схема друга. Самі модерністи, в даному випадку Нью-Йоркська група, не повинні йти на остаточний розрив із традиціоналістами. Це засвідчує «Лист до молодих» Євгена Маланюка. Зрозуміло, що Маланюку «молодим», більшості з яких уже під сорок, сказати нічого. Маланюк наголошує на тому, що поезія є «труд», «покликання» і «натхнення». Він говорить у дусі аналогічних кліше про «зміну поколінь» і «повів нової епохи». Маланюк обминає слово «модернізм», і це не дивно, якщо пригадати його есеїстику, з якої очевидно, що модерність і модернізм сприймалися ним досить вороже. Перший том есеїстики не так давно перед тим вийшов у Торонто під заголовком «Книга спостережень» (1962). Есе, вміщені в цій книзі, показують Маланюка як послідовного антимодерніста, непримиренного критика «розкладу мистецтва», для якого «модерн» така ж «зараза», як «совітська хльороформа»¹⁶.

Окрім есе, в цій книзі можна було прочитати спогади Маланюка про його перші враження від Америки, зокрема Нью-Йорка. Згадуючи відвідання Музею модерного мистецтва, він називає виставлені там картини і скульптури «модерною мертвечиною», серед якої «особливо огидне враження робить величезне «революційне» панно Пікассо... Тут професійне знуцання над нещасним глядачем переходить всякі межі розперезаності, бо чогось більш нахабно-бездарного трудно собі уявити... навіть серед спекулянтсько-нахабної продукції Пікассо»¹⁷. Присутність публіки в музеї Маланюк пояснює тільки тим, що в Нью-Йорку всі женуться за сенсаціями і «наймодернішою модерністю, навіть і тоді, коли ця «сенсаційність» і «модерність» давно в нас облісли й спорохнявіли»¹⁸. Де «в нас», залишається неясним. Для контрасту процитую, як оцінював виставку Пікассо сезону 1967—1968 р. Юрій Соловій: «Ретроспективні виставки Пікассо є завжди вражаючим дійством, що відкриває силу безмежного варіювання, невичерпної фантазії, безконечних

можливостей цього митця в олії, рисунку, друкарській графіці, скульптурі, кераміці, гобленарстві тощо»¹⁹.

Схема третя. Еммануїл Райс — повний апологет модернізму — намагається дати його історичну перспективу і знайти для нього хоч якихось предтеч і попередників. Райс розглядає українську поезію у ХХ столітті з погляду боротьби модернізму і неокласицизму. Він відзначає «близькість майже всіх українських модерністів до фольклору»²⁰, називаючи як приклади імена Барки, Тичини, Андіївської. Модернізм інших модерністів, до яких Райс доволі несподівано зараховує Яновського, Влизька, Шкурупія, Семенка, визначало, на думку автора, «прагнення до моря», до нових обривів.

Нью-йоркська група в цій боротьбі знаменувала остаточну перемогу модернізму. В одній з рецензій на видання «Нових поезій» Райс писав: «Уже сьогодні їх модернізм не тільки затемнив неоклясиків, але й виявився новим велетенським кроком уперед для всієї української літератури. Він ставить її на рівень передових досягнень вільного світу»²¹.

В іншому випадку Райс ставить знак рівності між класицизмом і модернізмом: «Особливо яскраво впадає в око клясична природа модернізму в українській літературі нашого часу. Довженко був безсумнівно клясиком. Але клясиком був також перекладач Арістофана Свідзінський, не менше крайній модерніст, ніж співробітники паризького «Нувель Ревю француз»²².

Райс теоретизував на рівні загальних фраз. Він не відповів на запитання про суть світового чи українського модернізму, не висвітлив ні його філософії, ні характеру його естетичного новаторства. І все ж за цим нерідко хаотичним, часто поверховим теоретизуванням стояло бажання легітимізувати модернізм в українській культурі або хоча б дотягнути українську культуру до модернізму.

Українські модерністи, на думку Райса, кращі за західних: «...їм не властивий в'ялий песимізм деяких їх західних колег — сюрреалістична «чорнота» і неминучий хаос «автоматичного» письма. ... вони ніколи не доходять до радикального, безпросвітнього нігілізму Грегорі Корсо, Арто чи Халаса. Вони також успішно уникають дешевого многослів'я багатьох сьогоднішніх любителів вільного вірша»²³. В останньому протиставленні яскраво відбилася бажання відмежувати український модернізм

від деяких західних екстремів, а також дати моральну оцінку таким крайнощам, як автоматичне письмо чи театр жорстокості.

Нарешті, останній і найсуттєвіший погляд на модернізм у «Теремі» представляла стаття Богдана Бойчука, написана в самоіронічній, часом легко епатуючій манері. Вона мала дати екскурс в історію групи. У ній зроблено спробу окреслити свій модернізм. Одне визначення з цієї статті вже наводилося. Модернізм — це не патріотична поезія еміграції. І, звичайно, не така, яку могли б прийняти в УРСР.

Крім того, модернізм — це форма. Бойчук пригадує, як колись біля початків Нью-йоркської групи Юрій Тарнавський прочитав йому сонет нового «традиційного періоду». Бойчук коментує цей епізод: «Сонет звучав так погано в порівнянні з його модерністичною поезією, що ніяких більше переконувань на користь модернізму не треба було!»²⁴

Амбіції Нью-йоркської групи не були невинними. Її члени не хотіли бути маргіналами в українській поезії й такими не почувалися. Вони прагнули скинути з літературного Олімпу Лавріненка, Маланюка, Шереха та інших представників старшого покоління. Про цей Олімп згадується в статті Бойчука кілька разів. А завершується вона впевненим твердженням, що розкидані по всьому світові члени Нью-йоркської групи і є справжнім літературним Олімпом.

Рецепції та інтерпретації

Не знаходячи адекватної критики, поети самі говорили про себе. Однак цього було замало, потрібен був кваліфікований погляд зі сторони, і не загальномистецький, а вдумливий, кваліфікований і, звичайно, прихильний. На брак критики чи критиків навколо Нью-йоркської групи нарікали майже всі її члени. «Йй бракує доброго «критичного відділу»²⁵, — висловлював загальну думку поет, професор літератури Богдан Рубчак.

До певної міри роль таких критиків відіграли в перші роки «Сучасності» художник Юрій Соловій та паризький мистецтвознавець Еммануїл Райс. Вони поставили Нью-

Йоркську групу в контекст модерністичного оновлення мистецтва у ХХ столітті, а також загальнокультурних і загальнофілософських проблем екзистенціалізму, сюрреалізму та інших сучасних напрямів.

Соловій у своїх численних статтях на теми мистецтва називав себе людиною, яка несхитно дотримується модерністичних поглядів. Він найбільше писав про модернізм в образотворчому мистецтві, також про поп-арт, авангард, рецензував виставки українських митців і детально спинявся на характеристиці артистичних новинок Нью-Йорка.

Еммануїл Райс так само умів добре читати сучасне мистецтво і мав промодерністичну настанову. Його вразливим місцем було поверхове знання української літератури і відтак загальність, неточність його роздумів про неї. Критику Райса, крім того, вирізняла певна манія до грандіозних висновків, як-от такий про Емму Андіївську: «Не зважаючи на свій порівняно молодий вік, вона геніяльна. Незаперечно геніяльна, і то у рідко високій мірі»²⁶. Так починалася стаття, яка далі розгорталася з погляду цього визначення. Дискурс «геніяльності» загалом характерний для оцінок усіх модерністів щодо представників своєї течії чи групи. Те ж саме говорив про Барку-перекладача Ігор Костецький: «Ані-ні не страхавшися перебільшення, твердимо, що перекладач із Барки геніяльний...»²⁷. Манія величності в часи МУРу пов'язувалася з національною патетикою: велика нація творить «велику літературу» тощо. У випадку Нью-йоркської групи й авангарду 60-х років дискурс геніяльності був виявом іншої форми манії величності й егоцентризму, властивої для авангардного мистецтва різних часів. Досить згадати Семенка та футуристів.

Критика старшого покоління впродовж 60-х років не звертала уваги на Нью-йоркську групу попри колосальну кількість її публікацій. Тим часом Юрій Лавріненко, наприклад, за твердженням Бойчука, був її духовним батьком або, як він сам себе називав, її «офіційною акушеркою». Це батьківство, проте, не виявилось в якійсь теоретичній підтримці²⁸. Крім того, приймаючи допомогу старшого покоління, зокрема Лавріненка, члени Нью-йоркської групи концепції батьківства не любили. За словами Бойчука, «ми родились безбатченками»²⁹. Без особливого ентузіазму були сприйняті й пізніші претензії

Івана Кошелівця на авторство назви «Нью-йоркська група», задекларовані ним у книзі «Розмови в дорозі до себе». В значно пізнішому інтерв'ю Івану Фізеру Богдан Бойчук зауважував, що власне жодного відношення до назви Кошелівець не мав³⁰.

Тим часом Іван Кошелівець як перший редактор «Сучасності» надав на сторінках свого журналу майже абсолютний простір для Нью-йоркської групи, однак пізніше виступив з її критикою в дискусії, яка почалася навколо перекладів з Лорки Миколи Лукаша, й у своїх спогадах 80-х років.

Власне тоді, 1969 р., після п'ятнадцяти років взаємної дипломатії відбувся остаточний розрив між поколіннями. Старше покоління пером Кошелівця висловило своє розчарування в Нью-йоркській групі, а вона відповіла відкритим викликом: «Ми вже не учні, а ви не вчителі»³¹.

Інший метр старшого покоління Григорій Костюк (на цей час голова спілки письменників в екзилі «Слово»), який активно друкувався на сторінках «Сучасності» поряд з Нью-йоркською групою, прикидався, ніби її не помічає. Принаймні жодних статей, їй присвячених, Костюком написано не було.

Юрій Шерех звернув на неї увагу один-єдиний раз. Стаття його, котра торкалася Нью-йоркської групи під характерною для Шереха публіцистичною назвою «Трое прощань і про те, що таке історія української літератури», була виголошена на конференції «Слова» 1964 р. і надрукована 1968 р. у збірнику «Слово». Шерех включив її лише до своєї третьої критичної збірки «Третя сторожа».

У цій статті Шерех аналізує три вірші приблизно на ту ж саму тему, а саме на тему прощання, Левка Боровиковського, Олени Пчілки та Юрія Тарнавського. Вірш Олени Пчілки Шерех називає народницьким, а відповідно «застарілим», «газетним»³². Водночас вірші Боровиковського й Тарнавського йому видаються схожими: «Я хочу сказати, що принципової різниці між поезією, яка в нас вважається наймодернішою, яка в нас зветься Нью-йоркською групою поетів... і тією поезією, що її звано романтичною, власне кажучи нема або дуже мало. Нова поезія відрізняється тільки підсиленням другого, нерального, метафоричного, символічного, суто образного плану. Збільшилася роль недоговорення. Але загальний

підхід подібний або спільний»³³. Така оцінка для Нью-Йоркської групи і зокрема для Тарнавського, поета, весь пафос творчості якого полягав в антиромантизмі, антисимволізмі, мала бути просто вбивчою.

Далі Шерех переходить до загальних міркувань про мистецтво як про гру, про традицію і новаторство, традицію і модернізм: «...Всяка історія літератури складається з безперестанних хвиль новаторства, що набігають на старе і його змивають»³⁴. Згідно з цією концепцією вірш Боровиковського репрезентує романтичний стиль, вірш Тарнавського виріс із його засвоєння і з заперечення «народництва» в поезії. Таким чином, усе повторюється через покоління чи, точніше, через епоху. Традиціоналісти перебувають у конфлікті з новаторами, «але їм подадуть руку новатори завтрашнього дня»³⁵. За схемою Шереха, в якій романтизм Боровиковського відродився в поезії Нью-Йоркської групи, псевдореалістичне народництво мало б відродитися в наступному поколінні, заперечивши, очевидно, модернізм. Висновок Шереха типовий для його амбівалентності: «Те, що я хочу сказати, — дуже проста річ. Не *або - або*, а *і - і*. Традиція і модернізм»³⁶.

Ідея Шереха про деяку співзвучність модернізму й романтизму не нова. Про неї багато писали американські «нові критики». (В цей самий час структуралісти, наприклад, заперечували будь-яку схожість між традиційною і модерною літературою.) І все ж навіть у цій доволі вразливій концепції співзвучність не означає повторення чи повернення. Однак справа не в концепції літературного розвитку, а в очевидному бажанні Шереха применшити революційні наміри й амбіції Нью-Йоркської групи, яких він не міг не помітити.

Стаття Шереха цікава тим, що проливає додаткове світло на його розуміння модернізму. Водночас його мовчання навколо Нью-Йоркської групи можна тлумачити як невизнання її претензій на нове слово чи новий крок в українській поезії. Адже, як уже багато разів говорилося в цій книжці, — те, про що критики не пишуть, буває не менш промовистим за те, про що вони пишуть.

Тим часом на другу половину 60-х припадають цікаві критичні виступи самих членів Нью-Йоркської групи. Це були статті на різноманітні теми: від сучасної американської літератури до народної поезії, від образотворчого

мистецтва до театру, але головне місце в цій продукції належало текстам, метою яких було самопояснення, статтям один про одного. В останньому випадку йшлося про внутрішню критику, критику в межах групи, критику, в якій висока мистецька якість критикованого чи, точніше, розтлумачуваного була поза сумнівом, а ргіогі.

Статті Богдана Рубчака «Поезія антипоезії. Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського» (1968), «Міти чужинки» (про поезію Патриції Килини) (1968) та ряд інших були написані саме в такому руслі. Вони задекларували новий в історії української критики спосіб прочитання поетичного тексту. Він передбачав не опис, не переказ, а уважне — рядок за рядком — прочитування (close reading) і глибинне осягнення внутрішньої будови поетичного матеріалу. Важливо, що це було читання поета поетом. Крім того, це було модерністичне читання поезії, аналогічне тому, яке свого часу здійснили в Америці «нові критики». Воно вирізнялося крайньою інтелектуальністю та ерудованістю. Рубчак читав поетичний текст іншого поета, беручи до уваги методології й інструменти різноманітних шкіл та напрямів західного літературознавства у ХХ столітті. Він легко оперував ідеями структуралізму і рецептивної естетики, постструктуралізму та різних напрямів герменевтики.

