

## МИСТЕЦТВО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Модерністська естетична революція спричинила в українській культурі рішучу й незрідка болісну переакцентацію вартостей, зміну засадничих уявлень про саму сутність красного письменства і його стосунок до соціуму. На рубежі століть усе більше йшлося про пріоритет форми й утвердження самодостатності мистецтва. Цей програмовий естетизм означав насамперед незгоду з позитивістськими уявленнями про підпорядковану, вторинну роль літератури, яка мала слугувати швидше матеріалом, емпірикою для наукового осягнення відбитої у ній історії людини чи людства. Коли художній твір так чи так наслідуює дійсність, то завдання критики вбачалося в тому, аби дошукатися відповідностей між «правдою життєвою» і «правдою художньою», верифікувати мистецький витвір — реальністю.

Найавторитетнішим прихильником культурно-історичної школи, послідовником Іполита Тена й Георга Брандеса був у нас Іван Франко, і саме за його працями можна, здається, найпевніше простежити драматичний сюжет непростого зречення старих авторитетів та визнання модерних інтерпретаційних підходів. Франків шлях від переважно суто позитивістського, соціологічного аналізу, від утвердження принципів «новішого реалізму літературного» до пошуку естетико-психологічних чинників мистецтва (метафорично кажучи, від літератури на службі народу до «секретів поетичної творчості») був, власне, початком того модернізаційного процесу, що й став визначальним в історії вітчизняного письменства минулого століття. Проголосивши у полемічній статті «Література, її завдання і найважніші ціхи» (1878) гасло наукового реалізму, письменник солідаризувався з найновішими натовді засадами натуралізму і вважав за можливе безапеляційно твердити, що закони естетики — це «старе сміття, котре супокійно догниває на смітнику історії і котре перегризують тільки деякі платні осли-літерати»; натомість «у нас єдиний кодекс естетичний — життя»<sup>1</sup>. Микола Євшан вбачав у цих надто сміливих гаслах впливи не лише Еміля Золя, але й «доктрини російських реалістів школи Писарева»<sup>2</sup>. Однак уже в дев'яності, перейшовши складну життєву і творчу кризу, Іван Франко виявляє непорівнянно толерантніше ставлення до необачно викинутих на смітник історії естетичних вартостей. І в статті 1898 року «Із секретів поетичної творчості» він рішуче розмежовується з «реальною критикою Добролюбова і його

---

<sup>1</sup> Франко І. Зібр. творів: У 50 т. — Т. 26. — К.: Наукова думка, 1980. — С. 13 (*тут і далі у перегм. — прим. її авт.*).

<sup>2</sup> Євшан М. Іван Франко. (Нарис його літературної діяльності) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: Основи, 1998. — С. 140.

школи» якраз через їхнє «цілковите знехтування штуки»<sup>3</sup>, затирання різниці між газетним фактом і художнім його представленням. Автора перш за все цікавлять психологічні механізми сприймання художнього образу, сама природа мистецької творчості. Спираючись на авторитетні психологічні дослідження, зокрема на праці Вільгельма Вундта, Франко аналізує роль зорових, слухових, дотикових образів, особливості передачі кольору, руху, різноманітних просторово-часових зв'язків у витворенні настроєвого поетичного малюнка, у сугестуванні різних психічних станів, переживань, вражень. Наголошується і роль підсвідомості у творчому процесі, аналогії між структурою сновидіння і художньою образністю тощо. Саме звернення до психологічного аналізу уможливорює цілковито самобутню витончену інтерпретацію лірики Шевченка, її формального новаторства. Наголошувала Франкове новаторство й Тамара Гундорова:

Задовго до психоаналізи Фройда, яка визначила основні форми образотворення через закони зміщення і концентрації, і Романа Якобсона з його теорією метонімії і метафори — центральних структурних механізмів художнього зображення — Франко у своєму трактаті підійшов до формулювання основних способів образотворення, які спираються на психічні закони асоціації ідей. Окрім цього, він підкреслив важливість сфери несвідомого і його еруптивної здатності, а також ролю репродукування й асоціювання ідей в процесі художньої творчості<sup>4</sup>.

Маємо всі підстави говорити про вплив цієї студії на розвиток психологічної та психоаналітичної критики 1910 — 1920-х рр., представлені насамперед працями Степана Балея, Валер'яна Підмогильного, Григорія Майфета з їхньою пильною увагою до самого процесу письма як акту автопсихоаналізу, до зумовленості художнього тексту авторським психічним досвідом, переживаннями й травмами.

Якраз новий, інтроспективний, характер психологічного аналізу І. Франко вважає підставою для вирізнення молоді мистецької генерації й протиставлення її попередникам — «епікам». Новаторство форми, «поетичної техніки» він оцінює не саме по собі, як це здебільшого робитимуть пізніші формалісти, а у зв'язку зі «спеціальною душевною організацією»:

Коли старші письменники завсіди клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий а такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого окруження, нові письменники кладуть собі іншу задачу. Для них головна річ — лю д с ь к а д у ш а, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті

<sup>3</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості. — // Франко І. Збір. творів: У 50 т. — Т. 31. — К.: Наукова думка, 1981. — С. 52.

<sup>4</sup> Гундорова Т. Франко — не Каменярь. — Мельборн: університет ім. Монаша, 1996. — С. 109.

світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна. Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу — природи, економічних та громадських обставин — і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім протилежною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. [...] Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, а спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі<sup>5</sup>.

Коли Сергій Єфремов звинуватив молоде покоління у споневаженні національних святощів і занедбанні народолюбних ідеалів, Франко виступає на сторінках редакційного ним «Літературно-наукового вісника» з критикою вузькості й догматизму єфремовських поглядів (з усією одвертістю, зокрема, явлених у скандально відомій поверховій і зверхньо-брутальній статті «В поисках новой красоты»), солідаризуючись із новою школою. «ЛНВ» публікує статті, які знайомили читачів із найсучаснішими літературознавчими напрямками й підходами. Як зауважив згодом Олександр Дорошкевич, попри амбівалентне ставлення Франка до модерну й декадансу, все ж «"модерністи" звили собі тепле кубелечко на сторінках того самого "Літературно-наукового вісника", особливо в роках 1900 — 1903, що в його редакції найближчу участь брав сам Франко»<sup>6</sup>. Однак погодитися з тим, що, як твердив, скажімо, той же Степан Балея, «безпечна й вигідна пристань позитивістичних кличів та природничо-матеріалістичних фраз уже далеко поза нами»<sup>7</sup>, Іван Франко так ніколи й не зміг. Навіть і в статті «Із секретів поетичної творчості» не забуває згадати «зіпсований смак гнилих, дармоїдських, декадентних та маючих і впливових верств» і застерегти читачів від «пустої», хоч і «блискучої по формі» творчості деяких модерних письменників, як-от того ж «нікчемного чоловіка» Верлена, «що між його віршами більшість — сміття, а тільки дещо має на собі печать генія»<sup>8</sup>. Індивідуалістські й естетські гасла львівської «Молодої музи» тим більш викликали рішучий осуд метра, і в цьому конфлікті з молодшою генерацією Франкова болісна й драматична роздвоєність виявилася з усією очевидністю. Є щось трагічне у його самоідентифікації з «мужиком» і відхрещуванні від модерністів/«декадентів» — при тому, що автор «Зів'ялого листя» передає дух свого переломного часу, *fin de siècle*-івського розчарування й безнадії, породжених переживанням *рубежу, кінця, розриву*, — повніше, глибше

<sup>5</sup> Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1982. — Т. 35. — С. 108.

<sup>6</sup> Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні // Життя й революція. — 1925. — № 10. — С. 70.

<sup>7</sup> Балея С. Новий ідеалізм Айкена // ЛНВ. — 1911. — Т. 56, кн. 11. — С. 253.

<sup>8</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: У 50 т. — Т. 31. — С. 49.

й особистісніше, — а відтак переконливіше! — аніж самі поети «Молодої музи». Як завважив згодом не без іронії близький до молодомузівців Михайло Рудницький, вони «мали проти себе Франка, який сам-один давав кількісно та якісно більше, ніж ціла "Молода муза" разом»<sup>9</sup>.

Конфлікт, явлений у стосунках Івана Франка з поетами-молодомузівцями, був частиною глобальнішого міжгенераційного розриву, ознакою потужного й глибокого антипозитивістського зламу, який при початку ХХ століття відбувався в українській культурі. Поняття «народ» і «нація» вже не були синонімічними, і національне письменство не мусило бути літературою для народного домашнього вжитку. Теоретики 1900-х рр. уже мали сміливість одверто декларувати зміну концепції адресата: писати не для упосліджених менших братів, які, знаємо, плакали, коли той самий Пантелеймон Куліш читав їм Квітчину «Марусю», а для інтелігентного, естетично розвиненого читача. Мистецьке покоління чи не вперше так ясно усвідомило свої програмові незгоди з літературними батьками і так рішуче їм себе протиставило. Необхідність розмежування, вияснення позицій сприяє появі заяв, маніфестів, виразнішому структуруванню стильових груп і течій. Утім, модерністський дискурс 1900-х ще здебільш укрив непослідовний: усі заклики творити нову літературу обережні й половинчасті, усвідомлення необхідності зміни хоча б тематичних пріоритетів і концепції адресата (урбанізм, розкриття складної психології людини *fin de siècle*, зречення пріснопам'ятного каганцювання...) дуже поверхове, а про розмежування мистецьких поколінь ще майже не йдеться. Так, видаючи 1900 року альманах, адресований інтелігенції, Михайло Коцюбинський називає його «Хвиля за хвилею», наголошуючи спадкоємність поколінь, які йдуть слід у слід попередникам. (Як далеко — всього за кілька років — виявиться в осмисленні ситуації Микола Євшан!) Історія підготовки наступного альманаху, «З потоку життя», особливо виразно демонструє подвійність стандартів. Коцюбинський має сміливість нарікати на те, що вітчизняна література

живилась переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія (! — В. А.) — ото майже й все, над чим працювала фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника<sup>10</sup>.

Інтелігентний читач, на якого хочуть орієнтуватися упорядники,

має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнка різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності, бажав би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і ін.

<sup>9</sup> Рудницький М. Що таке «Молода муза»? // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. — Дрогобич: Відродження, 2009. — С. 497.

<sup>10</sup> Коцюбинський М. Твори: У 6 т. — К.: В-во Академії наук УРСР, 1961. — С. 338.

але водночас не обходиться й без реверансів про «повагу до студій життя простонародного»<sup>11</sup>. Причому це пише прозаїк, котрий у власній своїй творчості вже зважився на досить рішучий розрив з реалістично-побутовою традицією, визволився з-під потужного впливу стильової манери І. Нечуя-Левицького й здобув заслужене визнання. Адже ще 1901 року була написана неприховано антинародницька «Лялечка», а 1902 — «Цвіт яблуні». Тим часом у зверненні всіляко розпрацьовується топос скромності:

...відносячись з повною повагою до студій життя простонародного і навіть думаючи, що література наша далеко не вичерпала для своїх цілей того життя, нижчепідписані (М. Коцюбинський та М. Чернявський — В. А.), 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<sup>12</sup>,

а до участі в альманасі запрошено як модерністів Стефаніка й Кобилянську, так і Панаса Мирного та Нечуя-Левицького.

У порівнянні з цими текстами маніфест Миколи Вороного про видання альманаху «З-над хмар і з долин» виглядає програмовішим і послідовнішим, хоча прагнення зрівноважити полюси все ж відчувається наскрізно. Вороний наголошує необхідність естетичного, формального новаторства:

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

На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага<sup>13</sup>.

Сама проблема «боротьби генерацій» як рушія культурного, художнього процесу стала предметом теоретичної рефлексії для одного з провідних критиків-модерністів Миколи Євшана. Діяльність М. Євшана та М. Сріблянського насамперед і визначила роль київського журналу «Українська хата» як найцікавішого і найпослідовнішого органу бунтарів-модерністів. Свою опозиційність редактори та автори усвідомлювали й не приховували. За свідченням сучасниці,

«Українська хата» на той час була найпоступовішою, революційною трибуною молодих, трибуною їх протесту, бунту проти всякої заскорузлості,

---

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Там само. — С. 339.

<sup>13</sup> Літературно-науковий вісник. — 1901. — Т. XVI. — С. 14.

безпринципності, політичного угодовства; гуртувала біля себе безкомпромісовий політично-літературний актив, тоді коли «Літературно-науковий вісник» і «Рада» стояли на позиціях «примиренчих», монополізуючи собі право авторитету. Тож «хатяни» й не пхалися туди; навпаки, бойкотували цей табір, символізований «Радою» та «Л.-н. вісником»<sup>14</sup>.