І все ж його прочитання мало вразливі сторони. По-перше, воно було надто «близьким», а відтак недостатньо критичним і відстороненим, навпаки, у ньому домінувало захоплення своїм матеріалом. По-друге, Рубчак виявив схильність накладати певні модерністичні схеми або, точніше, схеми західної модерністичної критики на українські тексти. Відома риса західного модернізму — його міфотворчий струмінь, який потужно виявився в Томаса Стернза Еліота чи Езри Павнда, — проектувалася на міфотворчість Килини. Таким чином, майже будь-яка фраза Килини (наприклад, «Я пишу хлорофілом, та не зеленим, / соком рослин, та не соком рож») ставала підтвердженням міфологічного мислення, а також наявності певного конкретного міфу, в даному випадку йдеться про «міт природи»³⁷. У свіжих, однак інтелектуально й формально невибагливих віршах Патриції Килини Рубчак знайшов філософські співзвучності з Сартром, Юнгом, Мерло-Понті та іншими.

Цю натягнутість помітив літературознавець, який належав до ще молодшого за Нью-йоркську групу покоління — Григорій Грабович. 1969 р. він дебютував у «Сучасності» великою статтею «Від мітів до критики», в якій висловив сумніви в адекватності Рубчакового прочитання поезії Патриції Килини. Грабович не побачив у віршах Килини жодної міфології, а тільки погане володіння українською мовою та «граматичну псевдофілософію». В особі Грабовича Нью-йоркська група отримала скоріше опонента, ніж прихильника. До того ж його не можна було звинуватити в еміграційному чи традиційному українському консерватизмі. З одного боку, він ніби позитивно оцінював «наслідок першого і вартісного кроку, коли зірвано патріотично-громадські пута з поезії», тобто політичну вагу самої появи Нью-йоркської групи. З іншого боку, їхня поезія естетично, літературно, мовно видавалася Грабовичу неадекватною висунутим завданням. «Міфи» Килини нагадували йому самопародію, а одну з недавніх «поем прозою» Тарнавського він назвав «потоурою». Грабович говорив про «своєрідний формалізм», «почуття ізоляції та самодостатності» на фоні «загальної тупості і апатії (українського еміграційного) суспільства», «експериментацію без обмежень». Ці характеристики ще можна було сприймати як позитивні. Наступний закид, що в Нью-йоркській групі панує «самопохвала», бив боляче і влучно. Ще їдкіше звучало звинувачення в анахронічності: «...поетичні моделі, що їх ця група перебрала (Еліот, Льюїс), вже тоді були старуваті. Тепер вони зовсім несучасні. А якщо ціль — бути співзвучним з західною поезією, то де найновіші зразки? А що важливіше: де сучасна доречність? Лишається вузька і самозадоволенна вишуканість»³⁸.

Грабович натякає на вічний анахронізм українських модернізмів, на їхню запізнилу імітацію Заходу, яка є старою хворобою української літератури. Як пам'ятаємо, така перспектива свого часу лякала Шереха, коли він застерігав членів МУРу від вибору модерністичного шляху. Ще раніше вона бентежила Євшана. Однак жало критики в статті Грабовича спрямовувалося головне на методи аналізу Рубчака. Рубчак сприйняв закиди Грабовича як бажання «компроментувати Нью-йоркську групу як

цілість, стерти її з лица землі»³⁹. В його відповіді було безліч особистих шпильок, звинувачення у хворобливості, а також безліч цитат та посилянь на підтвердження власної обізнаності з філософією і теорією літератури, в браку якої його звинуватив Грабович. Дискусії з Грабовичем не вийшло. Не такої оцінки і не такого розуміння прагнула Нью-йоркська група.

Того ж таки 1969 р. ще один професор літератури Іван Фізер написав пару схвальних рецензій у «Сучасності» на публікації представників Нью-йоркської групи. Того ж року вийшла «Антологія сучасної української поезії на Заході» під назвою «Координати» (детально про неї далі), передмова до якої також належала Фізерові.

Фізер у своїй дипломатичній передмові намагався з'єднати всіх у рамках певної структури чи, точніше, певного літературного світу, вдало використовуючи Еліотове визначення традиції, але його симпатії очевидно лежали на стороні тих, кого він називає «модерністами». (В їх визначенні він не розходився з упорядниками Рубчаком та Бойчуком. Це: Барка, Осьмачка, Зуєвський, Лесич.) І звичайно, його симпатії адресувалися самій Нью-йоркській групі, що важко було приховати за позірною сухістю його визначень та класифікацій.

Фізер запропонував класифікацію українських поетів, спираючись на підхід американського критика й поета Джона Кроу Ренсома. Останній поділяв поезію за «головою, серцем і ногами», тобто за складністю змісту, емотивним напруженням і формальною будовою. За цією класифікацією ті чи інші поети Нью-йоркської групи потрапили в останню, найпрестижнішу колонку, що передбачає найбільшу кількість парафраз змісту (Андієвська, Тарнавський), найбільше емоційне напруження (Вовк, Андієвська, Васильківська), найскладнішу формальну будову (Андієвська, Тарнавський, Васильківська, Царинник).

Через багато років — у 1988-му — саме Фізерові вдалося взяти етапне й підсумкове інтерв'ю в усіх п'ятох учілілих членів Нью-йоркської групи, про яке буде мова далі.

Підсумком 60-х стала пропозиція свого канону української поезії. Це був неповний канон, адже стосувався лише української поезії поза Україною. До неї, що правда, включалася Галичина, котра належала до Польщі й так само була «закордоном». Канон задекларували «Координати» — двотомна «Антологія сучасної української поезії на Заході». Як уже згадувалося, її впорядкували Богдан Бойчук та Богдан Рубчак, передмову написав Іван Фізер. Антологія вийшла 1969 р. у нью-йоркському видавництві «Сучасність».

У вступному слові упорядники підкреслили суб'єктивність свого вибору й закликали розглядати його «як літературний твір, не як досвід, а як досвід любови»⁴⁰. Тобто антологія складалася не з поетів, а з віршів, які подобалися упорядникам. Як на вічних порушувачів діаспорного спокою, упорядники виявилися досить дипломатичними. Вони включили до антології майже всіх поетів, які починаючи з 1920 р. опинилися поза Україною. Тут були псевдосимволісти, традиціоналісти, модерністи, ті, що вживали шаблони, і ті, що проти них повставали. Упорядники схарактеризували всіх їх у своїх передмовах до текстів окремих авторів. Власне, ці оцінки, або вступні передмови, і є чи не найцікавішою частиною антології.

В передмовах Бойчук і Рубчак уповні задекларували свій критичний метод і свою систему естетичних координат. Вони не приховували свого скептичного ставлення до традиціоналістів, хоча намагалися знайти і в їхній творчості оригінальні, нетрадиційні тексти. Найбільшу симпатію упорядників і найвищі бали заслужили поети, схильні до експериментування. Якщо ж експериментальна лінія у творчості того чи іншого поета була відсутня, то упорядники акцентували ту частину тематики, яку можна назвати універсальною, психологічною.

Таким чином, у творчості визнаних класиків підкреслювалося зовсім не те, за що їх канонізувала традиційна критика. Наприклад, Маланюк постає не борцем, а повертається до читача «приватним» обличчям філософа. В поезії Юрія Клена аналогічним чином підкреслюються не раціональні неокласицистичні, а експресіоністичні

елементи. В поезії Леоніда Мосендза на перше місце виходить його «культурність», в Олега Ольжича — «чистота ліній».

До «найбільших» українських поетів коментатори зарахували Богдана-Ігоря Антонича, в цей ряд потрапили Олекса Стефанович, Юрій Липа, Вадим Лесич, Олег Зуєвський; серед поетів недооцінених, незнаних, але таких, які заслуговують на першорядне місце, називалися Лавро Миронюк та Василь Хмелюк. Відзначалося їхнє експериментування з формою. Василь Барка і Тодось Осьмачка представлені як класики найвищого рівня. В Осьмачки упорядники відзначили «проблиски стихійної, земної геніяльності»⁴¹, а Барка просто «унікальний», «оригінальний», він справді найбільш співзвучний поетам Богданові Рубчакові й Богданові Бойчукові. (Хоча важко повірити, що також і Тарнавському.)

Усі члени групи впродовж років висловлювали симпатії до Василя Барки. Соловій якимось згадував про те, що дехто з членів групи вважав Барку «одним з найкращих поетів взагалі». Про псевдомодерність і псевдомодернізм Барки вже говорилося раніше. Оцінка Барки як модерніста чи автора, близького до модернізму, була породженням не сліпоти, а скоріше уявлення про модернізм як переважно про мову, вербальний експеримент. У модернізм у цьому сенсі Барка вписувався якнайкраще. Барка так само висловлював компліменти на адресу Нью-йоркської групи, хоча його прочитання, скажімо, поезії Бойчука було, м'яко кажучи, неточним. Він бачить розвиток Бойчука в духовному, неоекзистенціальному напрямі, а головну проблему його творчості — в «конфлікті релігії і модерної безбожності»⁴².

Фундаментальні статті упорядники написали про Емму Андієвську, Патрицію Килину, Женю Васильківську та Юрія Тарнавського, про себе подали тільки біографічну інформацію. Статті про колег були не лише тлумаченням, вони давали і зразок читання поезії Нью-йоркської групи. Усі статті були без підписів, тобто мали сприйматися як колективна думка Рубчака й Бойчука.

Присуд переважній частині українських поетів, власне більшості, винесено в статті про Леоніда Полтаву: «Безкритичне поклонництво поетичній традиції, що панує в українській літературі, зігнало багатьох потенційно сильних поетів на творчо безплідні манівці, не давши їм остаточно розгорнути свого справжнього поетичного

покликання. І навіть коли ці талановиті поети час від часу роблять вилазку в «заборонену зону» справжньої творчої свободи, вони не дають собі нагоди пожити в ній так довго, щоб звикнути до неї і скласти насправді власні і насправді переконливі художні твори»⁴³.

Поезія, писана поза Україною, звичайно, не вся українська поезія. Про поетів, які творили на батьківщині, представники Нью-йоркської групи висловлювалися скупко. Однак певний канон реставрувати можна.

Коли Юрія Соловія в 1961 р. запитали, чи є в членів Нью-йоркської групи «духовий контакт» з українською радянською поезією, він не ризикнув дати цілком негативну відповідь, хоча наголошував, що контакти чи схожість мінімальні. Далі провів досить вимучені паралелі між Бойчуком та Осьмачкою, Рубчаком та Бажаном і вказав на «деяку схожість темпераментів» Тарнавського і Хвильового⁴⁴.

Улюбленими поетами Тарнавського, за його власним визнанням на 1969 р., були Микола Зеров та Олег Ольжич, що цілком зрозуміло для поета, гаслом якого був антисимволізм. Тим часом улюблений неукраїнський поет — Рембо «Ілюмінацій»⁴⁵. Смаки Тарнавського дещо дисонують із заявою Райса, який говорив про сучасних модерністів: «Вони користуються засобами, скажемо, Еліота чи Антоніо Мачадо, а не Зерова чи Рильського»⁴⁶. Однак Тарнавський, наприклад, заявляв, що Еліота зовсім не любить. А Лорка, з яким його часто порівнювали і продовжують порівнювати, очевидно зважаючи на іспанську тематику, чужий для нього своїм ліризмом.

Сподівана співзвучність експериментів Нью-йоркської групи з футуристами та Семенком так само заперечувалася. Рубчак, наприклад, вважав мовні експерименти українських футуристів досить невдалими. («... З перспективи часу бачимо, що Семенкові вірші найкращі тоді, коли поет якраз не діяв проти наших поетично-мовних традицій (в ранньому «П'єрівському» циклі збірок). А вже Семенко — мовний реформатор, Семенко «Кобзаря» — загублений, розгублений і безпорадний»⁴⁷.)

У вже цитованій фразі «...ми родились безбатченками...» Бойчук по суті оголошував, що не існувало жодної традиції, на яку б спиралася Нью-йоркська група. В інших статтях він перелічував імена, які можна вважати якщо не «батьками» Нью-йоркської групи, то принаймні певним фундаментом її пошуків. Фундамент був наполо-

вину українським, наполовину європейським. В одній із статей Бойчук пропонує схему розвитку українського модернізму, в якій «так звані» модернізми чергуються зі «справжніми».

В цій схемі «хатяни» і «молодомузівці» були «так званими модерністами», а ренесанс 20-х — «ренесансом малого масштабу». Однак «літературне піднесення 20-их років ми вважаємо початком справжнього українського модернізму, який зв'язаний з іменами Тичини і Бажана в поезії, Л. Курбаса в театрі, М. Куліша в драматургії, Хвильового в прозі, Довженка в кіно»⁴⁸. Розвиваючи цю думку, Бойчук зауважує: «Далі ланцюг розвитку українського модернізму перекинувся через кордони по цей бік і виявив себе в творчості Богдана Ігоря Антонича, Вадима Лесича, деяких членів літературної групи, пов'язаної з Прагою; пізніше в творчості Тодося Осьмачки (який належав до поетів 20—30-их рр. і якому пощастило вирватися через кордони), Василя Барки та нью-йоркської групи»⁴⁹. І нарешті визначення модернізму: «Цей процес, характерний звільненням творця від всяких встановлених форм і вимог, невпинним відкриванням нових поетичних світів, руйнуванням зайвого і будуванням нового, суб'єктивізацією, — почався в нас пізніше, ніж у Франції (Бодлер, Рембо) і майже одночасно з подібними процесами в Італії (Монтале, Квазімодо, Унгаретті), Іспанії (Хіменес, Льорка, Алесандре), в Америці (Павнд, Еліот, Каммінгс) та з великим суцільним процесом відродження в Південній Америці (Уїдобрo, Неруда — в Чиле, Хорхе Луїс Борхес — в Аргентині, Каррера Андраде — в Еквадорі, Друмонд де Андраде — в Бразилії, Євгеніо Фльоріт — на Кубі, Отеро Реїче — в Болівії, Октавіо Паз — у Мехіко...)»⁵⁰. Прізвища названі для розуміння контексту. За невеликими винятками це ті автори, яких перекладали члени Нью-йоркської групи на українську мову.

Пошуком прецедентів активно займався Райс. Такі «модерністи», як Довженко чи Свідзінський, не виглядали переконливими предтечами, а от Ігор Костецький був справжнім попередником. «В його постаті, — за словами Райса, — український модернізм дозрів цілком і вийшов на світову арену»⁵¹. Інші, власне самі члени Нью-йоркської групи, про Костецького висловлювалися обережніше. Йому, на думку Рубчака, бракувало вдумливості, його експерименти часто слабували на випадковість.

У ставленні до традиції, таким чином, Нью-йоркська група виявляла амбівалентність: з одного боку, їй хотілося б відкинути всі традиції, з іншого — не менш привабливо виглядала перспектива вибудувати собі певне минуле, знайти прецеденти, витворити традицію. Спроби в обох напрямках робилися постійно.

Мова

В березні 1967 р. в Українському інституті в Нью-Йорку відбувся поетичний вечір Юрія Тарнавського. На ньому з доповіддю виступив Богдан Рубчак. Доповідь торкалася питання мови і наступного року була надрукована як стаття «Поезія антипоезії. Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського».

Тарнавський, на думку Рубчака, зробив ту революцію в поетичній мові, яка не вдалася ні Семенкові, ні Костецькому. Він вирвав українську поетичну мову з полону фольклорності й романтизму. Він «інтернаціоналізував українську мову, позбавивши її притаманної їй кучерявості, пісенності, трудності, прикметниковості»⁵², враз ставши поряд з такими поетами, як Томас Стернз Еліот, Евджено Монтале, Рафаель Альберті, та іншими модерними авторами.

Як відбувався цей процес? У перших книжках, на думку Рубчака, Тарнавський «оскелетив», оголив українську поетичну мову, вона стала свого роду «прозорою шибкою», простим комунікаційним засобом. Таким чином, Тарнавський виступив проти традицій романтизму і символізму. (А також традицій українського модернізму à la «Молода Муза» та всяких можливих традицій, започаткованих у 20-ті роки — від Тичини до неокласиків і футуристів.) У його поезії не було рими, мелодії, метру, алітерацій. Просто гола думка. Тобто, на переконання Рубчака, це була антипоезія, якщо дивитися на поезію з традиційної перспективи. І все ж це була поезія, яка мала принаймні таку ознаку поезії, як емоційне навантаження. Революція, здійснена Тарнавським, на думку Рубчака, полягала в тому, що його вірші звучали в унісон з почуттями певного покоління, «з певними ідеями, що ними ми, двадцятилітні юнаки, жили і дихали в середині мину-

лої декади. До того часу дехто з нас був переконаний, що українською мовою можна висловлювати тільки позитивні думки, думки вітаїстичні, вольові — і тому в нас панувало своєрідне розщеплення: з одного боку, університет, з другого — українство. І ось Тарнавський заговорив до нас новою українською мовою, про речі цілком позаукраїнські, але проте не менше рідні»⁵³. Якщо перефразувати цю думку, поезія Тарнавського була по-справжньому сучасна, як за ідеями, так і за формою їх вираження. Тарнавський розширив мову поезії, а також її досвід, пишучи про такі речі й почуття, про які ніколи ніхто українською мовою не писав. Якщо мова, а також форма, традиційно визначає обмеження творчості, то Тарнавський, на думку Рубчака, ці обмеження розірвав.

Логічно, що для Рубчака вершиною антипоезії Тарнавського стала збірка «Без Еспанії», написана прозою. (Та сама збірка, що, на думку Грабовича, складалася з віршів-«потвор».) Сам Тарнавський вважав, що в цій збірці передана емоція, його психічний стан. Тут він бавиться нескінченними несподіваними поєднаннями несумісних деталей. Ці деталі шокують, ще більш шокуючими видаються їхні комбінації. Один лише приклад: вірш чи, точніше, шматок книжки «Без Еспанії» під заголовком «Фільм» починається так: «Зроблений з чорних уст, із шепоту на целюлозі, з очей, що коливаються, як сережки, з фотелів, зроблених з очей, що блищать коханням, із вступу на нього, у формі невеликого зойку, з тунелю, збудованого з дівочого волосся, який іде в інший фільм...»⁵⁴

Виникала спокуса назвати цю поезію сюрреалістичною. Таке визначення сам Тарнавський рішуче відкидав. Він стверджував, що його психічний стан не відтворювався за правилами сюрреалістичної поезії, тобто за правилами автоматичного письма, коли поет пише несвідомо, відображаючи свою підсвідомість. Тарнавський не приймав такого сюрреалізму, вважав його застарілим, віджилим способом письма та художнього мислення, «мертвою літературною течією»⁵⁵. Його образи, які справляють враження сюрреалістичних своєю макабричністю, насправді є раціонально сконструйованими. Йдеться про раціонально сконструйовану емоцію. Ось як Тарнавський пояснював стилістику «Без Еспанії»: «Головне в «Б.Е.» — це саме спосіб комунікації з читачем. Звичай-

ний, раціональний спосіб передавання того, що письменник відчуває (не говорю про раціональне мислення) — це перекладати те, що він хоче сказати, з «емоційного рівня» на раціональний, щоб читач сприйняв його своїм раціональним апаратом і тоді переклав це на свій емоційний рівень»⁵⁶.

«Мова ... не є святая святих, — це матеріал для вжитку поета»⁵⁷, — писав не один раз Богдан Бойчук. Це було гасло. Тим часом на початку 70-х Юрій Тарнавський висунув цілу концепцію мови. Він виклав її в статті «Література і мова», що друкувалася на сторінках «Сучасності» 1972 р. у двох подачах. За теоретичну основу цієї праці було взято популярну в цей час в Америці теорію інформації, а також весь багаж лінгвістичної науки ХХ століття: теорії Фердинана де Соссюра, Романа Якобсона, Едварда Сепіра, Леонарда Блумфілда, Ноама Хомського, а також російських формалістів, Празького лінгвістичного гуртка, трансформативної граматики. Тарнавський намагається обґрунтувати досить широку концепцію мови художнього твору, яка б базувалася на серйозному фундаменті лінгвістичної науки.

Отже, за цією теорією, літературний твір, як і будь-який людський вислів, — це «жмут» інформації. Літературний твір відрізняється від будь-якої іншої інформації лише типом інформації. Проблеми типів інформації Тарнавський далі не заторкує. Літературний твір існує лише в сприйнятті читача. Автор важливий тим, що без нього інформація не потрапила б до свідомості читачів. Завдання критика — полегшити сприйняття тексту читачам завдяки його професійній здатності віднайти ключі до розшифрування тексту. Єдина функція мови літературного твору полягає в передаванні інформації з мозку автора до мозку читача.

Далі Тарнавський намагається дати визначення мови. Однак у першому ж параграфі під заголовком «Що таке мова?» зазначає, що дати відповідь на це питання — надто амбітне завдання. Натомість він спиняється на кількох аспектах, як-от: мова постійно змінюється; не народ, а окремі особи створюють і запроваджують нові мовні одиниці. Далі Тарнавський намагається визначити правила, за якими такі одиниці запроваджуються до мови. Таких правил чи шляхів є три: нові мовні одиниці походять із чужоземних впливів, з діалектів і вигадуються окремими

особами. Останнє, зрозуміло, найбільше цікавить Тарнавського. Адже тут він підходить до вживання мови в літературному творі. Тут є знову два варіанти: існує тип творів, у яких автор дотримується норм, і тип творів, у яких автор своїм відходом від норм чи їхнім дотриманням передає певну інформацію. Мова тексту твору є фундаментальною частиною його стилю.

Далі Тарнавський переходить до найцікавішого, власне до того, заради чого вводилася ця довга філологічна преамбула. Йдеться про українську літературно-мовну ситуацію. Серед чинників, що її визначають, він указує на відсутність стандартної української мови, або недостатню стандартність стандарту. Останнє має кілька причин. Це — історична доля нації та неправильний підхід до стандартизації, що відбувалася у 20-ті роки. Неправильність, у свою чергу, зумовлена кількома факторами. По-перше, пуризм у ставленні до діалектних та іноземних впливів, зокрема неросійських. По-друге, діахронними критеріями в будіванні стандартної мови. (В такому разі відкопування архаїзмів вважається великою цнотою, хоча вони не мають жодної практичної вартості.) По-третє, відсутністю нормативної граматики, задовільних словників, нерозробленістю мовознавчої теорії. У світлі цих обставин Тарнавський переходить до визначення особливостей української літератури. Однак по-справжньому спиняється лише на одній такій особливості: її словесній орнаментальності. Критики підштовхують письменників мати багатий словник, до того ж з багатьма незвичними словами. І перше, і друге Тарнавський вважає для літератури зайвим. Зловживання синонімами і загалом «переборщений» наголос на лексику призвели до того, що в українській літературі не розроблені інші, значно важливіші аспекти літературної техніки, такі як «прецизне оперування елементарними семантичними поняттями, вживання синтакси, як засобу передавання інформації, і цілий ряд архітектурних проблем»⁵⁸. На закінчення Тарнавський говорить, що такі заходи, чи перенесення заходів з лексики на семантику, стали б у пригоді українській літературі. Власне, тут він формулює непрямим чином своє творче кредо. Його аскетичний вірш має виконати роль революційної зміни — осучаснення, модернізації, поліпшення.

Якщо Тарнавський був найрадикальнішим поетом Нью-йоркської групи в сенсі відриву від традицій, то навіть найтрадиційніший Рубчак усвідомлює свою дистанцію до традиційної мови і припускає можливість гри з нею. Він писав 1968 р.: «Як автор віршів, я й далі залишився при етнографічних або, скажемо умовно, — шевченківських традиціях українського мовного стилю. Але ось що важливе: між моїми першими, юнацькими віршами, і тим, що я пишу тепер, — основна психологічна, а то й онтологічна різниця. Бо на самому початку п'ятдесятих років я вірив, що мушу писати «поправною» українською мовою, що в українській поезії інакшого виходу просто немає. Тепер я вибираю традиційний український підхід до української мови цілком свідомо, і навіть часом дозволяю собі на пародійні нотки цих традицій»⁵⁹.

Яка перспектива Тарнавського, Нью-йоркської групи та всієї української поезії? Відповідь Рубчак дає в цій же статті. Це — «повільне звільнювання своєї творчости від тих обмежень та обов'язків, що їх накидає на поезію мова (особливо українська) і форма»⁶⁰.

Перекладацтво

Традиційно обмеження мови найлегше долати у сфері перекладу, тому перекладацтво для поетів Нью-йоркської групи відігравало особливу роль. Вибір авторів і творів для перекладу, як і в більшості українських перекладачів попередніх епох, був концептуальним. Вибір припав, по-перше, на найбільш авангардних модерністів — таких як Езра Павнд, Семюел Беккет, Е.Е.Каммінгс, по-друге, на сучасних поетів, які в певний спосіб революціонізували поетичну форму — Дилан Томас, Жак Преввер, Пабло Неруда та інші, по-третє, на класиків модернізму, взятого в широкому сенсі, — Лотреамон, Мігель де Унамуно, Сен-Жон Перс, Гарт Крейн, Георг Тракль, Поль Елюар, Пауль Целан. Крім того, в перекладах Нью-йоркської групи вперше з'явилися в українському перекладі іспаномовні й португаломовні поети. Чільне місце тут посіли Федеріко Гарсія Лорка, а також Пабло Неруда, Євгеніо Фльоріт (Куба), Сесар Вальєхо, Карлос Друмон, Хорхе Каррера Андраде, Вісенте Алесандре, Жоржі Ліма, Ману-

ель Бандейра, Артур де Азеведо, Рамон Хіменес, Мігел Ернандес, Антоніо Мачадо. Відтак південноамериканські мотиви і форми з'явилися й заграли в поезії Віри Вовк, іспанські — в поезії Тарнавського, хоча сама Іспанія для останнього залишалася тільки символом його екзистенційної нудьги.

Однак спершу не вибір авторів, а техніка перекладу вийшла на перше місце. 1969 р. з'явилася стаття Юрія Тарнавського «Під тихими олівами, або вареники замість гітар», яка була рецензією на переклади поезії Лорки Миколи Лукаша. Тарнавський доводив, що переклади Лукаша не вдалися. Лукаш, на думку критика, не розуміє модерної поезії, в якій відсутні рими, а ритміка нерегулярна. «...Ототожнюючи українську мову і поезію з селянською культурою, він у своїх перекладах уперто нищить все, що абстрактне чи що не має відповідників в українському світі, заступаючи його тим, що він вважає «українське значення»⁶¹. Лукаш виходить із того, що Лорка був поетом народнозвучним, Тарнавський доводить, що, попри деякі фольклорні елементи, Лорка — поет модерний, який вправлявся і в сюрреалізмі, й у верлібрі. Чар оригіналу полягає в нерегулярності та складності, яку Лукаш у перекладі пригладжує. Тому ритміка Лукаша не відповідає ритміці Лорки. Відтак Тарнавський не може собі уявити Рембо чи Пруста, Наталі Саррот чи Робб-Грійє в перекладах Лукаша.

Українізація, пригладжування оригіналу, стилізація мови під селянську культуру є, на думку Тарнавського, консервативними явищами, які матимуть далекосяжні наслідки. Молодь відвертатиметься й далі від українського, яке навіть у перекладах Лорки ототожнюється з селянським і минулим. Таким чином, Лукашів Лорка оцінюється як замах на майбутнє української поезії, на саму можливість української модерності.

Певним дисонансом у рамках цього серйозного теоретичного дискутування на предмет мови перекладу й модернізації літератури звучить закид Тарнавського, що переклади Лукаша, надруковані в «Літературній Україні», було оздоблено «провінційним і неправдивим» написом «вперше українською». Тим часом і Лукаш, і Драч, автор передмови, добре знали, що 1958 р. у видавництві Ігоря Костецького «На горі» вийшла книжка «Вибраний Гарсія Льорка».

Саме остання заувага дала підстави Івану Кошелівцю, який відповів Тарнавському в статті «Про переклади й різне інше», назвати його статтю «помстою»⁶². Він висловив переконання, що єдиною причиною написання статті Тарнавського зі зневажливою назвою було те, що йому стало відомо від Віри Вовк, яка під час своїх відвідин України зустрічалася з Лукашем, нібито Лукаш не схвалював методу перекладання Нью-йоркської групи.