Критику «Української хати» охоче визначають як «естетичну». На рубежі століть криза релігійної свідомості й пов'язаних з нею моральних цінностей породжує численні спроби утвердження якоїсь іншої моралі й віри, вибудовування ціннісних ієрархій, які б ґрунтувалися на нових засадах. Відмовляючись ставити мистецтво на службу тим чи іншим скороминущим суспільним потребам, Микола Євшан в епоху «упадку творчості» й «обниження артизму» та забуття «вищих духовних потреб» має сміливість піднести гасло модерного естетизму:

І отсей блиск світла серед темноти, цей настрій, який обхоплює душу людську при першому зіткненні з твором мистецтва, це внутрішнє богослужіння — *innere Gottesdienst*, як казали німецькі романтики, — є тим, що можна б назвати релігійною стороною мистецтва. Тут воно впливає само собою, своїм зближенням тільки, своїм подихом<sup>15</sup>.

Покликаючись на Ніцше, він твердить, що завдання мистецтва — будити в кожному з нас «стремління до витворення в собі святого, мудреця і артиста»<sup>16</sup>, «вирівнювати ті прірви поміж життям та думкою, які потворилися в нові часи», задовольнити «*метафізичну потребу* сучасного розбитого, зневіреного в свої сили чоловіка, виповнити його тугу за Богом, який би став його силою та гармонією»<sup>17</sup>. Якраз схожі мотиви і настрої привертають Євшанову увагу в творчості тих його сучасників, котрих він найбільше цінує. Скажімо, саме Євшан був одним з небагатьох інтерпретаторів, хто зміг належно прочитати так неприхильно сприйняту рецензентами «Блакитну троянду» Лесі Українки. У цій дебютній драмі він бачить відбиття трагізму «натхнених "Божим духом" одиниць», коли

ідеал їх, за котрим вони слідуєть, стає поміж ними і життям, убиває їх. Завелика прірва, щоб можна її перескочити, не упавши в неї. І поле буде так довго застелюватися скошеними квітками, доки не виростуть нові люди, доки не сотворить ґрунту для того ідеалу [...] З усієї творчості Лесі Українки лунає неначе один могутній голос, одно запитання: чому не можна нам віджити наново

<sup>14</sup> Журба Г. Від «Української хати» до «Музагету». — Слово: Зб. українських письменників у екзилі. — Нью-Йорк, 1962. — С. 437.

<sup>15</sup> Євшан М. Проблеми творчості // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — С. 15.

<sup>16</sup> Там само. — С. 16.

<sup>17</sup> Там само. — С. 17.

тим життям, яким колись жили високі душі? [...] Чи ніколи ідеал «релігії краси» не воплотиться в життя, не стане дійсною життєвою силою?<sup>18</sup>

Так само героїнь Ольги Кобилянської Євшан вважає ідеальними типами, які не можуть дати собі ради з грубою дійсністю:

Красотою своїх душ вони злоби дня побороти не можуть — поміж ними і життям стає прірва<sup>19</sup>.

Мистецтво — це вільна гра, породжена «поривом до прекрасного», «ціль сама в собі»<sup>20</sup>, а відтак художник має керуватися лише творчим інстинктом і не зважати ні на які суспільні спонуки. «І кінець кінцем, — посягає вже Євшан на святая святих народницької ідеології, — мусимо прийняти до відома факт, що в сфері творчості, мистецтва тепер час тільки одиниць»<sup>21</sup>. М. Сріблянський ще рішучіше прокламує:

Наша література взялась творити сильну людину. Це нас і тішить. В життєвій грі ми мусимо зробити с т а в к у н а д у ж и х. І коли ми виграємо — виграє і Україна... Сила ж розвивається тільки з свідомості, а не з фікції «рівності, братерства, свободи», а тому наш девіз: «що можна розбити, те й треба розбивати; що витримає удар, те годяще; що розлетиться в скалки — те сміття: в усякому разі бий направо і наліво, од цього шкоди не буде і не може бути». Так сказав один творець... Бідні духом і кров'ю «мислителі» зараз скажуть: яке занехаяння народу, яке презирство до нього і т. п. Хай кажуть, бо вони н е р о з у м і ю т ь ось чого: що в розвитку сильних українців кріпшатиме український народ у масі, що індивідуалізм не є презирство до маси, а лише небажання бути аморфною масою, що презирство до юрби не є с и н о н і м о м п р е з и р с т в а д о л ю д с ь к о с т і, що юрба — це є психологічний тип, категорія мислення, об'єднуюча аморфну, інертну масу, що тільки вегетує. «Презирство до юрби» це є презирство до нівеляційних тенденцій, до міщанської тупості і жорстокості, до утертості і шаблону, до невиразності. Це є презирство до сірих мишей, які пнуться диктувати закони громадянського співжиття і свою інтелектуальну одноманітність називати творчістю<sup>22</sup>.

Послідовно заперечено й реалізм, настанову на відтворення правди дійсності. За Євшаном, роль сумлінного спостерігача і фактографа для письменника завузька й майже що принизлива:

---

<sup>18</sup> Євшан М. Леся Українка // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — С. 158.

<sup>19</sup> Євшан М. Ольга Кобилянська // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — С. 204.

<sup>20</sup> Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — С. 21.

<sup>21</sup> Там само. — С. 22.

<sup>22</sup> Сріблянський М. Боротьба за індивідуальність (З літературного життя р. 1911 на Україні) // Українська хата. — 1912. — № 3–4. — С. 184.

Творець не може стояти тільки на становищі обсерватора життя. Саме реалістичне його зображення, сама репродукція — отже, те становище, на якому стоїть і досі, за малими винятками, українська література, єсть тільки першим ступенем, першим моментом в творчості, єсть тільки пасивним відношенням до життя!<sup>23</sup>

Це вже непряма полеміка не лише з Нечуєм-Левицьким і його концепцією літератури для домашнього вжитку, а й з Франком, принаймні з Франком як теоретиком і літературним критиком.

Потреба розмежування з українофільством стає натовді життєво важливою: кожен з чільних представників раннього вітчизняного модернізму відбував, сказати б, власну безкомпромісну світоглядну війну з літературними батьками й матерями. До прикладу, численні свідчення складних поррахунків з українофільством і народництвом знаходимо і в листах, і — вочевидь стриманіше — у статтях Лесі Українки. Про І. Нечуя-Левицького вона висловлювалася дуже гостро у різні роки і з різних приводів. 1891 року в листі до М. Драгоманова темпераментно застерігає:

Бога ради, не судіть нас по романах Нечуя, бо прийдеться засудити нас навкі безневинно. Принаймні я не знаю ні одної розумної людини в Нечуєвих романах, якби вірити йому, то вся Україна здалась би дурною. У нас тільки сміються з того «Чорного моря», а прочитавши його, можна тільки подумати, чи не час би вже Нечуєві залишити писати романи, бо вже як такі романи писати, то краще пір'я дерти. А пожалься, Боже, того пера й чорнила! Мені тільки жаль, що наша бідна українська література отак поневіряється через різних Нечуїв, Кониських, Чайченків і т. п. «корифеїв», а то, про мене, хоч би їхніми творами греблі гачено<sup>24</sup>.

Значно пізніше не менш нищівну характеристику висловлено у листі до Ольги Кобилянської:

Вертаю до літератури... і не знаю, чи до речі тут згадувати про «декадентську» повість Левицького, бо то, властиве, не література. Дивно, як-то тепер дехто думає, що тільки треба написати «по-декадентському», то вже се дає право які хочеш дурниці писати. Ліпше б дав собі спокій Левицький з «новими напрямми» чи там з сатирами на них, бо то зовсім не його діло<sup>25</sup>.

Статтю Сергія Єфремова «В поисках новой красоты» Леся Українка сприйняла як виклик усьому новому літературному прямуванню і, хоча її особисто критик не зачепив, написала відповідь саме в *оборону модернізму*,

<sup>23</sup> Євшан М. Проблеми творчості // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — С. 17.

<sup>24</sup> Українка Леся. Зібр. творів: У XII т. — К.: Наукова думка, 1979. — Т. X. — С. 113.

<sup>25</sup> Там само. — Т. XI. — С. 200.



наголосивши цю мотивацію у листах до кількох своїх адресатів. Ользі Кобилянській писала:

Хтось дає одсіч Єфремову за когось, і ще за когось, і за прапор модернізму (так, як х т о с ь розуміє модернізм)<sup>26</sup>.

Вона навіть планувала ширшу статтю, в якій можна було б розглянути теоретичні засади модернізму, щоб дати «д о б р у одсіч — не тільки Єфремову, а в с і м в з а г а л і антимодерністам, "духа не розумеючим"»<sup>27</sup>. «В літературних поглядах на нові напрями хтось різко, діаметрально розходиться з Єфремовим і його однодумцями»<sup>28</sup>, — наголошувала вона гостроту й вагомість конфлікту. У статті «Малорусские писатели на Буковине» говорить про зумовленість зміни естетичних і стильових течій внутрішніми закономірностями самого мистецького процесу:

Протест особистості проти середовища й пориви *ins Vlaai*, що неунікно його супроводжують, є необхідним моментом в історії літератури кожного народу; цей момент, очевидно, лише тепер настав для малоросійської літератури [...] можна думати, — оскільки для цього є підстави, — що такий настрій не пройде безплідно і для малоросійської літератури<sup>29</sup>.

Полеміка Івана Франка з Миколою Вороним у такому контексті виглядає толерантнішою, — проте ж ідеться не про приватне листування, а про публічний обмін думками. Настанова на нове мистецтво «без тенденційної прикмети, // без соціального змагання», прагнення розмежувати обов'язки митця і громадянина («а як поет без перепони // я стежу творчості закони») викликають сувору Франкову осторогу:

Ні, друже мій, не та година!  
Сучасна пісня — не перина,  
Не госпітальнеє лежання.

Прикладів подібних особистісних конфліктів, протистоянь і незгод можна було б відшукати більше, — йдеться-бо про сутнісну рису тогочасних літературних взаємин.

Розмежування з українофільством бачилося першочерговим завданням на шляху модернізації національної культури. Про це не стомлюються нагадувати теоретики «Української хати». Так, М. Сріблянський висловлюється з усією одвертістю:

Перед нами яскраво стоїть глибока проблема культури: чи йти старим шляхом українофільщини, чи залишити традиції хуторського світогляду і варварства

<sup>26</sup> Там само. — Т. XII. — С. 28.

<sup>27</sup> Там само. — Т. XII. — С. 39.

<sup>28</sup> Там само. — Т. XII. — С. 48.

<sup>29</sup> Там само. — Т. VIII. — С. 70–71.

та шукати культурного самоозначення? Так, шукати культурного самоозначення, бо це значить визволитись від залежності од чужої культури, маючи підстави і поживу у власній сфері мишлення і світовідчуження. Тільки така сфера і дає нам право емансипуватись від сусіда у їх однімає змогу накидати нам «вищу» культуру<sup>30</sup>.

(До речі, Сріблянський тут не менш категоричний, послідовний і переконливий, аніж Хвильовий у дискусії 1925 — 1928 рр.! І вплив «хатян» на формування культурософської й естетичної концепції вапльятянського лідера цілковито очевидний, — йдеться-бо — попри всі розходження й суб'єктивні оцінки! — про єдність і тяглість модернізаційного дискурсу). Ще рішучішим і темпераментнішим був Микола Євшан, звинувачуючи «ситих патріотів» у цинізмі й облудності:

Чи тут не укривається ціле, невичерпане джерело найогиднішого цинізму та найбільше грубої ординарності? Самі панували цілі десятки літ на своїх патріотичних печач, ховаючись від кожного свіжого подуву, як миша перед котом, самі довели настрій життя до найбільшого песимізму, а навіть безнадійності, самі остудили температуру громадського життя до можливих останніх границь, — а ви, молоді літератори, зайди та безбатченки, хоч би вам серце кривавилось від тих обставин, не смійте видати ані одного скорбного звука, не смійте сумувати, а маєте в крайнім разі бодай удавати, що ви бодрі, бо кожному українцеві треба обов'язково бути бодрим!<sup>31</sup>

І Микола Євшан, і Леся Українка, і, скажімо, Гнат Хоткевич особливо гостро критикують Сергія Єфремова, цього, за Євшаном, «лицаря темної ночі», котрий оцінює літературу лише за критерієм корисності й відкидає все, для нього незвичне або незрозуміле, виступає

зі страшною проповіддю проти тих, що в літературі зійшли з утертої стежки та захотіли самостійно проявити свої сили і покинули старих кумирів українофільства<sup>32</sup>. [...] І він вам зараз во ім'я естетичних принципів, своїм «здоровим розумом» докаже, які дурниці понаписувала Кобилянська, які бездарні твори дав Яцків і т. д.<sup>33</sup>.