Захищаючи Лукаша, Кошелівець не торкнувся концептуальної проблеми, порушеної Тарнавським. Навпаки, він використав цю можливість, щоб поговорити про саму Нью-йоркську групу, її принципи і про модернізм як принцип. Він піддав сумніву ідею, яку обстоювали Бойчук і Тарнавський, про те, що індивідуальна мова поета може існувати поза рамками мови. Кошелівець убачає за цим теоретичне обґрунтування неграмотності, яку приписує членам Нью-йоркської групи: «Маємо справу з можливим тільки на еміграції специфічним явищем, коли поет, не будучи спроможний (чи й не хотівши) досконало опанувати мову, якою пише, своє нещастя підносить до чесноти...»⁶³. Кошелівець уперше артикулював головний закид критиків Нью-йоркській групі — закид у недостатньому володінні українською мовою.

Кошелівець вважає, що експериментувати з мовою, випрозорювати чи спрощувати її можуть лише майстри, ті поети, які бездоганно володіють нею. Тому те, що Рубчак, наприклад, приписує Тарнавському, а саме очищення мови від поетичності, граничну ощадливість вислову, насправді властиве не Тарнавському, а Леоніду Первомайському.

Нарешті, Кошелівець говорить про модернізм і модернізацію. Навіщо сподіватися від Лукаша перекладів Робб-Грійє? — запитує Кошелівець. Хай його перекладе хтось інший. Робб-Грійє лають в СРСР і хвалять за кордоном лише за одне — за модернізм. Тим часом справа не в назві явища, а в суті. «Жахливий модернізм заради модернізму, коли його фетишизують: це фіртка для підшивання під мистецтво графоманів і шарлатанів»⁶⁴. За цими в принципі слухними словами Кошелівця не можна було не прочитати натяку на Нью-йоркську групу.

Бойчук не менш різко відповів Кошелівцю. Не треба переоцінювати роль перекладів — наполягав Бойчук. «На які лади ми «Одіссею» не перекладали б, вона буде тво-

ром грецької літератури, як «Фавст» німецької і т.д., і ніякого відношення до нашої літературної провінційности мати не може, і з провінційности нашу літературу не витягне. Тут треба було б говорити про власну літературу. При оцінці американської літератури ніхто не говорить про їхню перекладну літературу (а вона найбагатша в світі); ніхто не буде цінити української літератури за переклади. Це не значить, що переклади непотрібні, навпаки!..»⁶⁵ Далі Бойчук згадував про допоміжну роль перекладів у культурі на протигагу до ідеї про «Мистецтво перекладу» та його своєрідну сакральну роль у культурі.

Позиція Кошелівця дістала підтримку багатьох еміграційних критиків і псевдокритиків. Борис Олександрів, розвиваючи думки Кошелівця, впадав уже в цілком брутальний тон. «Все, що йде в глибину, у народ чи з народу, чомусь дуже дратує Тарнавського»⁶⁶, — писав він. Ця риторика могла б легко переміститися на сторінки «Літературної України» 60-х і 70-х років. Або: «...про мініспідниці замість плахт, вузькі штани замість шароварів ... та всяку іншу інтернаціональну педерастію, яку Тарнавський пропонує українцям, щоб нарешті вийти з провінційної заскорузлости, краще не дискутуватимемо»⁶⁷. Аргумент про запровадження «інтернаціональної педерастії» мав бути особливо вбивчим. Це був прозорий натяк на те, що Тарнавський збоченець, від якого треба захищати чисту українську націю. Що ж до звинувачень у неграмотності й загалом незнанні граматики, то, згідно зі спільною позицією Нью-йоркської групи, граMATика існує для гімназистів, поети ж витають над граMATикою, в іншому вимірі.

Отже, професійна дискусія про переклади несподівано набрала політичних і моральних обертонів. Нью-йоркська група в особі Бойчука і Тарнавського остаточно відгородилася від старшого покоління.

Віра Вовк тим часом, перебуваючи в Україні 1969 р., на своєму творчому вечорі вибачалася перед українськими колегами за «задерикуватий виступ» Тарнавського, який, на її думку, не ставив під сумнів майстерність Лукаша⁶⁸. Сама вона в цей свій приїзд опрацьовувала власні переклади чотирьох п'єс того ж таки Лорки. У цій праці їй дораджував Григорій Кочур, якого Віра Вовк вважала однією з найвизначніших особистостей серед сучасних українських перекладачів. Такої ж думки вона дотримувалася і про Миколу Лукаша.

Нью-йоркська група і шістдесятники

З Миколою Лукашем частково пов'язана ще одна цікава тема — шістдесятництва і його рецепції Нью-йоркською групою. Часто можна натрапити на твердження: Нью-йоркська група робила те ж саме «там», що шістдесятники «тут». Насправді все було набагато складніше.

Члени Нью-йоркської групи, як і більшість еміграційної інтелігенції, з інтересом спостерігали за станом справ на підрадянській Україні в 60-ті і 70-ті роки, за появою нових імен, за миттєвим піднесенням популярності, за офіційною критикою на їхню адресу, нарешті за народженням, розвитком і придушенням дисидентського руху. Тим часом якщо старше покоління еміграції вітало яскраві літературні дебюти людей, які часто були ровесниками поетів Нью-йоркської групи, то представники Нью-йоркської групи свого захоплення не висловлювали.

Винятком тут була Віра Вовк, якій тричі вдалося відвідати Україну в 60-ті роки. В результаті третьої подорожі з'явилися нотатки «Україно, моя любове». Це було своєрідне признання в любові до України на фоні глибоких філософських роздумів. Ностальгічні спогади Віри Вовк накликали на неї критику з різних боків. Один з ударів завдали колеги по Нью-йоркській групі. Передчуваючи можливу реакцію, Віра Вовк починала свої нотатки вступом, який називався «Уявний лист до Юрка Гарнавського». У ньому вона пояснювала непримиренному модерністові, що любов до вишивки, народної культури та навіть борщу не суперечать авангардній орієнтації у власній творчості, а любов до уявленої України не є політичним схваленням радянського режиму.

Богдан Бойчук відгукнувся на цю сповідь Віри Вовк, назвавши її не філософією, а «патріотикою», на яку «ми», тобто Нью-йоркська група, ніколи не піддавалися⁶⁹. Віра Вовк закликала Бойчука до толерантності й відповідала, що ніде не бачила стільки скромності і щедрості, як у колі своїх колег з підрадянської України⁷⁰. Вона називала десятки імен письменників, художників, композиторів, талант яких викликав її захоплення, першорядне місце в цьому списку посідали шістдесятники. Бойчук знову відповідав і зауважував: «Твердження: «... на Україні на-

родилися найвищі досягнення молодшої поезії, судячи з творів, які ще, на жаль, не появились друком», — не можу ні прийняти, ні заперечити, бо ця творчість не існує для мене як факт. Але атмосфера і потенціал тих людей для мене відомі, і мені дуже тяжко заразитися оптимізмом Віри»⁷¹.

Здавалося, що навколо теми сприйняття України та її тогочасної літератури в рядах Нью-йоркської групи якщо не стався розкол, то принаймні з'явилася тріщина. Віра Вовк хвалила переклади Лукаша, вона стверджувала, що фольклор є прекрасним і гідним мистецтвом, вона захоплювалася творами підрадянських поетів, вона, нарешті, почала переглядати концепцію модернізму («... працюю тепер інтенсивно і критично над модернізмом і розшифрую в ньому надто багато експериментального, незрілого, а то й несерйозного і невдалого, але воно стосується подекуди і освячених канонів сучасного світового мистецтва»⁷²). Бойчук і Тарнавський (Рубчак від коментарів із цього приводу утримувався) мали на ці речі радикально відмінний погляд.

Бойчук розшифрував його дещо пізніше в статті «Про неповний погляд на літературну ситуацію на Україні...» (1975). Тут він стверджував, що радянська література за нечисленними винятками — це «провінційна графоманщина», і давав своєму висновкові методологічне обґрунтування. В графоманщині полягає надзавдання радянської літератури. Література покликана зробити культуру другорядною, неживотною, непотрібною, а відтак, убивши її, вбити й сам народ. Усякий вартісний твір у такій системі стає державним злочином. Тому Бойчук вважає найважливішим захоплення еміграції подіями 60-х років і таким само найважливішим її розчарування 70-ми.

Бойчук не заперечував певної «творчої взаємності» між «молодшою генерацією» українських поетів на Заході і в Україні: «Молодша генерація поетів цінить кожний добрий твір радянських поетів, але дуже критично ставилася до невдалих їх починів (наприклад: захоплювалася перекладацьким шедевром Лукаша Декамерон і різко засуджувала його ж таки невдалий переклад Льорки)». Цікаво, що як добрий приклад Бойчук наводить усе ж не літературний твір, а переклад. Далі: «...Йшлося про те, щоб стояти на справжніх, не патріотично перебільшених основах. Йшлося теж про те, щоб дати радянським пое-

там справжню перспективу, якої там не було тоді, а сьогодні й поготів»⁷³. Тим часом старша генерація на Заході займалася політичними інтерпретаціями літератури. «В усій тій політично-патріотичній екзальтації поети середнього рівня, як от Симоненко, ставали великими ... а люди, творчість яких ніде і ніяк не могла б входити в обсяг справжньої літератури, ставали добрими поетами (наприклад, П. Холодний). Чим більше було в поезіях риторики і патріотики, тим вища була вартість поета»⁷⁴.

Виключно політичне тлумачення і сприйняття літератури, на думку Бойчука, було смертельним для всякого літературного процесу. Тим часом єдино істинними залишаються мистецькі критерії. Якщо застосувати останні, то для нього в радянській літературі 60-х не було нічого або майже нічого цікавого.

Одночасно, не помічаючи власної суперечливості, Бойчук вимагав від інтелігенції радянської України, зокрема від письменників, саме політичної протидії режиму. Замість того, щоб стати хребтом нації, прикладом для народу, інтелігенція «в переважаючій більшості досягає віртуозности у вигинанні хребта»⁷⁵. «Духові стовпи» Тичина, Бажан не протестують проти офіційних настанов, хоча їм, на думку Бойчука, це нічим би не загрожувало.

Катерина Горбач у відповідь⁷⁶ кидає звинувачення Бойчукові та Нью-йоркській групі про «почуття конкуренції щодо літераторів на Україні». Відповідь Нью-йоркської групи: ми краще знаємо традицію, ніж традиціоналісти; ми популяризуємо те в підрадянській культурі, що варте того.

Іван Фізер у передмові до «Координат» висловлював думку, що поезія шістдесятників містила елементи «празької» школи, хоча ця схожість випадкова. Шістдесятники, на його погляд, були продовжувачами поезії 20-х років. Він висловлював свій прогноз на майбутнє: «Підрадянська поезія буде розвиватися в напрямі поетичного модерну»⁷⁷.

Бойчук у статті 1979 р. (стаття мала підсумковий характер) обстоював цілком іншу думку. Він зазначав, що в час постановня Нью-йоркської групи діяли ще дві групи: «празька», представлена Маланюком, Стефановичем та Лятуринською, і група шістдесятників. Обидві діяли не так на естетичній площині, як на патріотично-емоційній.

І все ж представники «празької» групи дбали про форму і прищеплювали еміграційній поезії увагу до форми. Роль шістдесятників була меншою. «Після майже загального опустіння в українській радянській поезії (від 30-их років починаючи), шістдесятники відрухово кинулись назад, до високих поетичних традицій 20—30-их років, та до криниці фолкльору, як вони це звали, щоб встановити собі *справжній* ґрунт, щоб привернути *справжність* і правду в поезію. Тому новаторами вони в повному сенсі не були (шойно молодша генерація шістдесятників — Голлобородько, Калинець і ін. — звертала на це більшу увагу)»⁷⁸.

Примирення між Нью-йоркською групою і письменниками-шістдесятниками, які в більшості своїй не підозрювали, що стали об'єктом такого роду дебатів та оцінок, не відбулося. Нью-йоркська група, принаймні у своєму ядрі (Бойчук, Тарнавський, Рубчак), обстоювала свій окремий шлях, дороговказами якого були або принаймні мали бути модернізм, свобода артистичного вислову й експерименту та мистецька якість.

Підсумки

Патриція Килина відійшла від Нью-йоркської групи й української літератури 1973 р., після розлучення з Юрієм Тарнавським. Женя Васильківська відкололася ще раніше — наприкінці 60-х. Тим часом до Нью-йоркської групи прилучалися інші, молодші літератори, однак їхня творчість була менш цікавою і не викликала такого відгуку, як тексти канонічних членів групи. 1971 р. вийшло останнє число «Нових поезій». З середини 70-х років позиції Нью-йоркської групи на сторінках «Сучасності» підупали. Її члени й далі друкували вірші, драми, прозу та переклади, однак дебати і пристрасті навколо них пригасли. У 70-х уже стало ясно, що нове покоління поетів, які б не наслідували Нью-йоркську групу, а виступили з артистичним викликом до її принципів, не прийшло. Поодинокі нові імена й публікації не принесли нових відкриттів. У 80-ті незаперечний факт становило те, що Нью-йоркська група вже посіла своє місце в історії літератури, ставши найвизначнішим і найоригінальнішим явищем української літератури, писаної за кордоном.

Крім того, як художнє явище вона спродукувала складний і цікавий критично-теоретичний дискурс.

Починаючи з середини 50-х поети Нью-йоркської групи змінювалися, еволюціонували. Зазнавали змін їхні погляди. Уточнювалося розуміння модернізму. Ускладнювалося ставлення до традиції й мови.

Модернізм Нью-йоркської групи виник найперше як протест проти народництва й поверхово-патріотичної літератури. Революція, що відбувалася в 50-х і 60-х, полягала, зокрема, в цілковитому виокремленні суспільної, політичної тематики. Однак з часом таку початкову позицію було поставлено під сумнів. Чи це не є штучне самообмеження? — запитував себе Рубчак уже в 1969 р. От свого роду парадокс, над яким міркує Рубчак: «... Американцеві вірш проти війни у В'єтнамі писати можна, а «діпістові» проти окупаційної влади в його країні — зась; американцеві рекламований памфлет проти гноблення негрів писати можна, а «діпістові» проти гноблення «білих негрів» — своїх земляків на Україні — зась; американцеві вірш проти поліції на «кампусах» писати можна, а «діпістові» проти перманентної поліції в українських університетах — зась»⁷⁹. Наступного, 1970 р. Віра Вовк у полеміці з Бойчуком скаже: «...я не вважаю патріотизм — у рамках справедливості — чимось поганим»⁸⁰.

Поезія Бойчука, Рубчака, Тарнавського, Віри Вовк мала політичні ноти і нюанси. Вони не вписувалися в традиційні форми літературного патріотизму, але це не означало, що його взагалі не існувало. Політичний гнів Тарнавського, заманіфестований, наприклад, його шокуючим образом Росії й почуттям ненависті колонізованого до колонізатора, відрізняється від пафосу Франка чи Маланюка лише мовою, формою вираження:

Країно, що страждаєш на комплекс материнства,
і обмотуєш інші народи колючим дротом своєї любови,
хіба не знайдеться серед твоїх синів
хоч один, який сказав би: «Залиши їх, мамо!»
Самостійні, мов непорочні, держави сплять в м'яких
ліжках своїх границь,
зі столицями, напіввідкритими, як уста,
а з-за обр'ю нахилиється твій косоокий Христос,
з солоним медом сифілісу на губах...⁸¹

1975 р. Рубчак на закиди в ізольованості й «мансардності» Нью-йоркської групи відповідає (в даному ви-

падку Катерині Горбач, але також усім іншим критикам з політичного боку): «...поезія Бойчука, не зважаючи на її можливі недоліки, далеко більш «політично-соціальна», ніж, наприклад, поезія Воробйова...»⁸² Крім того, Рубчак переконаний, що і традиціоналізм може бути мистецьки успішним і дуже складним за однієї умови: якщо він справжня поезія. Крім того, бути модерністом, замикатися у «вежі» є так само «виявом великої відповідальності і перед традицією, і перед українським читачем! Така відповідальність, до речі, починається вже з Вороного і Молодої Музи, тому треба було одночасно показати, що поезія (і знову парадоксально!), що поезія є і одночасно не є мистецтвом для мистецтва»⁸³.

В цій же статті Рубчак намагається переконати всіх численних критиків та опонентів Нью-йоркської групи, що це поняття не може вічно бути мистецьки-ідеологічним знаком. Як певний знак вона є породженням ненормальних обставин політичного й літературного життя. «...В нормальних умовах літературного побуту, Тарнавський і Андієвська були б (*бо мусіли б бути*) професійними ворогами, хоч могли б надалі залишатися особистими приятелями, а я з своїми нинішніми сонетами не мав би навіть з ким випити пива»⁸⁴.

Отже, відбувалося ускладнення дискурсу, ускладнення літературної самосвідомості. В процесі ускладнення поняття модернізму розпливалося. Він, як з'ясувалося, мав багато варіантів і облич, складався з багатьох комбінацій. На перше місце виходила якість, а не приналежність до якоїсь політичної чи естетичної платформи.

Стаття Бойчука 1979 р. «Декілька думок про Нью-йоркську групу і декілька задніх думок», окрім твердження про різноманітність стилів Нью-йоркської групи, окрім заяви, що власне ніколи не було жодної групи, а були лише певний спільний рух, певна інтелектуальна співзвучність і співпраця, заманіфестовує його втому від багатолітньої боротьби, полеміки, втримування «групи» і розчарування останніми текстами її так званих членів. Тому він признається: «Остання збірка Андієвської «Наука про землю» (1975) розчаровує не лише назвою, але й дослівно кожною сторінкою. Нема вже ні свіжості, нема того дивуючого, несподіваного, є лише тінь колишньої Андієвської: ... Не менше розчаровує остання збірка Юрія Тарнавського «Ось, як я видужаю», що друкується.

Він до такої міри заглибився в анатомію власного життя, що часто переступає межу поезії в непоезію. ... Богдан Рубчак не мав збірки вже понад 10 років ... Віра Вовк, хоч творча в поезії, занедбала свою прозу і п'єси. ... Ще болючіше розчаровують поети молодшої генерації Нью-Йоркської групи. ... Я без особливих труднощів міг би зладити подібний вилік і про себе, але, не маючи познак святого, не буду вдаватися до самобичування»⁸⁵.

У 1988 р. Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський, Емма Андієвська та Віра Вовк дали інтерв'ю Іванові Фізерові. У відповідях опитуваних прочитувалися певні розбіжності між окремими членами. Емма Андієвська стверджувала, що ніколи не належала до жодної групи, а Бойчук знову нагадував, що говорити про «творчий рух» доцільніше, ніж про «групу». Крім того, Бойчук, Рубчак і Тарнавський, з одного боку, і Андієвська та Віра Вовк, з іншого, розійшлися в поглядах на фундаментальне питання — мови й мовної норми. Перші троє визнали, що мовна норма у випадку української мови є нон-сенсом, поет не просто має право, він зобов'язаний відходити від норми, а фетишизування мови й ідолопоклонство у її бік — риса культурної загроженості. Другі двоє висловилися за необхідність дотримуватися норми, а Емма Андієвська недвозначно натякнула, що деякі особи (можна легко здогадатися, про кого йдеться) є не революціонерами, а невігласами, які просто не знають мови. Крім того, Бойчук і Тарнавський визнали Нью-Йоркську групу явищем історії, в той час як Віра Вовк і Богдан Рубчак не змогли цілком прийняти себе в ролі постатей минулого. Вони так само кожен по-своєму підсумували історичне значення Нью-Йоркської групи. За висловом Рубчака: «НИГ допомогла зупинити процес пересаджування вишневих садків та струнких тополь на нью-йоркські бруки, що в п'ятдесятих роках було виявом великої відповідальності і перед літературою, і перед читачем, і навіть (боюся вимовити!) перед історією»⁸⁶. Нарешті, вони були одноставно песимістичними з приводу перспектив на майбутнє. «Я не певний, чи взагалі українці існуватимуть, не те що група літературних модерністів»⁸⁷, — сказав Юрій Тарнавський. «Тут, на еміграції, поезія не має майбутнього, й нової групи, мабуть, не буде. Хоч будуть окремі молоді поети»⁸⁸, — сказав Богдан Бойчук.

Попри досить численні публікації англійською мовою, Нью-йоркська група не вивела українську літературу на світову чи принаймні американську сцену, як це зробила, наприклад, з сучасною польською поезією Віслава Шимборська, котра в 50-ті роки ще писала вірші про Сталіна.

Група, як це визнав Бойчук, не стала дороговказом для шістдесятників. А вже з самими шістдесятниками вона поділила спільну долю на переломі 80-х і 90-х років. Ні перші, ні другі, попри патріотичну заангажованість перших і модернізм других, не стали дороговказом для поезії й прози, які заявили себе в цей період. Однак окремі тексти, безперечно, пережили свій час і залишаться в історії літератури як кращі зразки українського модернізму. Так само залишиться в ній відчайдушна спроба створення українського модернізму, що навіть в умовах ізоляції, нерозуміння, політичної алієнації, відсутності нормального літературного середовища, відірваності від мови зумів проіснувати, зберігаючи модерністичну лінію в українській літературі впродовж кількох десятків років.

¹ Інтерв'ю з членами Нью-йоркської групи. Провів Іван Фізер // Сучасність. 1988. Ч.10. С.15.

² Три розмови: Інтерв'ю Тараса Салиги з Іваном Кошелівцем, Еммою Андіївською та Ігорем Качуровським // Дзвін. 1994. Ч.1. С.122.

³ *Вовк В.* Про технологічний і метафізичний кшталт мислення // Сучасність. 1970. Ч.12. С.81.

⁴ Інтерв'ю з членами Нью-йоркської групи. С.34.

⁵ *Соловій Ю.* Багато тем // Сучасність. 1962. Ч.7. С.49.

⁶ *Соловій Ю.* Щоб продовжити дискусію // Там само. 1961. Ч.1. С.73.

⁷ *Рубчак Б.* Шукаючи справжнього культобміну, справжнього Зерова і справжньої літератури // Там само. 1965. Ч.9. С.59.

⁸ Там само. С.56.

⁹ Там само.

¹⁰ *Бойчук Б.* Як і пощо народилась Нью-йоркська група // Терем (Детройт). 1966. Ч.2. С.34.

¹¹ *Рубчак Б.* Від «святих корів» до творчого мислення. Агон з Григорієм Грабовичем // Сучасність. 1969. Ч.9. С.75.

¹² *Соловій Ю.* Щоб продовжити дискусію. С.71.

¹³ Там само. С.72.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Від головного редактора // Терем. 1966. Ч.2. С.3.

¹⁶ *Маланюк Е.* Книга спостережень. Торонто, 1962. Т.1. С.159.

¹⁷ Там само. С.523.

¹⁸ Там само. С.523—524.

¹⁹ *Соловій Ю.* Мистецьке і немистецьке в мистецтві // Сучасність. 1969. Ч.6. С.70.

²⁰ *Райс Е.* Клясицизм і модернізм в українській поезії // Терем. 1966. Ч.2. С.28.

²¹ *Райс Е.* «Нові поезії» // Сучасність. 1965. Ч.6. С.109.

²² *Райс Е.* Міркування про сучасне мистецтво // Там само. 1964. Ч.5. С.58.

- 23 Райс Е. Клясицизм і модернізм в українській поезії. С.30.
- 24 Бойчук Б. Вказ. праця. С.35.
- 25 Рубчак Б. Шукаючи справжнього культуробміну... С.59.
- 26 Райс Е. Поезія Емми Андієвської // Сучасність. 1963. Ч.2. С.43.
- 27 Соловій Ю. Відвідини «На горі» // Там само. 1962. Ч.11. С.92.
- 28 Богдан Рубчак згадує єдину статтю: Дивнич Ю. З роду Мавок і Кассандр. Поезія Патриції Килини // Листи до приятелів. Нью-Йорк, 1965. Ч.8—9—10.
- 29 Бойчук Б. Вказ. праця. С.36.
- 30 Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи. С.11—12.
- 31 Бойчук Б. Тільки про різне інше // Сучасність. 1969. Ч.7. С.75.
- 32 Шерех Ю. Троє прощань і про те, що таке історія української літератури // Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології. К., 1993. С.462.
- 33 Там само. С.461.
- 34 Там само. С.464.
- 35 Там само. С.465.
- 36 Там само. С.464.
- 37 Рубчак Б. Міти чужинки // Сучасність. 1968. Ч.1. С.11.
- 38 Грабович Г. Від мітів до критики. Дещо про аналізу Рубчака та поезію Патриції Килини // Там само. 1969. Ч.5. С.86.
- 39 Рубчак Б. Від «святих корів» до творчого мислення. С.43.
- 40 Слово від упорядників // Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході: У 2 т. Нью-Йорк, 1969. Т.1. С. VII.
- 41 Там само. Т.2. С.11.
- 42 Барка В. Трагізм і сила широти // Сучасність. 1969. Ч.7. С.48.
- 43 Координати. Т.2. С.263.
- 44 Соловій Ю. Щоб продовжити дискусію. С.72.
- 45 Бургардт В. Без Іспанії чи без значення? Інтерв'ю з Юрієм Тарнавським // Сучасність. 1969. Ч.12.
- 46 Райс Е. Клясицизм і модернізм в українській поезії. С.30.
- 47 Рубчак Б. Поезія антипоезії. Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського // Сучасність. 1968. Ч.4. С.44.
- 48 Бойчук Б. Два поети // Там само. 1965. Ч.4. С.49.
- 49 Там само. С.50.
- 50 Там само.
- 51 Райс Е. Клясицизм і модернізм в українській поезії. С.30.
- 52 Рубчак Б. Поезія антипоезії. С.46.
- 53 Там само. С.50.
- 54 Тарнавський Ю. Без нічого. К., 1991. С.49.
- 55 Бургардт В. Вказ. праця. С.17.
- 56 Там само. С.14.
- 57 Бойчук Б. Тільки про різне інше. С.70.
- 58 Тарнавський Ю. Література і мова (II) // Сучасність. 1972. Ч.3. С.54.
- 59 Рубчак Б. Поезія антипоезії. С.45.
- 60 Там само. С.55.
- 61 Тарнавський Ю. Під тихими олівами, або вареники замість гітар // Сучасність. 1969. Ч.3.
- 62 Кошелівець І. Про переклади й різне інше // Там само. Ч.4. С.62.
- 63 Там само. С.64.
- 64 Там само. С.74.
- 65 Бойчук Б. Тільки про різне інше. С.75.
- 66 Олександрів Б. Чи справа лише в гітарах і варениках? // Сучасність. 1969. Ч.7. С.66.
- 67 Там само. С.67.
- 68 Вовк В. Україно, моя любов // Там само. 1970. Ч.3. С.105.
- 69 Бойчук Б. Про релятивну абсолютність і навпаки // Там само. Ч.5. С.104—107.
- 70 Вовк В. Про технологічний і метафізичний кшталт мислення. С.83.

71 *Бойчук Б.* Проясень // Сучасність. 1970. Ч.12. С.87.

72 *Вовк В.* Про технологічний і метафізичний кшталт мислення. С.86.

73 Про неповний погляд на літературну ситуацію на Україні, про нестрункність хребтів та про неперспективи на майбутнє // Сучасність. 1975. Ч.2. С.40.

74 Там само.

75 Там само. С.42.

76 *Горбач К.* Про перспективи мансардної літератури // Там само. Ч.9.

77 *Фізер І.* Вступна стаття // Координати. Т.1. С.XVII.

78 *Бойчук Б.* Декілька думок про Нью-йоркську групу і декіль-

ка задніх думок // Сучасність. 1979. Ч.1. С.22.

79 *Рубчак Б.* Від «святих корів» до творчого мислення. С.74—75.

80 *Вовк В.* Про технологічний і метафізичний кшталт мислення. С.84.

81 Цит. за: *Рубчак Б.* Про «інше», те саме, і тим подібне // Сучасність. 1975. Ч.12. С.47—48.

82 Там само. С.59.

83 Там само. С.51.

84 Там само. С.53.

85 *Бойчук Б.* Декілька думок про Нью-йоркську групу... С.33.

86 Інтерв'ю з членами Нью-йоркської групи. С.35.

87 Там само. С.36.

88 Там само. С.37.

Упродовж цілого ХХ століття в українській літературі відчувався потяг до модерності, до оновлення культури на базі нігілістичного заперечення її традицій. Однак український модернізм — результат цього потягу — як художнє явище чи система художніх явищ позначений маргінальністю. Не щодо можливих європейських зразків, а з погляду того місця, на яке його впродовж цілого віку ставила офіційна, найчастіше політизована, критика.

Пошук модерності був іманентним процесом, по суті підґрунтям усього літературного руху, але він ніколи не увінчувався успішним завершенням, не в сенсі створення окремих шедеврів, а в сенсі визнання всією художньою культурою як самого потягу до модерності, так і легітимізації художніх стилів та творів модернізму.