Сергій Єфремов справді не вибирає виразів для розвінчання зловорожих декадентів, заявляючи, що, скажімо, Михайло Яцків насичує свою повість «Огні горять» «самыми откровенными порнографическими

<sup>30</sup> Сріблянський М. Боротьба за індивідуальність (З літературного життя р. 1911 на Україні) // Українська хата. — 1912. — № 2. — С. 104.

<sup>31</sup> Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — С. 50.

<sup>32</sup> Євшан М. «Лицар темної ночі» // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — С. 71.

<sup>33</sup> Там само. — С. 74.

подробностями» і що весь твір «представляет собой нечто вроде грязной клоаки»<sup>34</sup>. Утім, Єфремов твердо стоїть на принципах «корисного» мистецтва. Незважаючи на гострі конфлікти довкола статті «В поисках новой красоты», Сергій Єфремов у тій же «Киевской старине» публікує 1904 року відгук на альманах «З-над хмар і з долин» з прикметною назвою «На мертвой точке». Рецензент одверто заявляє, що естетичні критерії для нього несуттєві:

Саме як матеріал для характеристики нашого літературного розбрату й розгубленості, блукань і невміння вийти на справжній шлях, як свідчення нашої немочі збірник п. Вороного і являє інтерес, безвідносно навіть до літературних вартостей і недоліків кожного твору зокрема<sup>35</sup>.

Авторів цього видання Єфремов ділить на два табори: представниками «здорового» прямування називає І. Франка, Лесю Українку, М. Коцюбинського, Б. Грінченка, П. Грабовського, М. Чернявського (справді-таки, в один ряд цих письменників можна поставити лише безвідносно до художньої вартості їхніх текстів!). Але, як і в попередній статті, не шкодує вбивчих епітетів для характеристики символістів/декадентів (як-от О. Кобилянська чи Г. Хоткевич), котрих не розрізняє й навіть не пробує розрізнити.

М. Євшан першим визнає конечну необхідність зміни поколінь для нормального розвитку художнього процесу. Його голос тут тим авторитетніший, що саме цей критик зумів якнайглибше поцінувати класиків попередньої генерації, дати проникливі, але водночас контрверсійні інтерпретації творчості Т. Шевченка, І. Франка, М. Драгоманова. Євшанові йдеться не про скинення старих богів просто задля розчищення місця на п'єдесталі (чим таки незрідка грішили — особливо у 1920-ті рр. — деякі професійні, сказати б, деструктори й «одгетькувачі» класики), а про утвердження нових естетичних вартостей, нової мистецької програми. У статті «Боротьба генерацій і українська література» він наголошує, що розмежування й зміна ціннісних орієнтирів —

це основа того руху, який звемо поступом. Кожде покоління — це новий, зовсім окремий світ. Від виступлення його починається нове життя, воно ніякого іншого життя, як тільки свого, не може й признавати. Воно не хоче нічого знати про досвід старих поколінь, воно не хоче ніяких наук, ніякого менторства історії, — воно само, від самого початку, хоче все пережити. Бо тільки з своїм власним досвідом воно числиться, тільки те, що воно само пережило, має для нього вартість. Тому, неважаючи на ніякі перестороги з боку старших, незважаючи навіть на прогнози та найтяжчі перепони, воно готове кожній хвилі вповні розвинути свою авантюричу, щоб так сказати, вдачу, робити речі, диктовані

<sup>34</sup> Єфремов С. На мертвой точке: Заметки читателя // Єфремов С. Вибране. — К., 2002. — С. 83.

<sup>35</sup> Там само. — С. 65.

не розумом, а тільки молодечим, нерозважним поривом, навіть безумієм. В тому вся краса і чар тої боротьби<sup>36</sup>.

За Євшаном, в українському письменстві XIX століття такої оздоровчої конкуренції просто не могло бути:

Боротьби генерацій, того дужого, стихійного руху, який хвилиною проходить щояких 30 літ, у нас не було. Незамітно з'являлися нові покоління, незамітно проходили, — так що навіть про зміну поколінь в повнім того слова значінні не можна говорити. Причини ясні. У нас ніхто не знав, не чув в собі бодай інстинктом свого права взяти самому кермо життя з німічних, хоч з досвідчених рук батька, боявся повернути струю життєву в свій бік. У нас занадто все було залежне від правил доброго тону, ніхто ніколи не підносив безумного клича, бо його зараз зацитькували і грозили, щоб не профанував національних святощів<sup>37</sup>.

«Українська хата» змогла відчутно піднести рівень літературної критики і особливо культуру журнальних дискусій. «Хатяни» не побоялися заговорити про ті проблеми, негаразди й больові точки мистецького процесу, які здавна замовчувалися їхніми попередниками. Ідеологи українофільства надто ревно дбали про єдність рядів і одностайність поглядів, про недоторканність певних сакралізованих цінностей. Підстав для ідейного розмежування, зрозуміло, не було (як іронізували згодом модерністи, всі письменники однаково любили Україну й однаково широко хотіли їй служити); натомість власне художні, стильові розходження просто не бралися до уваги. Адже в українській критиці так і не відбилися ні антиромантична настанова (неподоланість романтизму відчутна в другій половині XIX століття, а далі й мало не до кінця наступного), ані, скажімо, ті принципові естетичні незгоди, які розвели в непримиренні табори французьких «академіків»-реалістів та бунтарів-імпресіоністів або, пізніше, німецьких імпресіоністів та експресіоністів... І хоча той же Михайло Коцюбинський при початку XX століття дуже рішуче пориває з реалістичною манерою Нечуя-Левицького, проте теоретичних рефлексій з приводу цієї колізії так і не з'явилося. Стиль реалістично-побутової прози зважиться спародіювати лише Володимир Винниченко, а в критиці процес переходу від реалізму до імпресіонізму буде проаналізовано аж у 1920-ті рр.

Естетизм «хатян», прагнення утвердити автономність літератури щодо ідеології й політики, відмова ставити її «на службу» навіть і найшляхетнішим позамистецьким завданням — усе це неабияк перелякало речників українофільства і спричинило небувало гостру, іноді (як у випадку Сергія Єфремова) мало не істеричну реакцію. Тим часом назріває новий міжгенераційний розрив: уже в 1910-ті рр. формується авангардистський дискурс, та й весь ранній модернізм як певна цілісна епоха завершиться з початком

<sup>36</sup> Там само. — С. 47.

<sup>37</sup> Там само.

світової війни. Міжвоєнний період визначатиметься вже зовсім іншими пріоритетами й вартостями, — тож постулати дистанційованого від соціуму чистого мистецтва невдовзі видаватимуться мало не музейними, а символістські пориви у захмарні висоти й пошуки містичних абсолютів — попросту обридлими й застарілими. Спрага конкретики, речевості виявиться у дуже різних і суперечливих стильових явищах. Конфлікт, пов'язаний з появою перших авангардистських експериментів, відбився уже на сторінках самої «Української хати»: «хатяни», як не без зловтіхи констатували їхні недоброчливіці, не витримали *іспиту футуризмом*. Видану Михайлем Семенком збірку «поез» «Дерзання» «хатянські» критики сприйняли як таке собі низькопробне літературне хуліганство. Євшан і Сріблянський назвали його творчість — ні мало, ні багато — ідіотизмом і бандитизмом. Останній 1914 року друкує велику статтю «Етюд про футуризм» — роздратовану й менторськи-зверхню розправу з галасливим бешкетником, що посмів прийти у храм високого мистецтва з «літературними "отмичками" і "фомкою"»<sup>38</sup>. Очевидно, Сріблянському міг не сподобатися стиль Семенка, — але неприпустимим був (тим більш під пером речника індивідуалізму й свободи творчості!) сливе брутальний тон розмови і привласнення права на істину в останній інстанції й непомильність власного художнього смаку. Найбільше драгували рецензента мовні експерименти, що сприймалися як посягання на самі засади національного життя. Навіть не намагаючись зрозуміти сутність авангардистської мовної деструкції, Сріблянський звинувачує молодого поета просто собі у незнанні рідної мови. (То інша справа, що, як на мене, Семенкова образність далеко не завжди вражала оригінальністю і закиди у наслідуванні російських зразків були цілковито обґрунтованими; до того ж від багатьох віршів зостається враження надмірно виявленої «зробленості», лабораторності, — що заважає відчитати безпосередність переживання, спонтанність емоційного досвіду). Проте в аналіз здобутків і невдач рецензент не заглиблюється. Та й пощо це робити, коли йдеться про «белькотання московською українщиною»<sup>39</sup>! (Літературним критикам таки не вдається безкарно впадати у благородний гнів — і Сріблянський тут достоту солідаризується з Нечуєм-Левицьким, котрий нарікав, що Леся Українка пише незрозумілою й нерипустимою мішаниною російської та польської мови...) Так що «от візьміть такого футуриста Семенка: він, не знаючи "минулої" мови української, вже творить будучу! Та ще з яким апломбом...»<sup>40</sup>. Стаття завершується пафосною картиною гармонійного майбутнього як царства абсолютної, нічим не заплямованої Краси:

Будуча мова — це не вн, тк, а мова серця, мова духа, крила щирого запалу,  
це видющі очі. Тонке ухо. Будуча мова — мова вільних людей, а не обмежена

<sup>38</sup> Сріблянський М. Етюд про футуризм // Українська хата. — 1914. — № 6. — С. 461.

<sup>39</sup> Там само. — С. 462.

<sup>40</sup> Там само.

гама звуків дегенерата. Станьте вільними людьми — у вас буде вільна, музична, еластична мова, що звучатиме симфонією чарівних звуків. Та мова, що блищатиме і горітиме в очах, ламатиме красивою жестикуляцією руки, хвилюватиме в розкошах ваше тіло. Будуча мова — Краса. Будуче життя — Краса<sup>41</sup>.

Нема нічого невдячнішого за літературні прогнози: літо 1914 року (стаття публікується у червневому числі журналу) — таки найменш підходящий момент для прогнозів про близьку й недосяжну *прекрасну будучність*, адже за якихось два місяці почнеться велика світова війна, яка доглибно змінить і людину, і світ довкола неї. Наївна «ідіотична хикавка вн, вн», яку Сріблянський діагностував у Семенка, була, ймовірно, суголоснішою катастрофічній епосі, аніж високий позачасовий культ Краси. І наступне десятиліття пройшло таки не під її знаком.

\* \* \*

Такого розмаїття підходів, інтерпретацій, позицій, естетичних програм, такої кількості маніфестів, закликів, памфлетів, трактатів і відозв, врешті, такого нуртування пристрастей і палахкої напруги дискусій, як у 1920-ті рр., українське письменство не знало принаймні від часів зведення міжконфесійних поррахунків у добу розквіту полемічної літератури XVII століття. Розрив з традицією раннього модернізму не був, зрозуміло, цілковитим, проте дискурс естетизму/символізму вже від початку декади маргіналізується.

Безпосереднім наступником «Української хати» можна вважати журнал «Шлях», що почав виходити в Києві після Лютневої революції 1917 року. Видання було позиціоноване як незалежне, серед його пріоритетів «філософське богошукання», «шукання нових форм слова і мислі», «аби дух вільного народу мав би свободний доступ до найвищих щаблів культури всього людства»<sup>42</sup>. У редакційній статті січневого номера 1918 року ці настанови пов'язуються з європейськими орієнтаціями попередників, зокрема Пантелеймона Куліша, так що «Шлях» намагався продовжувати модерністське прямування «Української хати», зберігши й автуру, й основні принципи поцінування художніх явищ. У перших числах з'явилися статті М. Сріблянського та А. Товкачевського; активно друкувалися О. Кобилянська, Г. Хоткевич, М. Філянський, М. Рильський. Авторам часопису видається, що з постановом незалежної української держави сформувався сприятливіші умови для розвитку чистого мистецтва. Хоча естетична програма все ж доволі еkleктична і пропаганда динамічної авангардної літератури тут дивним чином сусідить з ідилічним ескапізмом неокласичного зразка. Нагадування про те, що для модернізації літератури потрібні вироблена традиція, класичне підґрунтя, раз у раз звучить у літературно-критичних виступах Максима Рильського.

<sup>41</sup> Там само. — С. 464.

<sup>42</sup> Шлях. — 1918. — № 1. — С. 6.

У другому числі «Шляху» аналіз книжечки такого собі Олеся Жихаренка починається темпераментним уступом:

Думаєш не просто з жахом: невже й досі не скінчився в нашому письменстві період нудних наслідувань Шевченка, банальних патріотичних вигуків та сентиментальних фраз під гучною назвою поезії? Ну що справді свого, оригінального дає О. Жихаренко в тих рядках, кому потрібна ця заяложена фразеологія?

і завершується сумною констатацією, що

освічені і дійсно культурні поети у нас не часто трапляються<sup>43</sup>.

А в нищівній рецензії на «Сміх нірвани» Андрія Бабюка (Мирослава Ірчана) Рильський розрізняє «органічних» модерністів, як-от Пшибишевський, Яцків, Кобилянська, котрі «шукають нових форм, тужать за новою красою чи радіють передчуттям її, словом, так би сказати, р о д л и с ь модерністами», і тих, хто просто йде за модою, послуговуючись трафаретними мотивами та образами. Прикінцеві розмисли рецензента звучать застережливо-песимістично:

Воно б і хотілось нам мати своїх Едґарів По, Метерлінків, Пшибишевських, своїх Малларме, Верленів, Блоків, Інокентіїв Анненських, чи й 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? Сумним шляхом іде модернізація нашої літератури!<sup>44</sup>

Один з найцікавіших критиків журналу Михайло Рудницький (він опинився в Києві, вивезений зі Львова під час військових дій у Галичині) вперше заговорив не просто про засвоєння нових європейських віянь, а й про те, якими здобутками ми самі можемо зацікавити західний світ:

Що треба вважати європейською культурою — і яким сучасним духовим потребам яких суспільностей мусить відповідати література, щоби стати джерелом реальних впливів, перетворюючих психологію сучасної людини.

А тим часом, за Рудницьким,

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<sup>45</sup>.

«Шлях» не зміг чи, може, не встиг виробити власну естетичну програму, він навіть не аж так модернізував настанови «Української хати». Виразнішим натомість було критичне обличчя двох тогочасних символістських

<sup>43</sup> Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. — К.: Наукова думка, 1986. Т. XIII. — С. 7.

<sup>44</sup> Там само. — С. 10.

<sup>45</sup> Рудницький М. Багата література // Шлях. — 1918. — № 12. — С. 49, 52.

видань, «Літературно-критичного альманаху» (Київ, 1918) та «Музагету» (Київ, 1919), оскільки тут ішлося про постання формалістської критики. Щоправда, теоретично обґрунтувати формалізм як напрям ні Дмитро Загул, ні Яків Савченко, котрі представляли критичні рубрики обох часописів, так і не спромоглися. З одного боку, вони звинувачують «Літературно-науковий вісник» та «Українську хату» в «аматорстві».

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»,

— наголошує Юрій Іванов-Меженко<sup>46</sup>. Яків Можейко (псевдонім Якова Савченка) на сторінках «Літературно-критичного альманаху» діагностує:

Не зв'язана нічим, або дуже проблематично, з європейською думкою, не ознайомена з європейськими критичними методами, вона, українська критика, завше, підходячи до того чи іншого літературного явища, виявляла надзвичайну інтелектуальну недокровність, а часом — цілковите банкрутство. Узькість її світогляду, примітивізм, елементарність художніх вимог і смаків — інколи були просто вражаючі! Яке-небудь явище в цій чи іншій сфері творчості передовсім оцінювалось українською критикою не з погляду мистецького, а з погляду к о р и с н о с т і його для чогось чи для когось. [...] українська критика мала цілком аматорський характер, а не той, який властивий серйозній, творчій критиці<sup>47</sup>.

Однак, проklamуючи інтерес до форми, автори журналів водночас про всяк випадок застерігають від ...формалізму, а їхній аналіз окремих формальних елементів, насамперед ритму, римування, інших елементів поетичної мови, видається доривочним і безсистемним. Іван Майдан (псевдонім Дмитра Загула) підкреслює, що

вважати поезію чисто естетичним феноменом неможливо, бо в кожному мистецькому поетичному творі поруч з естетичними елементами показуються також етичні, релігійні і чимало інших елементів. [...] естетизм збочує, наколи він домагається, щоби всі мистецькі твори мали виключно естетичний елемент<sup>48</sup>.

Утім, Загулові характеристики модерних стильових течій, запропоновані у цій музагетівській статті, дають значно більше підстав говорити про авторський дилетантизм, аніж, скажімо, Франкові чи Євшанові тексти в «аматорських» «Літературно-науковому віснику» та «Українській

<sup>46</sup> Меженко (Іванов) Ю. Павло Тичина. «Соняшні кларнети» // Музагет. — К., 1919. — Ч. 1–3. — С. 134.

<sup>47</sup> Можейко Яків. Творчість Чупринки // Літературно-критичний альманах. — К., 1918. — С. 47.

<sup>48</sup> Майдан Іван. Поезія як мистецтво // Музагет. — К., 1919. — С. 97.



хаті». Непослідовність музагетівського формалізму виявляється насамперед у тому, що історико-літературні завдання, окреслення стосунків між поколіннями, епохами тощо постають важливішими, аніж зосередженість на тексті як безвідносній до контексту цілісності. Критики-символісти знову поборюють ідеологічне, заангажоване мистецтво. Захоплюючись відродженням свого народу, — апелює до знаменитого вірша Олександра Олеся Майдан-Загул, —

поет при тому мусить пам'ятати одно, а саме, що він зачарований красою відродження, а не своїм народом. Зрозуміло, що в цей час великого відродження нашого народу багато наших «корифеїв» пішло на послуги тому відродженню і тим тратять під собою ґрунт мистецтва чистого, самоцільного, — стають більше патріотами, як поетами. Для загалу це «благо», для самих поетів упадок, застій<sup>49</sup>.

Що змінилося від часів «Української хати», то це ставлення до футуризму. Критики охоче визнають «потребу очищення, провітрювання», адже «кожде нове покоління має інший естетичний смак, як попереднє»<sup>50</sup>. І футуризм бачиться закономірною реакцією на символізм, а ще більше на крайнощі недокровного передвоєнного естетизму. Здебільшого прихильно аналізуючи поезію Михайля Семенка, Яків Савченко робить, проте, парадоксальний висновок про неорганічність його авангардистської деструкції й неунікність приходу метра лівих поетів до ...символізму.

Як реакція на авангардні чи, скоріш, пролеткультівські концепти в «Музагеті» публікується стаття Юрія Меженка «Творчість індивідуума і колектив». Трагедію сучасної культури Меженко вбачає перш за все в розриві з класичною традицією. Це культура, «що занадто дорого цінувала сама себе і яку дуже низько поцінував власний нарід»: він не просто одмежувався від мистецтва, «а навіть з легким серцем сплюндрував, і треба визнати, що, плондруючи, доходив до блюзнірства»<sup>51</sup>. Меженко намагається розкрити взаємозв'язки між колективною й індивідуальною психологією. Він нагадує, що навіть народна творчість є анонімною, але не колективною. А всі пролеткультівські студії колективної творчості з призвичаюванням письменників до праці на людях, з обговоренням сюжетів, обміном думками з приводу задумів, аналізом незакінчених творів тощо, тощо автор статті називає попросту дитячими вигадками й примітивізацією творчого процесу. Він застерігає від двох небезпечних моментів, що загрожують культурі:

Перший — це замах несвідомого натовпу, що не має свого обличчя, на індивідуальність. Другий момент ставить питання значно ширше. Я бачу в ньому перемогу матеріальної культури над духовною, власне не перемогу, а настирливі

<sup>49</sup> Майдан Іван. Шукання // Літературно-критичний альманах. — С. 25.

<sup>50</sup> Там само. — С. 24.

<sup>51</sup> Меженко-Іванів Ю. Творчість індивідуума і колектив // Музагет. — С. 65.

уперті намагання і перші бойові кроки. Індивідуальність здушена колективом, який знає лише матеріальний бік життя, і принципово нехтує духовним; машинність, штамп, загальні мірки повільно просотуються в наше громадське, потім хатне, потім персональне життя і нарешті беруть в полон всю душу індивідуума, пропонуючи йому замість важкої творчої роботи творчість колективну і заздалегідь ухвалену пошлість. Цей факт є страшний, бо ми багато вже маємо ознак того, що творчості в мистецтві загрожує небезпека<sup>52</sup>.

Стаття завершується напрочуд виваженою — як на часи непримирених міжгрупових суперечок — тезою:

Творчий індивідуум тільки тоді може творити, коли визнає себе істотою, вищою над колективом, і коли, не підлягаючи колективові, все ж таки почуває свою національну з ним спорідненість<sup>53</sup>.

Тим часом саме від кінця 1910-х рр. щораз гучніше лунала нігілістична авангардистська й пролеткультівська риторика — заклики до знищення старої, віджилої, занепащеної гріхом індивідуалізму культури й утвердження на розчищеному голому просторі мистецтва масового, пролетарського, класового, динамічного (означень не бракувало!), а найголовніше — нового. Сам прикметник «новий» мав на лівих теоретиків якийсь магічний вплив, схоже, просто тому, що був антонімічним до «старого». Тобто аби вибратися «з болота» традиції, а там, радісно обіцяли автори київського журналу «Мистецтво», шедеври з'являтимуться мало не з конвеєрної стрічки. Скажімо, Володимир Коряк (авангардист, котрий невдовзі опиниться серед найзапекліших ревнителів ідеологічно правильної радянської літератури) хотів, щоб література стала «художньою інформацією мас», а Гнат Михайличенко протиставляв старе «мистецтво байдикування» й «святкової лінії» — масовому пролетарському мистецтву й виголошував гасло «Мистецтво на вулицю!». Там воно мало б поетизувати «машинізацію» «в один такт з тактом праці»<sup>54</sup>. Найцікавішим у контексті цих лівих концептів був футуризм. Михайль Семенко зумів з часом згуртувати навколо своїх видань цікаве коло обдарованих критиків і теоретиків.

Попри втомливу ідеологічну риторику футуристських маніфестів, заяв, теоретичних розмислів і безоглядно самовпевнених критичних «розправ» до сьогодні не втрачає значення їхня апологія сучасності, настанова на формальне новаторство і прагнення будь-що-будь, хай і найрадикальнішими засобами, змінити ставлення до традиції. 1919 р. Михайль Семенко (виступаючи під вимовним псевдонімом П. Мертвопетлюйко), як і інші автори журналу «Мистецтво», прокламує революційність і динамізм авангардної літератури й висловлює несхитну віру в те, що майбутнє «пролетарське»,

<sup>52</sup> Там само. — С. 77.

<sup>53</sup> Там само. — С. 78.

<sup>54</sup> Мистецтво. — 1919. — № 1. — С. 31, 28.

«індустріальне» мистецтво буде колективною творчістю. «Футуристи наблизили цей процес до найменшого віддалення — з ними вмерло натхнення»<sup>55</sup>. Чогось конкретнішого метр українських лівих митців поки що запропонувати не може. У своєму «одгетькуванні» традиції й зреченні минувшини авангардисти все ж не були такими бездумними й однозначними, як це здебільшого здавалося їхнім недоброзичливим опонентам. Футуристська ревізія культурного спадку навіть де в чому суголосна — хоч як одіозно це може звучати! — його переосмисленню київськими неокласиками. У розмові трьох — Михайля Семенка, Гео Шкुरुпія та Миколи Бажана — біля закличного семафора в майбутнє («Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох», 1927) виявляється, що кожен з них по-різному ставиться до своїх літературних попередників. У чому вони беззастережно сходяться (якраз тут солідаризуючись у своїх естетичних пріоритетах і з Рильським та Зеровим, і з Хвильовим та Підмогильним), то це в нелюбові до «просвіти» й Грінченка, «ощієї української Чарської в матні та вишиваній сорочці»<sup>56</sup>. Але тепер, на відміну від початку десятиліття, традиція вже диференціюється. І Бажан (з яким, щоправда, рішуче не згоджується Семенко) говорить про захоплення «добрим віршем», навіть — річ для правовірних футуристів-деструкторів просто нечувана! — толерантність до такої старосвітчини, як сонет, і про необхідність взорування на українську барокову традицію, яку він протиставляє «просвітянському» реалізмові (так що футуристи також не zostалися байдужими до тих необарокових орієнтацій і впливів, якими великою мірою визначалися стильові шукання 1920-х рр.):

Я люблю браму Заборовського й Дніпрельстан. Я люблю органічну, міцну й не фальшовану культуру. Таку культуру Україна знала лише одну: культуру феодалізму, культуру Мазепи, знатиме вона й другу: культуру пролетаріату, культуру соцбуду. Куркульське селянство, що заповняло прогалини, не здатне творити культури, воно здатне дати лише потенцію культури: «народне мистецтво». Запаморочені проклятим просвітянством XIX віку, що зросло на оцьому самому «народньому мистецтві», ми забули про раніші віки культури й діла. [...]