Українська література ХХ століття зазнала кількох спроб модерністичного оновлення. Хронологічно їх можна позначити роками *fin de siècle*, десятиліттям напередодні першої світової війни, десятиліттям по ній, кінцем 40-х, нарешті, 60-ми і 80-ми роками. Кожного разу оновлення виявлялося частковим і не охоплювало художньої культури в цілому. Жодного разу модернізмові не вдалося повністю здолати стереотипи й мову традиційної культури, відтак невдоволена іманентна потреба модернізації успадковувалася наступним поколінням.

На початок першої модерністичної спроби комплекс уже усталеної культури та її теоретичної мови можна окреслити як народництво. Народництво є попереднім до модернізму, але їхні взаємовідносини визначаються не лише цією обставиною. За ХІХ століття народництво ви-

творило свою парадигму стилів і критичних концепцій. Воно зазнало кількох різних модифікацій і модернізацій у наступному, ХХ віці. Однак народницька парадигма була найчастіше контекстом, а не об'єктом нашого дослідження. В праці увага акцентувалася на парадигмі українського модернізму, який неможливо уявити поза семантичним полем народництва.

В кожному хронологічно виокремленому періоді, в кожній своїй хвилі модернізм (як і народництво) мав свій специфічний зміст (він був фемінізмом, естетизмом, ніцшеанством, песимізмом, нігілізмом тощо), свої структури, свою систему кодів, свою риторику. Не будемо повторювати тут характеристику окремих періодів, власне, вся наша праця була спробою її дати.

Крім того, в праці йшлося не про художні явища модернізму, які, на нашу думку, виявилися недостатньо впливовими, а про його дискурс, його теоретичну мову. Заглиблення в критичний і теоретичний дискурс модернізму мало привести до внутрішніх (а не зовнішніх, позалітературних, політичних) причин його невдач в українській літературі.

Модернізм як дискурс на всіх етапах свого існування перебував у постійному діалозі-конфлікті з народництвом. Саме конфлікт між ними витворив, у свою чергу, ще один, найцентральніший дискурс української літератури ХХ століття.

У цій праці вибудовано лінію модерністського дискурсу, який був цікавим і значним явищем. На кожному етапі свого розвитку він мав свої особливості й загальні, повторювані прикмети (антинародництво, індивідуалізм, інтелектуалізм, європеїзм, формалізм, розмикання рамок, зняття табу, інтерес до сексуальності та ін.). Модернізм впливав на народництво, примушував його модернізуватися. Проте на жодному етапі розвитку літератури модернізм не зайняв домінуючої позиції, не став осердям літературного процесу чи хоча б тривалою модою. Навіть творчість таких чільних постатей, як Леся Українка, Ольга Кобилянська, Віктор Петров, Валер'ян Підмогильний, не вивела його з маргінеса. Або, якщо висловлюватися чіткіше, домінуюча, офіційна культура ставила цих авторів чи найважливіше в їхній творчості на маргінес. *

Щодо Лесі Українки й Ольги Кобилянської, то вони, крім того, стали жертвами специфічної рецепції народ-

ницької критики, яка включала канонізацію на базі тенденційної інтерпретації. Петров і Підмогильний у 20-ті роки ніколи не декларували свого модернізму, можливо, навіть не усвідомлювали його, а після того обидва на десятиліття потрапили до проскрибованих постатей. За своїм дискурсом вони були наймодернішими авторами й мислителями свого часу, хоча офіційна культура їх відкинула й унеможливила органічне засвоєння їхньої творчості.

Конфлікт між модернізмом і народництвом був не лише зовнішнім (що полегшувало би сьогоднішній аналіз), а внутрішнім, екзистенціальним. Він включав проблему тяжкого «або — або» всієї української культури на рівні особистого вибору. Що первинне — народ (нація, суспільство) чи мистецтво (краса, естетика)? Так механістично сформулювали питання народницькі ідеологи й запрограмували єдино можливу відповідь.

Питання вибору між нібито мистецьким егоїзмом і нібито служінням ідеї мучило письменників цілого ХХ століття. Леся Українка й Ольга Кобилянська належать до найталановитіших серед тих українських авторів, які були розірвані між модерним і народницьким способом мислення, усвідомлювали цю розірваність, страждали від неї, але не ставили під сумнів правомірність самої дилеми.

У свій час критики «Української хати» інтуїтивно відчували обмежувальні рамки самого запитання, задекларувавши, що не може бути монополії на патріотизм. Однак їм не вдалося зняти цю дилему. Не спромоглися це зробити й наймодерніші члени Мистецького Українського Руху.

Запитання «або — або» ставилося некоректно, механістично. Жодна з відповідей на нього не могла бути продуктивною. Ще менш продуктивними виявилися спроби замаскувати політику під «штукою», механічно їх поєднати. Запитання базувалося на звуженому розумінні мистецтва. В «модерністів» і потенційних «модерністів» їхній вибір на користь штуки породжував комплекс вини, майже зради. І це ставало частиною їхнього дискурсу.

Сама дилема спричинила, крім того, ще одну «модерністську» реакцію — заперечити політику цілком. Найбільш максималістично її задекларував журнал «Шлях», проголосивши, що незалежність літератури від політики

важливіша за незалежність у політиці. В контексті епохи УНР і короткочасної державності це виглядає парадоксом. З того часу витворилася певна традиція модерністського теоретизування, що передбачає обов'язкову нехоть до всього політичного, суспільно заангажованого, яка процвітає й донині. Саме в цьому руслі розвивалася творчість Костецького. Максимально ця лінія виявилася в членів Нью-йоркської групи, які поставили знак тождності між неполітичністю і мистецькою якістю. Щось аналогічне спостерігається в деяких наймолодших українських письменників покоління 90-х років.

Сьогодні дискурс на тему про те, що є первинним — політика чи мистецтво — вичерпав себе. Час зняти саме запитання, яке в різних своїх трансформаціях і парафразах донині дебатуються в літературних колах і в непрямій формі продовжує бути критерієм оцінки письменника в критиці й літературознавстві. І «політика», і «мистецтво» як широкі пласти буття значно складніші, ніж ті їхні емблеми, якими оперують критики, схильні до апологетичних інтерпретацій літератури. Значно пліднішими видаються порівняльний аналіз політичного й літературного дискурсів у XX столітті, вивчення парадигми тоталітарної реакції, якою було народництво, на зовнішній тоталітарний тиск на українське мистецтво, поглиблений аналіз модерного дискурсу в усіх його аспектах на всіх його етапах і переосмислення на цій основі як літературних канонів нашого часу, так і літературної періодизації. Всі ці проблеми залишаються відкритими для наступних досліджень.

Модернізм в українській літературі починався з дискурсу про модернізм, з постановки завдання, з інтимних записів і цілком відкритих маніфестів, закликів, критики. Однак сам цей дискурс часто виявлявся кволим, неясним. Наміри формулювалися туманно. Часткові, нерідко формальні завдання заступали більші, глобальніші цілі. Давався взнаки страх нігілізму й небажання образити опонентів-народників. Приватні записи й листи «модерністів» звучали значно сміливіше, ніж їхні публікації. Ще сміливіше звучали пізніші спогади й мемуари таких постатей, як Вороний, Карманський, Богацький, Костецький та ін. Саме амбівалентність, непослідовність модерного дискурсу спричинила те, що в українській літературі модернізм не породив вершинних художніх явищ або на-

прямів. Винятком міг би бути Віктор Петров, який поєднував цілісність і розпрацьованість філософського дискурсу з талантом прозаїка, але він, по-перше, не називав себе модерністом, заховував свій модернізм, по-друге, належав до загублених, утрачених імен, зв'язок яких з іншими явищами культури виявився перерваним.

Крім того, кволість дискурсу прирікала модернізм на повторення. Змінювалися дійові особи на літературній сцені, а дискурс жив і говорив устами нових героїв. Так до першої світової війни переспівували один одного поети від Вороного до «Молодої Музи». Так теоретична мова Хвильового відлунювала в теоретичній мові Шереха-Шевельова, а мова Євшана — в мові Костецького.

І останнє зауваження. Такі поняття, як «модернізм», «антимодернізм», «народництво», «антинародництво», в нашій праці не передбачали моральної чи будь-якої іншої оцінки з негативним або позитивним підтекстом. «Модернізм», «народництво» — не емблеми, оцінні ярлики, а об'єктивні факти й фактори культури.

Культуру неможливо переписати, але можна перечитати. Власне, кількість можливих її перечитань безмежна. Спробою такого перечитування є ця праця. Не заміряючись на остаточне вирішення всіх поставлених чи порушених у ній проблем, вона у свій спосіб претендує на наближення до розуміння феномена української літератури у ХХ столітті.

Іменний покажчик

- Абрагам К. 252
Агієнко О. 178
Адамов А. 335, 378, 379
Адлер А. 250, 262
Адорно Т. 18
Азеведо А. де 420
Алесандре В. 414, 419
Алчевська Х. 157
Альберті Р. 415
Альтенберг П. 129
Андієвська Е. 393—395, 397, 398,
403, 405, 410, 412, 428, 429
Андраде Д. де 414
Анненський І. 195
Антоніч Б.-І. 311, 312, 412, 414
Ануй Ж. 316
Аполлінер Г. 199, 383
Арагон Л. 383
Арістіпп 211
Арістофан 403
Армстронг Н. 78
Арто А. 15
- Багрянний І. 282, 283, 287, 293, 295,
308, 316, 333, 352, 353, 363
Бажан М. 375, 413, 414, 425
Байрон Дж. Г. 45, 203, 225
Балей С. 246—254, 256, 259, 260
Бальзак О. де 45, 215
Бальмонт К. 101
Бандейра М. 420
Барвінок Ганна 69, 265
Барка В. 194, 282, 295, 311—314,
317, 321, 368, 380—384, 398,
403, 405, 410, 412, 414
Бачинський Л. 94
Беккет С. 335, 357, 378, 379, 419
Бекон Ф. 211
Бенуа П. 203
Берглер Е. 256
Бергсон А. 17, 155, 199
Бердяєв М. 132, 325
- Бережан З. (Штокалко З.) 376—380
Берман А. 24
Бернанос Ж. 315, 317
Бернс (Бьорнс) Р. 33
Белій А. 383
Б'єрнсон Б. 383
Бирчак В. 119
Білецький О. 107, 115, 214
Бірх-Пфейфер 66
Блавацький В. 312, 356
Блумфілд Л. 417
Блок О. 195, 316, 382, 383
Бовуар С. де 305, 310
Богацький П. 9, 130, 157, 176, 436
Бодлер Ш. 13, 14, 43, 99, 101, 102,
107, 108, 110, 112, 113, 117, 120,
121, 128, 129, 179, 187, 195, 238,
317, 414
Бойчук Б. 366, 376, 383, 393—395,
397, 399, 404—406, 410—414,
417, 421—430
Бойчук М. 312
Бомарше П. 45
Бордуляк Т. 162
Боровиковський Л. 406, 407
Борхес Х. Л. 414
Бретон А. 187, 310, 383
Брехт Б. 205
Бубер М. 383
Будзиновський В. 106
Будяк Ю. 140
Булгаков С. 132
Бурачинський Є. 247
Бургардт В. 394
Бургардт О. (Клен Ю.) 171, 305,
313, 318, 322, 387, 411
Бурже П. 45
- Вагнер М. 44
Вагнер Р. 238
Вайгінгер Г. 133
Вайльд О. 99, 147, 149, 152, 364, 368

- Вайльдер Т. 316
 Валіцкий А. 28
 Вальєхо С. 419
 Ван Гог В. 311, 318
 Варшавський А. 242
 Васильківська Ж. 393, 410, 412, 426
 Васильченко С. 148
 Вассерман Я. 129, 158
 Вебер Ю. 238
 Венгерова З. 57
 Вергарн Е. 189, 310, 383
 Веркор 310
 Верлен П. 43—46, 102, 108, 195, 364, 368, 372
 Винниченко В. 55, 123, 124, 129, 132, 133, 153, 157, 164, 166, 192, 197, 209, 286, 321
 Вів'єн Р. (Тарн П.) 86
 Війон Ф. 317
 Вільдрак Ш. 339, 383
 Вітгенштайн Л. 220, 227
 Влизько О. 403
 Вовк Віра 393, 395, 397, 410, 420—424, 427, 429
 Вовчок Марко 37, 69, 143, 265
 Вольтер 45
 Воробіюв М. 428
 Воробкевич І. 152
 Вороний М. 9, 20, 38, 88, 97—110, 115, 117, 129, 131, 132, 139, 145, 147, 151, 153, 154, 159, 176, 182, 183, 191, 192, 203, 339—342, 382, 402, 428, 436, 437
 Вулф В. 17, 75, 169, 301, 310, 349
 Вульф М. 258
 Габермас Й. 5, 18, 19, 194
 Гаєвський С. 257, 258
 Гайд Д. 55
 Гайдеггер М. 48, 385
 Гайнс С. 69
 Гаккебуш В. 258
 Гаморак О. 49, 375
 Гамсун К. 129, 250, 290
 Гарасевич А. 322
 Гауптман (Гавптман) Г. 46, 54, 55, 58, 101, 102, 132, 374
 Гегель Г. В. Ф. 383
 Гейне Г. 44, 45, 51, 101, 195, 383
 Геккель Е. 129
 Гельвешій К. А. 232
 Гемінгвей Е. 347, 352, 353
 Гесіод 173
 Гессе Г. 220
 Гірняк Й. 288, 312, 322, 356, 357
 Гніздовський Я. 311, 315, 316, 318
 Гоголь М. 33, 155, 296, 362, 368, 383
 Голобородько В. 426
 Головацький Я. 151, 152
 Гомер 45, 173
 Горбач К. 425, 428
 Гофман Е. Т. А. 264
 Грабович Дж. (Г.) 11, 282, 297, 409, 410, 416
 Гребінка Є. 152
 Григоренко Грицько 38, 63, 68
 Гриневичева К. 35, 61, 68, 97, 322
 Грицай О. 9, 115, 293, 319, 358
 Грінченко Б. 114, 135, 148, 159, 162, 239, 240, 347
 Грушевський О. 240
 Грушевський М. 27, 35, 59, 60, 80, 87, 124, 194, 214, 254, 285, 288, 309
 Гулак-Артемівський С. 152
 Гумбольдт В. фон 291
 Гуменна Д. 282
 Гундорова Т. 11, 12
 Гуревич З. 222
 Гуссерль Е. 329, 332
 Гюго В. 45, 264
 Гюісманс Ж. 45, 238
 Гадамер Г. 345
 Гарсія Лорка (Льорка) Ф. 310, 364, 385, 406, 409, 413, 414, 419, 420, 422, 424
 Георгі С. 364, 368, 370, 372, 375, 376
 Гервініус Г. Г. 292
 Гете Й. В. 45, 101, 133, 134, 154, 203, 249, 290, 291, 300, 301, 383
 Гілберт С. 69, 87
 Гілеме 238
 Гінсберг А. 381, 384
 Гіппіус З. 86
 Гоєн П. 238
 Гонкур (брати, Едмон і Жюль) 238
 Горький М. 101, 131
 Грін Г. 316
 Губар С. 69, 87
 Далі С. 344
 Д'Аннунціо Г. 46, 57, 91, 179, 211
 Данте Аліг'єрі 44, 45, 211, 250, 380
 Дарвін Ч. 46, 69, 203
 Дега Е. 238
 Декарт Р. 20
 Де Мен П. 15, 16
 Державин В. 282, 303, 306, 318, 353, 365
 Дєрріда Ж. 20, 48
 Джойс Дж. 9, 17, 32, 49, 54, 55, 169, 204, 230, 301, 308—310, 347, 349, 351—353, 359, 365