Брама Заборовського, колишній розпис Печерської лаври, Тарасевич і Зубрицький, ікона Самойловича, чернігівські гути — невичерпне і творче джерело. Той складний комплекс з географічних, економічних і соціально-історичних передумов, що зветься Україна, сам нап'ється ще раз і всьому людству дасть пити з того джерела, профільтрувавши й очистивши воду...<sup>57</sup>

І хоча метр футуристів застерігає від «реставрації» та «стилізації» й прокоє, що ці дивні уподобання приведуть сучасного митця хіба до неминучого

<sup>55</sup> *Мертвопетлюйко П.* Мистецтво переходової доби // Мистецтво. — 1919. — № 2. — С. 34.

<sup>56</sup> Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох // *Семенко Михайль.* Вибрані твори. — К.: Смолоскип, 2010. — С. 315.

<sup>57</sup> Там само. — С. 313–314.

занепаду, усе ж важливо, що таке обговорення в середовищі лівих митців у принципі стало можливим. Більш того, ця незгода у ставленні до попередників не розсварює соратників коло закличного семафора.

Чи не найзапальніше дорікали футуристам, і передовсім Семенкові, за зневажливе розвінчування Тараса Шевченка й символічне спалення «Кобзаря». Цього деструктивного жесту не сприйняли навіть такі модерні критики, як Євшан чи Сріблянський. Хоча прикметно, що дослідники неокласичного кола виявилися значно толерантнішими. Вони змогли відрізнити *ревізію українофільської рецепції Шевченка* від розвінчання самого поета. Як прокоментував появу Семенкового «Кобзаря», скажімо, Борис Якубський,

це задьорливо та самовпевнено — так. Але задьорливість і самовпевненість ще не належать до смертних гріхів. Навпаки: вони властиві більшості поетів. Охоче пробачимо їх і М. Семенкові<sup>58</sup>.

Зрештою, в цілковито іншому стилі, з використанням зовсім відмінних стратегій *культ Шевченка* ревізували й неокласики. Це Микола Зеров виключно називає свої «нариси з новітнього письменства» «Від Куліша до Винниченка», «оминувши» Шевченка; це Максим Рильський застерігає на сторінках журналу «Шлях» від обридлих «нудних наслідувань Шевченка» — врешті, це неокласики підносять «західників» Сковороду й Куліша як паритетні постаті в класичному каноні, переходячи тим самим від моноцентричної (шевченкоцентричної) його моделі до поліцентричної. Як переконливо доводить Олег Ільницький, футуристам (особливо авторам «Нової генерації») усе ж більше йшлося про модернізацію рецепції Тараса Шевченка, аніж про скинення його «з корабля сучасності».

Автори в «Новій генерації» свідомо продовжували традицію, яку започаткував Семенко. Йдучи за своїм лідером, за його нападом на «примітивного чоловіка» та газету «Раду», кожний поет у «Новій генерації» виступає проти якогось середовища або явища, яке, на його думку, або стоїть на заваді справжньому пізнанню Шевченка, або силкується його канонізувати<sup>59</sup>.

1910 – 1920-ті рр. назагал проходили під знаком розрахунку з минулим. Естетична критика «Української хати» все ж більше зосереджувалася на інтерпретації засадничих, програмних модерністських вартостей, обстоювала самоцінність *національної* літератури, звільненої від «псячого», за Франком, обов'язку служити злобі дня й бути корисною для здійснення якихось нагальних суспільницьких завдань чи задоволення практичних потреб. Натомість аналіз художнього тексту поки що здійснювався переважно в методологічних рамках культурно-історичної школи та новіших психологічних теорій. Спроба символістів запропонувати формалістську модель виявилася

<sup>58</sup> Якубський Б. Михайль Семенко // Семенко Михайль. Вибрані твори. — С. 473.

<sup>59</sup> Ільницький О. Шевченко і футуристи // Семенко Михайль. Вибрані твори. — С. 630.

невдалою як через вузькість і поверховість їхнього розуміння формалізму, так, зрештою, й з огляду на «тісний» час, в який було загнано музаетівців. Авангардисти, зрозуміло, надто дбали про деструкцію й переймалися веселою наукою руйнування, аби пропонувати якісь позитивні програми. І коли у ставленні до українофільської традиції, в переосмисленні культурної спадщини футуристи й неокласики часто зближувалися, то у розумінні шляхів модернізації вітчизняного письменства вони були цілковитими антагоністами. Якраз київським неокласикам першим вдалося утвердити в тогочасному українському літературознавстві авторитетну нову методологію — формалізм.

У середині 1920-х рр. відбувається нарешті диференціація підходів до аналізу художнього тексту. Активно заявляє про себе марксистська критика, здебільшого, на жаль, звульгаризована до знищувально-викривальної «пролетарської» науки про літературу, яка займалася спекуляціями про відповідність «базису» й «надбудови», «соціологічний еквівалент» тих чи інших текстів і пошуками прихованих ідеологічних підступів. Починає розвиватися психоаналітичне літературознавство, але йому забракло часу, щоб утвердитися як окремому репрезентативному інтерпретаційному напрямкові. Найбільше, можливо, підстав говорити саме про формалістський дискурс. Проте тут слід одразу ж зробити деякі термінологічні застереження. Увагу до форми, перенесення акценту зі «що» на «як» варто розглядати як складову загальнішого процесу переорієнтації літературознавства і мистецтвознавства в модерністську добу, як реакцію на позитивізм і соціологізм другої половини XIX століття. Найперш ідеться про німецьких дослідників, чий праці (зокрема такі, як «Пояснення мистецтва» та «Основні поняття історії мистецтва» Г. Вельфліна, «Проблема форми в поезії» та «Імпресіонізм і експресіонізм у сучасній Німеччині» О. Вальцеля, «Імпресіонізм у житті та мистецтві» Р. Гамана, «Проблема форми в образотворчому мистецтві» Р. Гільдебранда) найсильніше вплинули в 1910-ті рр. і на російських формалістів, і на тих українських літературознавців, зокрема вихованців семінару професора Київського університету Володимира Перетца, котрі до російського ОПОЯЗу ставилися часом досить критично і увагу до форми поєднували з історизмом, інтересом до історико-культурного контексту епохи, до стилю доби. Навряд чи варто шукати варіант «українського формалізму» як окремої групи, що активно б про себе заявила. Так само не варто, як на мене, перебільшувати вплив російських формалістів на «перціян» і потім на літературознавців та критиків, так чи так приналежних до кола київських неокласиків. Віктор Петров у «Болотяній Лукрозі» згадує, що Володимир Перетц першим «проголосив на своїх лекціях методології літератури: не *що*, а *як*. Не зміст, а форма»<sup>60</sup> і що його вихованці займалися насамперед проблемами форми вірша, ритму, метра тощо.

<sup>60</sup> Домонтович В. Болотяна Лукроза // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. — К., 2000. — С. 268.

Агапій Шамрай у статті «Формальний метод у літературі» намагався розрізнити поняття «формалізму» і — строго термінологічно — «формального методу».

На сторінках поточної преси раз у раз появляються статті з питань поетики, на протязі цілого року з невеликими перервами тягнеться дискусія з приводу «форми» і «змісту» на шпальтах «Червоного шляху», набираючи іноді гострих форм. Одно слово, «формалізм» став модним, вийшовши на широкий кін літературно-критичного життя. Обсяг і зміст означення «формалізму» як критично-літературної течії не є тотожній до формального методу як системи прийомів при науковому досліджуванні явищ літератури...<sup>61</sup>

В такій інтерпретації критика «Альманаху» й «Музагету» швидше дотична до Шамраєвого «формалізму», а не «формального методу». У ході літературної дискусії у формалізмі охоче звинувачували неокласиків, і цим частково можна пояснити активне заперечення Миколою Зеровим заангажованості формальним методом:

Формалізм неокласиків, розуміється, річ вигадана. Для мене особисто ні Бєлий, пережитий р. 1911 — 1914, ні ОПОЯЗ не заступили суто історичних, історико-літературних задач. Питання про реалістичний стиль в історичному викладі, шукання єдиної фізіономії доби в літературі, в науці, світогляді і вчинках (Оск. Вальцель) — для мене основні, не другорядні задачі, від яких історик літератури (коли тільки його на те стає) не може і не в праві ухилитися. Я далеко ближчий до марксієвського соціологізму, ніж це може здатися всім Савченкам. А що Шкловського мені приємніше читати, ніж Коряка, а Ейхенбаум мені в двадцять раз приємніший, ніж Загул, — то це тому, що Шкловський з Ейхенбаумом будять думку, стимулюють її, витончують моє сприйняття літературного факту<sup>62</sup>.

А, з іншого боку, Зінаїді Єфимовій Зеров писав: «Для мене много значит эстетически воспринимаемый текст (формалистическая черточка)»<sup>63</sup>, — протиставляючи цю формалістську орієнтацію прихильності до «літературного документалізму». Ієремія Айзеншток також засвідчив свій намір у спеціальній статті заперечити «мнимий формалізм неокласиків, що про нього говорять тепер багато недотепного»<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> Шамрай А. «Формальний» метод у літературі // Червоний шлях. — 1926. — № 7–8. — С. 233.

<sup>62</sup> Зеров М. Лист до І. Айзенштока від 30 вересня 1926 р. // Зеров М. Українське письменство. — К., 2003. — С. 1077.

<sup>63</sup> Зеров М. Лист до Зінаїди Єфимової від 6 серпня 1928 р. // Зеров М. Українське письменство. — С. 1058.

<sup>64</sup> Айзеншток І. Лист до М. Зєрова від 26 вересня 1926 р. // Айзеншток Ієремія. Автобіографія. Вибрані листи. — К., 2003. — С. 38.

І Микола Зеров, і Віктор Петров, і Павло Филипович формалістів, звичайно ж, добре знають, охоче цитують у своїх статтях і листуванні. Відмежування від ОПОЯЗу спричинене, отже, якоюсь мірою бажанням уникнути ідеологічних обвинувачень, але справа не лише в цьому. По-перше, теорії опоязців ґрунтувалися значною мірою на естетичному досвіді російського авангарду, на аналізі кубофутуристської поетики. Оге Ганзен-Льове вважає важливим для характеристики методологічних засад цього методу

врахування тієї обставини, що поетика кубофутуризму, з якою пов'язане зародження формалізму, розвивалася у зв'язку з революційними змінами в авангардному образотворчому мистецтві<sup>65</sup>.

Ставлення неокласиків до авангарду доволі амбівалентне, принаймні і Зеров, і Петров висловлюються про українських футуристів не без легкої іронії. Микола Зеров у одному з віршів циклу «Київ» вводить панфутуристів у київський літературний ландшафт: «в тобі розбили табір аспанфуту // кують, і мелють, і дивують світ». Рецепцію В. Домонтовича можемо відреставрувати переважно з його художніх текстів як 1920-х, так і 1940-х рр. І амплітуда коливань тут: від доволі жорсткого (хоч, здається, й не без прихильності!) вставного памфлета на деструктивіста Стефана Хоминського у романі «Дівчина з ведмедиком» — до прихильних оцінок авангардного живопису в «Докторі Серафікусі» та «Передвеликодньому».

Прихильники формального методу виносять за дужки культурно-історичний, психологічний, біографічний контекст. І тут, окрім згаданого ставлення до авангарду, ще одна важлива підстава для розходжень з ними українських дослідників. Вітчизняні модерністи 1910-х і особливо 1920-х рр. переймалися якраз вибудовуванням альтернативної культурно-мистецької традиції, європейськи зорієнтованої, антипросвітянської й антинародницької, — тож суто формальний аналіз «прийому», «фактури», «зсуву» тощо як речей, безвідносних до ширшого контексту, видавався, ймовірно, недостатнім. І коли «шевченківській», умовно кажучи, лінії у 1920-ті рр. протиставляють європеїзаторську «сковородинсько-кулішівську», то це не зовсім тотожне формалістській «канонізації бічної лінії» (В. Шкловський) чи піднесенню «молодшої лінії». У формалістів, знаємо, підставою для деканонізації є перш за все естетичний конфлікт, автоматизація, шаблонізація прийомів і відтак заперечення панівної традиції задля введення в фокус тих художніх чи стильових прийомів і систем, які зоставалися на периферії. Українським модерністам ішлося все ж не насамперед про зміну естетичної парадигми (принаймні у випадку Пантелеймона Куліша), хоча не слід виключати тут і певних суто формальних чи навіть формалістських інтенцій, — а про зміну уявлень про роль і місце літератури, про розкіш естетизму чи принаймні естетичних пріоритетів, чого в ХІХ столітті колоніальна культура собі не дозволяла. Європеїзм модерністів був гаслом не лише естетичним,

<sup>65</sup> Ханзен-Лёве О. Русский формализм. — М., 2001. — С. 52.



але й ідеологічним, адже європеїзм, культурництво, які Хвильовий протиставляв «гаркун-задунайщині» й «шароваристо-гопачній неньці», означав тут незрівнянно більшу свободу вибору естетичних орієнтирів і звільнення від неминучої вторинності щодо культури метрополії. І коли Микола Зеров вводив у класичний канон Свидницького чи Щоголіва, то йому йшлося не так про їхню альтернативну поетику й набір художніх прийомів, не так про альтернативу панівній автоматизованій традиції (принаймні не перш за все про це), а швидше про доповнення, збагачення історико-літературного ряду. Зрештою, чи ж Свидницького є підстави вважати стильовою альтернативою Нечуєві й Панасу Мирному? Адже йшлося про зречення панівної у другій половині XIX століття позитивістської моделі й уявлень про стосунки мистецтва із соціумом.

В ОПОЯЗі не можна не помітити антипетебніанських, антипсихологічних акцентів. О. Ганзен-Льове пише, що ці тенденції диктувалися необхідністю протистояти школі Д. Овсянико-Куликовського з її настановою на підміну системного аналізу тексту насамперед біографією автора, соціальними та психологічними впливами тощо:

Формалістський антипсихологізм спрямований перш за все проти виведення «конструктивності» з факторів психології творчості — як це робили в дуже популяризованій формі головним чином петебніанці<sup>66</sup>.

Послідовні формалісти виводять індивідуальність митця за рамки «форми». (Це, очевидно, пов'язано ще й з авангардистською зневагою до індивідуальності, до індивідуальних вартостей, орієнтацією не на «я», а на «ми», знеособленням творчості). Звідси у багатьох, як-от у Віктора Шкловського, досить критичне ставлення до психоаналізу. Натомість для Миколи Зерова й Віктора Петрова психологічні, психоаналітичні нюанси мали велике значення. Свідченням цього можуть бути, скажімо, статті Зерова про Лесю Українку й тим більш романізовані біографії Віктора Петрова.

16 – 18 квітня 1926 р. Борис Ейхенбаум прочитав у Харкові три лекції про засади «формального методу». Журнал «Червоний шлях» опублікував його статтю «Теорія формального методу» (статтю, що стала згодом класичною для репрезентації російського формалізму). До обговорення долучилися троє харківських дослідників — А. Шамрай, В. Бойко та З. Чучмарьов. Усі вони з різною мірою старанності захищали «марксівську методу», але водночас засвідчували непогану обізнаність українських гуманітаріїв з доробком російських формалістів.

Серед найпослідовніших прихильників використання певних засад і принципів формального методу слід назвати Миколу Зерова, Віктора Петрова (не лише як дослідника, але і як прозаїка), Григорія Майфета, Володимира Державина, Дмитра Чижевського. Майк Йогансен і в романі «Подорож вченого доктора Леонардо...», і в книжці «Як будується оповідання» робить

<sup>66</sup> Ханзен-Лёве О. Русский формализм. — С. 178.



формалізм об'єктом вишуканої іронічної гри, в якій пародійні елементи і «академічна» теоретична рефлексія дуже цікаво поєднані.

Григорій Майфет друкує на сторінках «Червоного шляху» та «Вапліте» низку теоретичних статей та літературних портретів, а 1928 й 1929 року виходять відповідно дві частини книжки «Природа новели» (Харків, ДВУ). Він охоче покликається на праці В. Шкловського та Б. Ейхенбаума і декларує формалістський підхід до аналізу художнього твору. (Але при цьому слід додати, що Майфета водночас цікавить і психологія творчості — досить згадати хоча б статтю «Суть літературно-художньої творчості та її впливу на людину в освітленні рефлексології», опубліковану 1925 року у № 3 «Червоного шляху». Стаття «З уваг до новелістичної композиції» дотична до згаданої Агапієм Шамраєм цілорічної харківської «дискусії з приводу "форми" і "змісту"»<sup>67</sup>. Автор застерігає, що це — «аналіз деяких елементів зовнішньої та внутрішньої форми новели»<sup>68</sup>. Дослідник таким чином прокламує свої методологічні принципи:

не вдаючись до соціологічної аналізи даного твору, обмежимося виключно формальною характеристикою кількох рис у тематиці та структурі новели. Здається, можна не виправдовувати докладно такий підхід<sup>69</sup>.

У «Природі новели» літературознавець також визначає мету свого дослідження цілком по-формалістськи:

Не претендуючи на всебічність теоретичної оцінки, книжка звертає переважну увагу на суто художні, технічні, естетичні елементи якогось твору, розглядаючи останній як функціональний комплекс елементів зовнішньої та внутрішньої форми, сенс цієї позиції — у методологічній елімінації компонентів, що їх досліджується<sup>70</sup>.

У статтях про сучасну українську прозу Майфет охоче послуговувався такими термінами й визначеннями, як «структурна симетрія новели» (стаття «З уваг до новелістичної композиції»), «парадоксальне учуднення», «проекція матеріалу» («Природа новели») тощо.

Прихильником формалістського аналізу був і молодий тоді харківський критик Володимир Державин. Він послідовно заперечує зв'язок «мовної єдності стилю» з «психофізичною єдністю людського організму»<sup>71</sup>, тобто намагається розглядати форму твору поза зв'язком як із психологією,

<sup>67</sup> Шамрай А. «Формальний» метод у літературі // Червоний шлях. — 1926. — № 7–8. — С. 233.

<sup>68</sup> Майфет Г. З уваг до новелістичної композиції // Вапліте. — 1927. — № 4. — С. 192.

<sup>69</sup> Там само. — С. 178.

<sup>70</sup> Майфет Г. Природа новели. — ДВУ, 1929. — С. 4.

<sup>71</sup> Державин В. Фантастика в «Страшной мести» Гоголя // Збірник на пошану акад. Д. І. Багаліві. — Х., 1927. — С. 336.

біографією автора, так і, що дуже важливо, з індивідуальним стилем письменника як таким, тобто вивчення стилю *конкретного* твору тут пріоритетне щодо в'яснення індивідуального стильового обличчя того чи іншого автора. (І тут засада Державина відрізняється від настанов Миколи Зерова і Віктора Петрова якраз на вивчення стилю письменника і стилю доби, культурно-історичної епохи). Літературознавчі праці Віктора Петрова 1920 – 1930-х рр. так само засвідчують його прихильне ставлення до формалізму. Він послуговується відповідною термінологією, покликається на праці, скажімо, Віктора Виноградова (як-от у статті «Петербурзькі повісті Гоголя»), декларує пріоритет форми і пробує розкрити ознаки того чи іншого «великого» стилю часу в конкретному творі. До прикладу, у статті «Лісова пісня», що була надрукована як передмова у 8-му томі книгоспільчанського дванадцятитомника Лесі Українки 1929 року, Віктор Петров простежує романтичні, неоромантичні й символістські складові індивідуального стилю драматурга, наскрізно розгортає мотив музичності, «мелійності» (це, до речі, мотив, якого Петров торкається також у «Романах Куліша» та «Аліні...»): мелос як ознака романтичного світопочування, романтичного кохання тощо) як конститутивний і для новалісівської романтичної моделі, і для символістських текстів.

...драма Лесі Українки є «пісенна», «мелійна» драма. Пісня не тільки супроводить п'єсу, не тільки є зовнішнім виявом драматичної дії, не тільки акомпанує дії, але є разом з тим суттю драми. [...] «Лісова пісня» усім своїм стилем, усією тематикою, усім змістом своїм належить до романтичної течії в мистецтві. Фольклор, міт, природа, казка, протиставлення природного й людського, поезія як чарівництво, тема магії мистецтва, спроба створити нову мітологію, усе те, що в західноєвропейській літературі проповідували Ніцше, Метерлінк, Гавтман, і те, що в російській повторювали Вяч. Іванов, Андрей Бєлий, К. Бальмонт, — усе це не було чуже й Лесі Українці<sup>72</sup>.

У записниках Віктора Петрова, які зберігаються в ЦДАМЛМ України і які слід, очевидно, датувати 1920 – 1930-ми рр., знаходимо кілька рефлексій над працями німецьких прихильників формального аналізу твору. Названо, зокрема, Г. Вельфліна, О. Вальцеля, В. Воррінгера, Г. Зіммеля, Л. Шюкінга, тобто лектуру, яка впливала так само і на російських формалістів, котрі охоче згаданих авторів перекладали й пропагували.

На літературних вечірках 1923 – 1926 рр. неокласики ще активно й до-тепно обстоюють власні естетичні позиції, викриваючи невігластво опонентів. Скажімо, Михайло Могиланський любив свої еретичні щодо панівного пролетарського дискурсу пасажі завершувати цитатами з Маркса. За спогадами Олександра Филиповича,

<sup>72</sup> Петров В. Лісова пісня // Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації. (серія «Текст + контекст»). — К., 2002. — С. 153, 158.

закінчував він свій виступ так: «Звичайно, якби це сказав я, то ви б мені пришили буржуазну ідеологію; але це говорить... Карл Маркс (або Енгельс, або Луначарський), твір такий і такий, сторінка така і така»<sup>73</sup>.

Натомість Рильський на диспуті 24 травня 1925 року міг спитати Коваленка, котрий твердив, що перекладати й видавати слід лише сучасних прогресивних західних авторів, а не архаїчного й не потрібного на «кораблі сьогодення» Міцкевича, —

на якому хронологічному віддаленні стоїть «Пан Тадеуш» від «Капіталу» Карла Маркса?<sup>74</sup>

Микола Зеров долучився до започаткованої Хвильовим літературної дискусії, опублікувавши низку блискучих статей, об'єднаних закликом «до джерел». Але йшлося йому лише про суто естетичні проблеми; коли полеміка почала набирати політичного забарвлення, метр неокласиків уже не хотів брати участь в обговоренні. Сучасні дослідники літературного процесу 1920-х рр., темпераментно захищаючи то європеїстів, то традиціоналістів, мало звертають увагу на те, з якою послідовністю й наполегливістю «західник» Микола Зеров раз у раз повторює тезу про необхідність засвоєння національної спадщини, вивчення власної літературної і культурної історії. У виступі на знаменитому травневому диспуті 1925 року він акцентує:

Я думаю, що справжня культура у нас запанує тоді, коли ми усвідомимо собі, що ми уже маємо. Ми повинні — на току критики, з лопатою в руках, як колись казав Куліш, — вибагливо і незалежно від попередніх оцінок переглянути дотеперішнє надбання української літератури. Ми повинні знов і по-новому придивитись до наших уславлених письменників, інколи тільки з голосу нам відомих, з'ясувати їх значення для нинішнього нашого розвитку, їхнє місце в нашій літературній традиції. Нам треба вивчити Франка і Лесю Українку, пригадати забутих, вернути українській літературі цілу низку «отторжених» від нас письменників. Ми, так би мовити, повинні весь цей скарб, все це наше багатство, якого й досі гаразд не знаємо, засвоїти, вияснити, в якій мірі воно, це багатство, утворює той ґрунт, на якому ми маємо стояти в дальшому сприйманні, в дальшому засвоюванні, в дальшому прокладанні літературних шляхів. Може, не всі присутні з цим погодяться, але я скажу, що чим глибше ми будемо досліджувати, чим глибше закладатимемо фундамент, тим вище буде наше будівництво<sup>75</sup>.

Як на мене, то мало знайдеться в контексті тогочасного літературного процесу *патріотичніших* закликів, аніж це твердження байдужого, — коли

<sup>73</sup> Філипович О. Спомини про брата // Київські неокласики. — К.: Факт, 2003. — С. 148.

<sup>74</sup> Рильський М. Збір. творів: У 20 т. — К.: Наукова думка, 1988. — Т. XIII. — С. 17.