- Дідро Д. 232
 Дікінсон Е. 344
 Діккенс Ч. 203
 Дільтей В. 331
 Дніпрова Чайка 162
 Добровольська О. 288
 Добролюбов М. 62, 144
 Довженко О. 368, 403, 414
 Донцов Д. 254, 283, 297, 309, 319
 Дорошенко В. 358
 Дорошкевич О. 97, 200—202, 204, 205, 342
 Дос Пассос Дж. 301, 347
 Достоевський Ф. 51, 261, 383
 Драгоманов М. 38, 45, 51—53, 166, 373
 Драй-Хмара М. 171, 267, 342
 Драч І. 420
 Друмон К. 419
 Дубівський М. 242
 Едшмід К. 364, 368
 Ейкен (Айкен) Р. 249
 Еліот Джордж 69
 Еліот Т. С. 17, 113, 115, 152, 169, 180, 183, 205, 291, 316, 318, 332—334, 347, 348, 361, 364, 365, 367, 380, 384, 385, 408—410, 413—415
 Еллан В. 188
 Елюар П. 383, 419
 Ель Греко 311
 Емерсон Р. В. 108
 Енгельс Ф. 222, 308
 Ередія Ж. 196, 383
 Ернандес М. 420
 Ернст М. 344
 Євшан М. (Федюшка) 127—161, 180, 182, 191, 197, 249, 292, 375, 409, 437
 Єйтс В. Б. 54, 55, 365, 368
 Єфремов С. 9, 35, 60—65, 81, 87, 88, 97, 99, 101, 106, 118, 122, 126, 130, 144, 154, 157, 161, 202, 214, 241, 242, 246, 261, 285, 339, 342, 359, 383
 Жід А. 48, 227, 228, 311
 Жіроду Р. 316
 Журба Г. 157
 Загул Д. (Майдан І.) 24, 176, 180—182, 195, 197
 Зеров М. 88, 171, 175, 191—205, 208, 212, 312, 340—343, 364, 375, 383, 413
 Зіммель Г. 249
 Зіпківський Т. 162
 Золя Е. 51, 60, 238, 243
 Зонтаг С. 243
 Зуєвський О. 366, 368, 398, 410, 412
 Ібсен Г. 46, 49, 50, 54, 55, 73, 74, 101, 102, 128, 178, 214, 290, 357, 374
 Івченко М. 207
 Ільницький М. 11, 12, 112
 Ільницький О. 11, 200
 Іонеско (Іонеско) Е. 335, 357, 378
 Йогансен М. 175, 197, 311
 Калинець І. 10, 426
 Калінеску М. 183
 Каммінгс Е. Е. 414, 419
 Камю А. 9, 48, 310, 347, 383
 Кандінський В. 338
 Канетті Е. 310
 Карманський П. 9, 113—115, 119, 147, 153, 240, 241, 436
 Каррера Андраде Х. 414, 419
 Касат М. 238
 Каспрович Я. 117
 Кафка Ф. 48, 183, 205, 359
 Квазімодо С. 414
 Квітка К. 84
 Квітка-Основ'яненко (Квітка) Г. 28, 31, 32, 63, 79, 120, 143, 198, 352
 Келлер Г. 51, 334, 335
 Кибальчич Н. 157
 Килина П. 394, 397, 408, 409, 412, 426
 Кіплінг Р. 137
 Кіркегор (Кіркегард) С. 46, 129, 137, 211, 310
 Климкович К. 152
 Клімт Г. 115
 Клодель (Кльодель) П. 310, 316, 318
 Кляйтс Г. фон 133
 Кобилянська О. 9, 35, 38—40, 42, 46—52, 56—68, 70—90, 97—99, 103, 104, 114—117, 129, 132, 139, 143, 152—154, 156, 157, 176, 203, 226, 241, 359, 373, 374, 384, 434, 435
 Кобринська Н. 38, 61, 68—71, 73, 74, 77, 162, 373
 Ковалевський О. 179
 Ковалінський М. 228
 Коган Я. 255
 Коллінгвуд Р. Дж. 325
 Коломийченко Ф. 177
 Кониський Г. 31

- Конопницька М. 45
 Конт О. 327
 Короленко В. 132
 Корсо Г. 403
 Коряк В. 172, 189, 193, 204—206, 222, 267
 Косач Ю. 9, 282, 287, 289, 295, 297—299, 306—312, 315—317, 319, 321—323, 327, 335, 336, 352, 353, 355, 358
 Косач-Кривинюк О. 84
 Косинка Г. 311, 352
 Костецкий І. (Корибут Ю.) 9, 115, 287, 295—303, 306—312, 315, 316, 319, 322, 323, 333, 335, 345—385, 394, 398, 405, 414, 415, 420, 436, 437
 Костомаров М. 37, 43, 176, 193, 216, 217, 222, 225, 259, 262—264, 268
 Костюк Г. 406
 Котляревський І. 28, 31, 33, 36, 37, 198, 291
 Котмаер Е. 362, 376, 380
 Коховський В. 31
 Коцюбинський М. 29, 44, 64, 101—105, 115, 143, 152, 162, 339, 340
 Кочур Г. 422
 Кошелівець І. 394, 406, 420—422
 Крагельська А. 262—264
 Крафт-Ебінг Р. 239, 245, 247
 Крегг Г. 369, 370, 385
 Крейн Г. 419
 Кривинюк М. 57
 Кригер Л. (Семенко І.) 183, 184
 Кримський А. 140, 147, 153, 155, 162, 212, 226, 238—240, 242, 245, 247, 248, 276
 Кримський В. 304, 305, 315, 317, 387
 Крупницький Б. 325
 Крушельницький А. 97
 Куліш М. 55, 311, 317, 414
 Куліш П. 28, 29, 31, 32, 63, 64, 143, 176, 197, 198, 216, 217, 222, 223, 225, 259, 262, 264, 265, 268, 312, 343, 364, 371
 Куммер Ф. 129, 142
 Курбас Л. 55, 172, 181, 182, 288, 310, 312, 350, 357, 368, 369, 414
 Курціус Е. Р. 248, 292
 Лавріненко Ю. (Дивнич Ю.) 305, 404, 405
 Лао-Тзе (Лао-Цзи) 211, 316
 Лафорт Ж. 43
 Лейбніц Г. В. 211
 Леконт де Ліль Ш. 45, 196
 Ленін В. 198
 Леонардо да Вінчі 252, 253, 261
 Леопарді Дж. 45
 Лепкий Б. 97, 111, 115, 153, 154, 364
 Лермонтов М. 383
 Лесич В. 311, 398, 410, 412, 414
 Лерберг Ш. ван 179
 Лец С. 364
 Липа І. 97, 103, 412
 Лисько З. 312
 Лисяк-Рудницький І. 41, 91
 Ліз Е. 50
 Ліма Ж. 419
 Лобода А. 233
 Лодж Д. 24
 Ломброзо Ч. 245
 Лотреамон 419
 Лоуренс Д. Г. 48, 79
 Лукаш М. 406, 420—424
 Луначарський А. 132
 Луцький О. 11, 47, 82, 100, 113—115, 119, 127, 128, 132, 240, 241
 Любченко А. 203
 Ля Тур дю Пен П. 317
 Лягурина О. 425
 Майоль А. 311
 Майстренко І. 287
 Маккіавеллі Н. 213
 Маковей О. 35, 49, 59, 60, 65, 72, 76, 77, 80, 81, 84, 87, 94, 103, 106, 162
 Маланок Є. 92, 286, 312, 331, 394, 402, 404, 411, 425, 427
 Маліс Г. 256
 Малларме (Малярме) С. 43, 60, 102, 195
 Мамонтов Я. 24
 Мандичевський Є. 124
 Мане Е. 311
 Манн Г. 129
 Манн Т. 183
 Марінетті Ф. Т. 383
 Маркс Е. 50, 84
 Маркс К. 198, 203, 222, 308, 330
 Марксен Р. 336
 Маркузе Г. 256
 Марлітт (Марліт) Е. 51, 66
 Мартин Е. 54
 Мартович Л. 126
 Матісс А. 311
 Мачало А. 413, 420
 Маяковський В. 195
 Меженко Ю. 24, 178, 181, 182, 197, 265, 267
 Мейерхольд В. 306, 350
 Мендес К. 179

- Мережковський Д. 49, 62, 139, 147
 Мержинський С. 84, 373
 Мерло-Понті М. 408
 Метерлінк М. 43, 45, 57, 101, 114,
 128, 129, 132, 178, 195, 383
 Метлінський А. 152
 Мирний Панас 28, 31, 64, 103,
 104, 143, 162, 198
 Миролюк Л. 412
 Михайличенко Г. 171, 172
 Михайловський М. 49, 62, 202
 Мілль Дж. С. 50, 71, 72, 77
 Містраль Г. 310
 Міцкевич А. 44, 45, 196, 263
 Могильницький А. 152
 Могілянський М. 243
 Монтале Е. 414, 415
 Мопассан Г. де 179, 215
 Морачевська С. 71
 Морачевський В. 94
 Мордовець Д. 42, 88
 Мореас Ж. 43
 Моріак Ф. 316, 317
 Морріс В. 379
 Мосендз Л. 305, 322, 412
 Мочульський М. 82
 Мудрак М. 183
 Музіль Р. 48, 205, 359
 Мур Дж. 54, 55
 Надсон С. 45
 Назарук О. 245
 Нарбут Ю. 310, 312
 Наумович І. 29
 Негрі А. 56, 91
 Некрасов М. 45, 241
 Неруда П. 414, 419
 Нечуй-Левицький І. 28, 29, 31, 53, 63,
 81, 92, 101, 103, 104, 129, 138,
 198, 239, 246, 259—261, 333
 Нижанківський Б. 311
 Німоєвський А. 179
 Ніше (Нітше) Ф. 13—17, 43, 45—
 48, 56, 66—68, 72, 80, 114, 127,
 128, 130, 132—139, 142, 148—
 150, 164, 193, 195, 211, 212,
 276, 330, 361
 Новаківський О. 312
 Новаліс 225
 Нордау М. 245, 246
 Ньютон І. 203
 Овсянико-Куликовський Д. 155, 166
 Ожешко Е. 44
 Олександрів Б. 422
 Олесь О. 97, 106, 110, 111, 113, 115,
 129, 141, 153, 180, 183, 191,
 194, 331, 339—342, 382
 Ольжич О. 412, 413
 Орест М. (Зеров М.) 194, 312, 316,
 318, 368, 370
 Ортега-і-Гассет Х. 146, 388
 Осьмачка Т. 268, 282, 295, 315, 318,
 321, 364, 369, 370, 410, 412—414
 Павлик А. 71
 Павлик М. 35, 49, 71, 76, 84
 Павлов І. 254
 Павнд Е. 17, 152, 205, 334, 348, 354,
 364—371, 380, 384, 385, 408,
 414, 419
 Паз (Пас) О. 414
 Пачовський В. 97, 111, 113, 114,
 153, 157, 158
 Пері Ш. 317
 Пейтер В. 99
 Первомайський Л. 421
 Перетц В. 233
 Перлін М. 257, 261, 262
 Перс С.-Ж. 419
 Петрарка Ф. 45, 383
 Петров В. (Домонтович В., Бер В.)
 9, 171, 173, 176, 193, 206, 209—
 230, 233, 262—267, 272, 282, 285,
 287, 295, 301, 302, 305, 306, 311—
 316, 318, 319, 322, 323—347, 349,
 350, 353, 354, 363, 379, 380, 383,
 384, 434, 436
 Пжесмицький-Міріам З. 43
 Пилипенко С. 202, 204, 205, 342
 Писарев Д. 62, 144, 241
 Підмогильний В. 175, 176, 203, 209—
 230, 232, 260—262, 265, 286,
 294, 347, 369, 434
 Пікассо П. 291, 332, 338, 402
 Пінтер Г. 357
 Платон 211
 Плеханов Г. 222
 По (Пое) Е. 101, 102, 195, 238
 Позичанюк Й. 352
 Поліщук В. 186, 313
 Поліщук К. 188, 207
 Полтава Л. 398, 412
 Потапенко Г. 44
 Потебня О. 343
 Превер Ж. 419
 Пруст М. 173, 205, 230, 310, 359, 420
 Пушкін О. 225, 383
 Пчілка Олена 29, 38, 54, 68, 69,
 85, 406
 Пшибишевський С. 43, 48, 57, 80,
 91, 178, 195, 374, 375, 377
 Радзикович В. 358
 Райс Е. 403—405, 413, 414