<sup>75</sup> Зеров М. [Виступ на диспуті «Шляхи розвитку сучасної літератури»] // Зеров М. Українське письменство. — К.: Основи, 2003. — С. 439.

вірити ортодоксальній критиці, — до потреб сучасності олімпійця-неокласика, високочолого європеїста. Більше того, заклик Миколи Зерова сьогодні видається неймовірно актуальним, бо неперевіяним «на току критики» зостається доробок чи не всього ХХ століття, що й призводить до дивовижних оцінкових аберацій та пересмикувань, бо канону класики ми ще навіть всерйоз не означили, то легковажно викидаючи «за борт сучасності» всі твори «сталінських», мовляв, 1930 — 1940-х (хоча очевидно, що не все, написане в означений період, належить соцреалізмові), то вважаючи підставою для канонізації патріотичні заслуги автора...

У статті «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни» Зеров ще раз нагадує, що «для розвитку нашої літератури» потрібна пильна робота над перекладами, «засвоєння величного досвіду всесвітнього письменства», але водночас і «вияснення нашої української традиції і переоцінка нашого літературного надбання»<sup>76</sup>.

У дискусії 1925 — 1928 рр. йшлося — в кінцевому підсумку — таки про захист культури, про її модернізацію й розбудову. Адже, ледь утвердившись, радянський режим запроваджує тотальний контроль навіть у тих царинах, що за будь-яких умов зоставалися зонами відносної свободи. Цензурний нагляд, протегування «пролетарським» митцям, організація творчих спілок за ідеологічно-класовим принципом, обмеження ролі літературної критики чи не поліційними, наглядовими функціями — за всім цим виразно проглядалися неприховувані, зрештою, наміри перетворити мистецтво в засіб політичної пропаганди; то інша справа, що художню сферу виявилось не так просто опанувати, що дії влади, здебільшого незграбні й прямолінійні, викликали потужний спротив, а з іншого боку, навіть у найпохмуріші соцреалістичні десятиліття не всі тексти вписувалися у жорсткі рамки методу соціалістичного реалізму, існували різні, доволі вибагливі й софістиковані, стратегії письма, які уможливлювали гру з офіційною догмою і зашифрування подвійного змісту для «свого» ідеального читача. Оскільки мистецтво мало виконувати перш за все ідеологічні завдання, то воно підпорядковувалося смакам широких «народних мас». Модернізм — з його настановою на осягнення всієї складності духовного життя сучасної людини і водночас пильною увагою до вишуканої форми, відмовою від неприкрито роз'яснювальної, дидактичної зображальності — був у цьому сенсі цілковито непридатним для обслуговування потреб будівників комунізму. Це в другій половині ХІХ століття батьки-позитивісти ще могли звабитися престижем діагностів-соціологів, наступне покоління програмово такої ролі зрікається. «Маси» натомість віддавали перевагу звичній, спопуляризованій, в чомусь навіть спрофанованій реалістичній манері, яка вже не могла вразити естетичною новизною, деавтоматизувати сприймання, а відтак не потребувала

<sup>76</sup> Зеров М. Євразійський ренесанс і пошехонські сосни // Зеров М. Твори: У 2 т. — Т. 2. — К.: Дніпро, 1990. — С. 580.

від реципієнта ніяких зусиль для індивідуальної інтерпретації. І влада кидає гасло повернення назад до реалізму.

Микола Хвильовий береться захищати українську культуру від загрози небаченої примітивізації. Безпосереднім приводом для появи першого памфлета «Про сатану в бочці, або про графоманів, спекулянтів та інших про-світ'ян» була стаття такого собі плужанського селянського (письменників-бо вже ділили за соціальним походженням!) прозаїка Грицька Яковенка (граючися з суфіксом, Хвильовий узагальнить його до «енка» як творця примітивної дидактичної літератури для напівграмотного масового споживача). Отож Яковенко-Енко скаржився, що його, попри ідеологічну бездоганність представленого оповідання про комуну, «сивочолі олімпійці», як-от член журі Хвильовий, обійшли премією на літературному конкурсі, а відтак давав владним мужам мудру пораду: до кожного, мовляв «спеца»-фахівця приставити наглядача — політкомісара. Бо, за Яковенком, «пролетарська творчість — елементарна, проста, але здорова й корисна» (Про критиків і критику в літературі. — Культура і побут. — 1925. — 30 квітня). Влада, знаємо, з поради Енка невдовзі таки скористалася... Проте Хвильовому йшлося про речі ширші й важливіші, аніж скарги ображеного плужанина.

Попри все, вап'лятянський лідер вірить у перспективи українського культурного ренесансу. Підґрунтя його — у здобутках наших ранніх модерністів, у філософських осягах Лесі Українки, у витончених імпресіоністичних малюнках послідовного естета Михайла Коцюбинського, в європейських рефлексіях провідного критика «Української хати» Миколи Євшана. Це спадщина, якою дорожать літературні діти 1920-х рр., хоча й закидають часом попередньому поколінню непослідовність, надмірну обережність, «недокровність». Вітчизняна культура, підставово твердить Хвильовий, розвивалася в XIX столітті як культура колоніальної нації. Підносячи шляхетне гасло писати про народ і для народу, тобто натовді — про селянство і для селянства, вона вимушено звузила естетичні горизонти. Лише в добу модернізму нарешті перестали ставити знак рівності між поняттями «народ» (власне, «селянство», «мужицтво») і нація. Адресатом високого модернізму має стати освічений, культурний, елітарний читач, і «шароваристо-гопачна», «просвіт'янська» манера письма вже не може його задовольнити. Каменем спотикання в дискусії середини 1920-х знову, як це було в полеміці М. Драгоманова з І. Нечуєм-Левицьким чи М. Євшана з С. Єфремовим, стає поняття європеїзму.

І Микола Хвильовий зважується на цілковито еретичний крок: всупереч агресивній радянській антизахідницькій ідеології висуває концепцію «психологічної Європи» як орієнтиру для розвитку української культури. Містким символом багатівікової європейської цивілізації для Хвильового — не без впливу, звичайно ж, Освальда Шпенглера з його «Присмерком Європи» — стає Фауст:

Це — європейський інтелігент у найкращому розумінні цього слова. Це, коли хочете, — знайомий нам чорнокнижник із Вюртемберга, що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив перед нами безмежні перспективи. Це доктор Фауст, коли розуміти його як допитливий людський дух<sup>77</sup>.

І Хвильовий, і Микола Зеров дошуковуються в українській літературі європейських традицій і нагадують про необхідність підхопити увірвану нитку, відновити органічність культурного розвитку.

Вікно в Європу було прорубано раз, «в Питербурхе-городке» на початку XVIII століття, коли на російські центри упало снопом європейське світло і так яскраво підкреслило околишню тьму; на Україні ж у нас вікон не прорубали, у нас паруски<sup>78</sup> європейської культури промикалися всюди, тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючися помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму<sup>79</sup>.

Модернізація вітчизняного письменства можлива лише через ґрунтовне засвоєння як багатовікової європейської культурної спадщини, так і української мистецької традиції. З сьогоденської перспективи просто важко переоцінити актуалізацію дискусантами, зокрема Хвильовим та Зеровим, проблеми модернізації класичного канону української літератури. Коли останній формулює це завдання з академічною стриманістю, то Хвильовий натомість знаходить екстравагантні образи, які нікого не лишають байдужими.

Літературна дискусія була, власне кажучи, трагічним фіналом модернізму 1920-х рр. (При цьому не без похмуро-іронічних обертонів, привнесених, як це часто трапляється, швидше Історією чи якимось іншим незбагненим і невидимим Режисером усього того дійства, аніж свідомими настановами його учасників, чиї наміри зоставалися надто серйозними й тоді, — маю на увазі вже самий початок 1920-х рр. і, до прикладу, реакцію Хвильового на процес СВУ, — коли полеміка цензурно-поліційними засобами була зведена до рівня ідеологічного фарсу, обміну стереотипними взаємозвинуваченнями й запевненнями у власній любові до комунізму, влади, партії etc).

Радянська література сталінської доби, особливо у передвоєнний період, існувала — не побоюся перебільшити — майже цілковито у силовому полі ідеології, де естетичні закономірності просто не діяли, а роль критики зводилася до поліційного нагляду й гротескного примноження політичних гасел та закликів. За цих умов інтелектуальним центром ставав Львів — і галицька

<sup>77</sup> Хвильовий М. Думки проти течії // Хвильовий М. Новели, оповідання... — К.: Наукова думка, 1995. — С. 673. — Серія БУЛ.

<sup>78</sup> Паруски — промінчики. У цьому значенні слово зафіксоване у словнику Б. Грінченка і вживається, скажімо, у творах Панаса Мирного. — *Рег.*

<sup>79</sup> Зеров М. «Зміцнена позиція» // Зеров М. Твори: У 2 т. — Т. 2. — К.: Дніпро, 1990. — С. 585.

критика мусила так чи так оцінювати всі художні явища й мистецькі колізії. У 1930-ті рр., як писав Микола Ільницький,

Західній Україні довелося самій продовжувати ті процеси, які припинилися по той бік Збруча у зв'язку зі сталінським терором. І західноукраїнська творча інтелігенція цю місію намагалася виконувати<sup>80</sup>.

Тим часом і західні обставини не надто сприяли служінню музам. Галицькі інтелектуали були втягнені у неминуче протистояння з радянським режимом і часто оцінювали східноукраїнські феномени лише у політичному контексті. Микола Ільницький таки цілком підставово вирізняє троє угруповань чи прямувань у галицькому літературно-мистецькому середовищі: націоналістичне, католицьке та ліберальне<sup>81</sup>. Войовничий інтегральний націоналізм Дмитра Донцова та вісниківської квадриги не в останню чергу був відповіддю на посилення ідеологічного тиску зі сходу. Тут також можна спостерегти певні градації. Чутливістю до форми, до проблем психології творчості вирізнялася «письменницька» критика Євгена Маланюка. Його оцінки навіть і радянських митців здебільш не були однозначними, у підрежимних збірках Павла Тичини чи Максима Рильського він умів вирізнити справді вартісні тексти. Натомість Донцов — послідовний апологет заангажованого письменства: будь-які засоби виправдані, якщо вони служать національній справі. Він охоче покликається на вольові імперативи надто вузько страктованого Фрідріха Ніцше, а стильовим орієнтиром закономірно вибирає експресіонізм з його одвертою лозунговістю, активно виявленим авторським началом і пошуком чіткої грані межі добром і злом, героєм і лиходієм. Донцовські оцінки українського радянського мистецтва завжди однозначні й гострі, як зблиск меча: він таврує, викриває (зрештою, здебільшого — але тільки здебільшого! — таки цілком справедливо — література сталінського соцреалізму витонченого художнього аналізу й не потребувала) і навсібіч роздає рецепти. Як злободенна публіцистика й контрпропаганда це мусило працювати. Як **літературна критика** тексти Донцова сьогодні, по-моєму, мало цікаві. Він свято переконаний, що «роздвоєні душі літератури не створять»<sup>82</sup>. Проте ж літературу європейського модернізму творили не в останню чергу таки роздвоєні душі.... Навіть доглибно щирого й трагічно роздвоєного Євгена Плужника Донцов, просто не бажаючи вчитуватися у філософські й психологічні колізії, звинувачує в тому, що він, письменник зі «збожеволілою душею», не здатен розірвати «зачароване коло українського "комуніста"»<sup>83</sup>. Максим Рильський для

<sup>80</sup> Ільницький М. Критики і критерії. — Львів: ВНТЛ, 1998. — С. 15.

<sup>81</sup> Там само.

<sup>82</sup> Донцов Д. Роздвоєні душі // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років: Хрестоматія / За ред. Л. Сеніка. — Львів: Львівський ун-т ім. І. Франка, 2002. — С. 232.

<sup>83</sup> Там само.



вісниківського критика всього лиш «поет ідилії і "чорної лжі"»... Такими присудами-пострілами він замінює аналіз і безвихідно складних обставин, в яких опинилися кращі українські поети цього покоління, і надзвичайно цікавих підтекстів, що попри все звучать у їхніх віршах, і багатьох інших проблем побутування культури у тоталітарному соціумі. Власне, художня література для Дмитра Донцова — лише допоміжний підручний матеріал для принагідної ілюстрації наперед вироблених ідей та програм. Донцовський «Вісник»

пропагував концепцію літератури, в основі якої лежало ірраціональне вольове начало та імморалізм — виправдання усіх засобів для основної мети — відродження національної держави. Опора на традиції Київської Русі, Русько-Литовського князівства та Гетьманської держави, орієнтація на войовничу мілітарну касту українського лицарства на противагу хліборобському первню в українській психології та естетичному началу в літературі, критика драгомановських ідей соціалізму та федералізму — ці основні ідеї Донцова базувалися переважно на матеріалі художньої літератури<sup>84</sup>.