- Раковський Х. 254, 255
 Рафаель Санті 252
 Реверді П. 383
 Реїче О. 414
 Реймонт В. 375
 Рембо А. 15, 43, 195, 305, 413, 414, 420
 Рембрандт Г. ван Рейн 249
 Ренсом Дж. К. 410
 Рескін Дж. 147
 Рильський М. 171, 176, 179, 193, 195, 196, 208, 214, 224, 268, 370, 413
 Рільке Р. М. 48, 305, 310
 Робб-Гріє А. 420, 421
 Роден О. 311
 Розанов В. 260
 Розорек Г. 304
 Роллін М. 238
 Ропс Ф. 238
 Рубчак Б. 11, 14, 112, 393, 395—399, 401, 404, 408—416, 419, 420, 424, 426—429
 Рудницький М. 178, 179, 292
 Русова С. 30, 55, 68
 Руссо Ж.-Ж. 45, 134, 142, 211
 Савченко Я. (Можейко Я.) 24, 176, 180, 181, 195, 197
 Самійленко В. 162, 340
 Самчук У. 33, 282, 289—297, 299, 300, 305, 311, 316, 319, 333, 334, 348, 355, 363, 401
 Санд Жорж 69
 Сандрар Б. 199
 Саррот Н. 420
 Сартр Ж. П. 310, 311, 316, 327, 347, 408
 Сварог 398
 Свидницький А. 31, 198
 Свідзінський В. 129, 194, 312, 375, 403, 414
 Сегантіні Дж. 252
 Семенко М. 24, 105, 129, 161, 171, 180—191, 193, 201, 206, 214, 224, 313, 375, 403, 405, 413, 415
 Сепір Е. 417
 Сервантес М. 45, 300
 Симоненко В. 425
 Сирокомля В. 45
 Сімович В. 373
 Скворода Г. 137, 228, 372, 374, 382
 Скотт В. 33, 45
 Славутич Яр 295, 321
 Слісаренко О. 24, 176, 205
 Словацький Ю. 250
 Сміт А. 211
 Соловій Ю. 315, 397, 398, 400—402, 404, 405, 412, 413
 Соловійов В. 44
 Соссьюр Ф. де 417
 Сосюра В. 172, 189, 206, 207, 214, 223, 255, 267, 271
 Софокл 369
 Спенсер Г. 46
 Сріблянський М. (Шаповал М.) 111, 129—161, 176, 182, 191
 Сталь Ж. де 45
 Станіславський К. 356
 Старицький М. 31, 103
 Стефанік В. 28, 38, 39, 46, 49, 50, 77, 88, 89, 97, 103, 104, 117, 126, 143, 352, 374, 375
 Стефанович О. 412, 425
 Стороженко О. 152
 Стріндберг А. 132
 Стріха Едвард (Буревій К.) 313
 Струк Д. 11, 285
 Супо Ф. 383
 Тагор Р. 383
 Тарнавський З. 311, 364
 Тарнавський М. 11
 Тарнавський Ю. 366, 393—395, 397, 399, 404, 406—413, 415—424, 426—429
 Тейяр де Шарден П. 383
 Теліга О. 289, 312, 313
 Тен І. 141, 166, 238
 Тетмаєр К. 101, 102, 179
 Тзара Т. 383
 Тис-Крохмалюк Ю. 401
 Тичина П. 24, 129, 176, 188, 192, 198, 206, 224, 268, 368, 375, 381, 382, 403, 414, 415, 425
 Товкачевський А. 130—161, 176
 Тодоров П. 90
 Тойнбі А. 325, 383
 Толстой Л. 55
 Тома (Хома) Кемпійський 262, 263
 Томас Д. 419
 Тракль Г. 419
 Троцький Л. 254—256
 Турбацький Л. 59, 375
 Тургенєв І. 51, 117, 261
 Тютчев Ф. 339, 383
 Українка Леся 9, 30, 32, 37—42, 44—47, 49—58, 60, 63—65, 68, 70—91, 97—100, 106, 109, 117, 132, 136, 143, 145, 152, 153, 156, 157, 162, 166, 192, 198, 203, 204, 226, 241, 243—245, 290, 357, 364, 368, 373—375, 384, 434, 435

- Унамуно М. де 419
Унгаретті Дж. 414
- Фальківський Д. 267
Федькович Ю. 39, 67, 88, 89, 151—153, 156, 354
Филипович П. 171, 191, 194, 195, 233, 342
Фізер І. 394, 406, 410, 411, 425, 429
Філянський М. 126, 127, 129, 176, 183, 191, 339, 340, 342, 382
Флобер Г. 99, 201
Фльоріт Е. 414, 419
Фолкнер П. 357
Форель А. 247
Франк С. 132
Франко І. 28—30, 33—35, 37, 38, 41, 44, 46, 49—53, 60, 62—65, 67, 68, 71, 76, 77, 80, 83, 84, 87, 89, 101, 103, 106—109, 112—114, 124, 128, 129, 151, 153—155, 157, 161, 162, 192, 201, 240, 241, 243, 254, 283, 285, 290, 312, 340, 359, 364, 372, 373, 381, 427
Франс А. 128, 228, 232, 369
Фрейзер Дж. 17, 220
Фройд З. 17, 48, 69, 212, 243, 246—268, 348
Фромм Е. 256
Фуко М. 21, 48, 276
Фур'є Ш. 308
- Халецький А. 255, 259, 260, 265
Хвильовий М. 33, 37, 173, 174, 189, 190, 198, 200—206, 210, 223, 229, 255, 258, 268—276, 286, 288, 289, 294, 295, 304, 310, 311, 317, 318, 343, 345, 413, 414, 437
Хіменес Х. Р. 414, 420
Хлебников В. 382, 383
Хмелюк В. 412
Холодний П. 425
Хомик А. 242
Хомський Н. 417
Хоткевич Г. 38, 61, 64, 68, 88, 97, 116—127, 129, 139, 176, 241
- Царинник М. 410
Целан П. 419
- Чапленко В. 319, 321
Чарнецький С. 241
Черемшина М. 117, 126, 127, 198, 352
Чернишевський М. 62, 241
Чернявський М. 103
Чехов А. 101
- Чижевський Д. 325, 343
Чумак В. (Віче С.) 172, 382
Чупринка Г. 106, 135, 136, 153, 180, 183, 191, 331, 339—341, 382
- Шашкевич М. 151
Шевельов Ю. (Шерех Ю., Шевчук Гр.) 37, 196, 208, 213, 219, 226, 282, 283, 285—287, 289, 294—297, 299—301, 307—309, 311—323, 333—337, 345, 348, 351—353, 355, 379, 380, 394, 401, 404, 406, 407, 409, 437
Шевченко Т. 28, 29, 31, 33, 36, 37, 50, 52, 89, 132—134, 138, 141, 144, 147, 149, 151—153, 155, 249—253, 259, 260, 290, 295, 296, 312, 343, 344, 368, 371, 381, 382
Шевчук В. 11, 148
Шекспір В. 44, 45, 51, 290, 300, 301, 364, 369—371
Шеллі П. Б. 383
Шеньє А. 45
Шестов Л. 132
Шимборська В. 430
Шіллер Й. Ф. 291, 374
Шкандрій М. 23
Шкловський В. 350, 379
Шкурупій Г. 375, 403
Шмідт Ф. 325
Шніцлер А. 179
Шовалтер Е. 69, 71, 78
Шопенгауер А. 43, 46, 56, 114, 134, 142, 149, 211, 212
Шоу Б. 49
Шпенглер О. 203, 206, 325, 327, 331
Шрайнер О. 50, 84
Штірнер М. 135, 142
Шумило Н. 118
- Шоголів Я. 198
Щурат В. 35, 39, 44, 46, 59, 103
- Юнг К. Г. 17, 250, 262, 383, 408
Юринець В. 204, 205, 258, 267
- Ягич В. 77
Якобсен Є. 51, 66
Якобсон Р. 417
Яновська Л. 103
Яновський Ю. 286, 368, 403
Ясперс К. 383
Яусс Г. Р. 18, 248, 292
Яцків М. 38, 97, 116—127, 139, 141, 147, 151, 153, 154, 201, 241

З М І С Т

Передмова до другого видання	5	
ВСТУП	9	
Розділ I	КРИЗА НАРОДНИЦТВА НА ЗЛАМІ ВІКІВ І ПОЯВА МОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ	25
	Українське народництво в 1898 р.	27
	«Малорусские писатели на Буковине»	39
	«Нові ідеї», або координати нового дискурсу	42
	Парадокс «одинокого мужчини».	51
	Рецепція Ольги Кобилянської й конфлікт культури зблизька	58
	Модернізм як фемінізм	68
	Конфлікт між статями як один з аспектів fin de siècle	75
	Сексуальність.	78
	Дискурс особистих стосунків. Біографічний відступ	83
	Підсумок	88
Розділ II	ДРУГА ХВИЛЯ. МОДЕРНІЗМ ЯК ЕСТЕТИЗМ	95
	1. Альманахи 900-х років: формування нового естетичного простору	97
	2. Модернізм як риторика естетизму: поезія початку XX століття	106
	3. «Поезія в прозі», або проза як поезія	116
	4. Модернізм як ніщечанство: дискурс Миколи Євшана та «Української хати»	127
	«Українська хата» як етап у модернізації культури	127
	Євшан як ніщечанець	132
	Євшан між сучасністю й модерністю	138
	Концепція поколінь і боротьби між ними	142
	Євшанова концепція творчості	147
	Про громадянство, філістерів, натовп	150

	Питання канону класиків	152
	Психологізм	153
	Фемінізм, жіноче питання	156
	Україна і Європа	158
	«Хатяни» як пост-«модерністи»	159
Розділ	«ЗАХОВАНИЙ» МОДЕРНІЗМ 20-х:	
III	МІЖ АВАНГАРДОМ І НЕОКЛАСИЦИЗМОМ	167
	Літературна ситуація і формування нового дискурсу	169
	Проблема читання	174
	Відлуння «модернізму».	176
	«Мистецтво», або авангард як антимодернізм.	182
	Неокласицизм — філософія консервативної модернізації	191
	Хвильовий: між Європою і європейським модернізмом	200
	Європеїзм і антиєвропеїзм	205
	«Місто»	206
	Інтелектуальна проза Петрова й Підмогильного	209
	Екзистенціальний дискурс	215
	Дискурс ірраціоналізму	218
	Автори як маски, тексти як шифри	221
	Сексуальність	223
	Finale	229
Розділ	ЩЕ ОДИН СЮЖЕТ. ПСИХОПАТИЧНИЙ /	
IV	ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС ЯК КОМПОНЕНТ	
	УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНОСТІ	235
	Невроз як феномен культури fin de siècle	238
	Фройдизм як критичний дискурс: Степан Балей	246
	Між фройдизмом і комунізмом: психоаналітичний дискурс у 20-ті роки	254
	Фройдистський аналіз української класики: Шевченко, Костомаров, Куліш, Нечуй-Левицький	259
	Фройдизм у вигляді уламків	265
	Психопатичний дискурс: Микола Хвильовий	268
Розділ	МОДЕРНІЗМ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОГО	
V	УКРАЇНСЬКОГО РУХУ	279
	1. МУР як епоха і як дискурс.	281
	Час та його завдання.	281
	«Велика література»	289
	Національно-органічний стиль.	294
	Криза з погляду Юрія Косача	297

«Неповорот назад»	299
Романтизм «ХОРСа»	301
Романтизм «Звена»	303
Між модернізацією і модернізмом	306
«Наша сучасність — наше мистецтво»	314
Трагедія еміграції	318
2. Філософ кризи й несталості: Петров-Домонтович-Бер	323
«Людина розуму»	323
Епоха як проблема історіософії	325
Криза	328
Релятивізм.	333
Культура й етнос. Чи потрібна літературі держава?	334
Екзистенціалізм	335
Модернізм за Петровим	338
Антинародництво, або стан сучасного літературознавства	342
3. Нігілістичний модернізм Костецького	345
Рання проза. Від «романтизму» до поетики деструкції	351
Театр масок	356
Перекладацтво як модерністична практика	363
Модерністська реінтерпретація традиції	371
Зіновій Бережан — дискурс невдачі	376
Василь Барка — дискурс псевдомодернізму.	380

Розділ

МОДЕРНІСТИЧНИЙ РУХ НА ЗАХОДІ В 60—70-ті РОКИ (НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА) 391

VI

Нові завдання нового модернізму	393
Дискусія навколо модернізму	400
Рецепції та інтерпретації	404
Координати канону	411
Мова	415
Перекладацтво	419
Нью-йоркська група і шістдесятники	423
Підсумки	426
ВИСНОВКИ	433
Іменний покажчик	438

Монографія

ПАВЛИЧКО Соломія Дмитрівна

ДИСКУРС МОДЕРНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Видання друге, перероблене і доповнене

Художнє оформлення *Геннадія Задніпряного*
Художній редактор *Олексій Григій*
Технічний редактор *Людмила Швець*
Коректори *Людмила Іванова, Алла Бараз, Алла Бородавко*
Оригінал-макет *Олександр Кузьменко*


На обкладинці: *Олександра Екстер. Місто вночі (1919)*

Підп. до друку 20.01.99. Формат 84 × 108/32. Папір офсет. № 1.
Гарн. Тип Таймс. Друк офсет. Ум. друк. арк. 23,52. Ум. фарбовідб. 23,94.
Обл.-вид. арк. 26,44. Вид. № 3951. Зам. № 92153

Видавництво «Либідь» при Київському університеті ■
252001 Київ, Хрещатик, 10

Свідоцтво про державну реєстрацію №05591690 від 23.04.94

Друкарня АТ «ВПОЛ». 252151, Київ, вул. Волинська, 60.



Монографія Соломії Павличко вводить читача у дискурс, який — неймовірно, але факт — донині зазнає різноманітних репресій з боку панівної популістської парадигми у її літературному втіленні... Прискіпливо аналізуючи й талановито деконструюючи широкий фактичний матеріал — від теоретичних текстів до приватних листів та мемуарів, — дослідниця проявляє архетипний сюжет двох останніх українських сторіч, який може вразити не лише літературознавців, а й істориків культури та аналітиків глибинної психології.

Костянтин Москалець («Критика»)

Останній твір Соломії Павличко — «Дискурс модернізму в українській літературі» виявився своєрідним лакмусовим папірцем, що показав рівень розвитку нашої читацької публіки і навіть фахівців... Виникла дивна, нетипова дотепер ситуація: авторка наукової праці зненацька завоювала масову популярність децю скандального відтінку. Суть цього «скандального акту» — перегляд вітчизняного літературного «іконостаса» і, ще ширше, доторк до заборонених, табуованих тем, освячених традицією.

Анна Міндельблат («Парад»)

Постмодерністський дискурс Павличко — це відсвіжне, майже цілком вільне від наукового жаргону стимулююче читання. Настільки стимулююче, що один депутат теперішнього українського парламенту засудив його як «замах» на українську національну культуру.

Юрій Луцький («Journal of Ukrainian Studies»)