Це, коли скористатися розрізненням, запропонованим Юрієм Шерехом, критика наглядова, а не вглядова.

З-поміж згаданих Миколою Ільницьким трьох течій найцікавішою була, звичайно ж, ліберальна — хоча саме це визначення, як на мене, неадекватне вже тому, що характеризує лише світогляд, а не інтерпретаційні підходи таких цікавих критиків, як, скажімо, Михайло Рудницький чи Святослав Гординський. Рудницький — послідовний антипозитивіст; він не вірить, що твір мистецтва може бути «дзеркалом життя» і служити якимось прагматичним цілям. Святослав Гординський, зокрема, наголошував

його культурний універсалізм, що виріс на принципах «вільної творчості» Анрі Бергсона, на його інтуїтивній філософії та на загальноприйнятому на Заході приматі естетизму як надрядного чинника кожного мистецтва<sup>85</sup>.

Серед парадоксів, що ними Рудницький так любив епатувати публіку, є й твердження про те, що

найшкідливіші твори мистецтва ті, що за всяку ціну — інколи навіть безкорисно — хочуть бути корисні<sup>86</sup>.

Спираючись на теорії Анрі Бергсона (чій лекції він, до речі, слухав у Сорбонні) та Бенедетто Кроче, критик обстоює пріоритет форми і намагається пояснити сам механізм її впливу на читача. Рудницький, очевидно, надто

<sup>84</sup> Ільницький М. Критики і критерії. — С. 15.

<sup>85</sup> Гординський С. Михайло Рудницький // Гординський С. На переломі епох. — Львів: Світ, 2004. — С. 241.

<sup>86</sup> Рудницький М. Стружки // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. — Дрогобич: Відродження, 2009. — С. 470.



інтуїтивіст, сформований, зрештою, артистичною атмосферою «Молодої музи» з її гаслами штуки для штуки й вірою чи не в деміургічну свободу/сваволю митця, аби цілковито прийняти формалістські настанови на «точність», науковість і скрупульозний аналіз мотивів, прийомів, засобів тощо. Його розмежування «ідеї» і «форми» (праця «Між ідеєю і формою», 1932) завжди означає *підпорядкування* ідеї — формі. Зміст, ідея твору (ці поняття чітко не прояснені, що й закидали авторові його опоненти) саме формою визначається й видозмінюється:

У деякому розумінні у творах мистецтва маємо справу завжди тільки з формою, себто з тією низкою засобів слова, кольорів та звуків, що доступні нашим відчуттям; від цілості тих засобів виходимо, коли творимо собі судження про їхню вартість, називаючи його ідеєю твору. Ідеї в творі немає; якби вона була в ньому, не існувало б стільки протилежних поглядів, у чому її суть та як вона виглядає. Факт, що мистець не може дійти до твору без ідеї, ще не доказ, що він спроможний укласти її в нього; причина не мусить лежати у висліді. Не тільки форма твору залежить від ідеї — його ідея невпинно змінюється під впливом форми — всього вже висловленого у процесі її передачі митцем і після неї. [...] У малярстві, музиці та архітектурі багато легше вказати на роль форми, якій інколи майже неможливо протиставити ідею<sup>87</sup>.

Ідея, за Рудницьким, нічого не варта у мистецтві поза зв'язком із формою й засобами вираження:

Літературний твір може мати таку слабку форму, що ледве чи заслуговує на назву літературного, й одночасно може захопити когось своєю чисто абстрактною надбудовою; ідея твору з філософського погляду може не витримувати жодної критики і навіть бути зовсім помилковою або безглуздою, попри те твір може вирізнитись великими літературними прикметами. Історія літератури знає безліч прикладів цього другого виду, одночасно не знаючи ні одного такого, коли глибокі ідеї були б передані в зовсім безвартісній формі. Цей другий випадок — повне *contradictio in adjecto* [суперечність у визначенні. — *Reg.*]: ідея варта стільки, скільки варта форма, в якій або, точніше, якою її висловили<sup>88</sup>.

У такому зв'язку історія літератури — це історія зміни стилів і форм. (Тут, між іншим, можна простежити близькість позицій Михайла Рудницького та Миколи Зерова, котрих при кінці 1910-х рр. єднала особиста і творча дружба). У гучній львівській дискусії 1935 року Рудницький послідовно епатує критиків з націоналістичного та католицького табору твердженнями, що письменник може взагалі не мати світогляду і що світогляд дуже мало впливає на сам творчий процес.

<sup>87</sup> Рудницький М. Між ідеєю і формою // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. — С. 470.

<sup>88</sup> Там само. — С. 439.

У книжці «Від Мирного до Хвильового» Рудницький дає цілу низку літературних портретів, намагаючись простежити якраз стильову еволюцію української прози, складність осягнення модерних форм письма. Автор висловлює формалістські — в широкому розумінні цього поняття — погляди вже тоді, коли «наддніпрянський», насамперед київський, формалізм був давно затаврований, а натомість запановує псевдомарксистське радянське літературознавство.

\* \* \*

Отож закономірно, що саме концепції, витворені у львівському інтелектуальному середовищі 1920–1930-х рр., невдовзі потужно вплинули на літературну критику еміграційного Мистецького українського руху. У МУРі, власне, продовжилися дискусії про модернізацію української літератури, тільки що шляхи цієї модернізації бачилися дуже по-різному. Уже в доповіді на I з'їзді Улас Самчук говорив про конечну потребу «великої літератури», що мала би репрезентувати Україну як духовну сутність, бути виявом душі народу, засвідчити його здобутки перед світовим «моральним ареопагом». У контексті цієї перестарілої романтичної риторики Література зостається для бездержавного народу єдиним засобом самоствердження й репрезентації:

Твори великої художньої літератури давали, дають і будуть давати щось, що скріплює, збагачує, цементує солідарність людських вдач і різноманітностей. [...] 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<sup>89</sup>.

Коли спробувати конкретизувати доволі розмиті Самчукові визначення стилю, то найперш йому йшлося про спадок великого класициста Гете та реалістичний роман другої половини XIX століття. Втілення цих пасеїстських рецептів на руїнах повоєнної Європи було вочевидь проблематичним. Іронія ще й у тому, що актуальною проблемою для покоління середини віку стало якраз переборення неокласицизму — принаймні так видавалося численним тодішнім дискутантам.

Юрій Шерех спробував дати естетичний еквівалент «великої літератури» і запропонував концепцію органічно-національного стилю, котрий

виростатиме з опанованого й відкинутого, бо перебореного неокласичного вишколу; він виростатиме з пристрасі людської душі епохи історичних катаклізмів; він зіпреться на глибинно національне підґрунтя: фольклор, Шевченко. Насамперед Шевченко, бо Шевченко вже ввібрав у себе й по-своєму перетопив український фольклор<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Самчук У. Велика література // МУР. Збірник I. — Мюнхен – Карлсфельд, 1946. — С. 45.

<sup>90</sup> Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Не для дітей. — Нью-Йорк: Пролог, 1964. — С. 213.

«Органістами» Шерех називав Василя Барку й Тодося Осьмачку. «Європеїстська» течія, представлена Віктором Домонтовичем, Ігорем Костецьким, Юрієм Косачем, була, за Шерехом, таким собі рецидивом вчорашнього дня... Маркером приналежності до тої чи іншої течії стала вже сама оцінка київського неокласицизму. Його темпераментно розвінчують і намагаються принаймні помістити під музейне скло Юрій Шерех, Євген Маланюк, Іван Багряний. Натомість Віктор Петров-Бер, Володимир Державин, Михайло Орест саме цю школу вважають одною з найбільш авторитетних у вітчизняному письменстві ХХ століття. В. Петров у статті «Микола Зеров та Іван Франко» визнає «реальну потребу переборення неокласицизму як основного і до теперішнього часу, власне, виключного напрямку в українській поезії»<sup>91</sup>. А вже

було б прикро для української літератури, коли б на межі другої половини ХХ століття вона не знайшла в собі достатніх сил перебороти неокласицизм і протиставити йому інший напрямок. Але не менше прикро було б, коли б об'єктивне гасло переборення неокласицизму, виголошене 1944 р. таким палким і проникливим поетом-критиком, як Є. Маланюк, в запалі змагань було підмінене іншим гаслом, аж ніяк не пов'язаним з першим: суб'єктивною недооцінкою Зерова як поета<sup>92</sup>.

Неокласичні впливи об'єктивніші поціновувачі вбачали у творчості багатьох авторів-сучасників. Скажімо, В. Державин, назвавши свою рецензію на збірку Олени Теліги «Душа на сторожі» «Шлях до класицизму», відзначав:

Так само, як О. Ольжич на своєму шляху до інтегрального класицизму подолав — хоч і не без тимчасових рецидивів — графарет вульгаризованої агітки, так само і О. Теліга досягла класичної мистецької форми через поступове усунення тих декламаційно-риторичних шаблонів, які, власне кажучи, однаково характерні і для дилетантів, і для дилетанток у поезії. [...] В цьому інтимному жанрі стиль О. Теліги підноситься до класицизму зовсім самостійно<sup>93</sup>.

Значущість проблематики неокласицизму для теоретизувань Володимира Державина засвідчує і те, що у другому збірнику МУРу він публікує статтю «Проблема класицизму та систематика літературних стилів», анонсовану в примітці як «теоретичний вступ до літературознавчої розвідки "Класицизм і неокласицизм"»<sup>94</sup>. У статті «Поезія Миколи Зерова і український класицизм» Державин, який сам був учасником літературної дискусії 1920-х, зокрема

<sup>91</sup> Петров В. Микола Зеров та Іван Франко // Рідне слово. — Мюнхен — Карлсфельд, 1946. — Ч. 6. — С. 31.

<sup>92</sup> Там само.

<sup>93</sup> Державин В. Шлях до класицизму. — МУР. — Альманах I. — (Б. м.). — В-во Прометей, 1946. — С. 183, 185.

<sup>94</sup> Державин В. Проблема класицизму та систематика літературних стилів // МУР. — Збірник 2. — Мюнхен — Карлсфельд, 1946. — С. 19.

на сторінках журналу «Вапліте», характеризує неокласицизм як структуровану, оформлену течію, теоретичні засади якої не були оприлюднені у 1920-ті рр. лише з позалітературних причин.

Вже на початку 20-х років було цілком ясно, що виступати в пресі з розгорнутою класицистичною програмою значило б — відразу позбавити себе можливості друкуватися (не кажучи вже про еventуальні репресії іншого порядку). Доводилося або прикрашатися «революційною» та «пролетарською» фразеологією, [...] або ж вельми обережно лавірувати, не поступаючись у принципових питаннях, проте й не провокуючи червону бестію ніякими деклараціями чи гаслами, крім нейтральних культурно-освітніх загальників<sup>95</sup>.

Продовжувачем неокласичної традиції вважав себе Михайло Орест — і як поет, і як видавець та інтерпретатор творів Миколи Зерова, Павла Филиповича.

Попри все це, провідний мурівський критик та ідеолог Юрій Шерех, утверджуючи «органічно-національний стиль», вбачає в неокласицизмі чи не найголовнішу перешкоду для творення цієї жаданої органічності. У доволі епатажній статті «Легенда про український неокласицизм» молодий тоді літературознавець сформулював цілковито «відкривавчу» у своїй курйозності тезу:

Ми хочемо довести, що неокласицизму як літературно-мистецької школи в 20-ті роки на Україні не було. Що традиційне твердження про Мик. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмару і О. Бургардта (Ю. Клена) як про неокласичне «ґроно п'ятірне нездоланих співців», поскільки говорить не про групу приятелів, а про літературно-мистецький напрям, є легенда, що ні Филипович, ні Драй-Хмара, ні Клен не є неокласики, що Рильський (навіть до своєї «перебудови») не був витриманим неокласиком<sup>96</sup>.

Шерех — це дуже прикметно! — розглядає лише поетичні тексти, не бере до уваги ні літературно-критичні виступи, ні теоретичний дискурс неокласиків, ні факти, які можна вважати приналежними до літературного побуту. Адже неокласицизм як школа і напрям — це щось ширше й різногранніше, ніж творчість поетів п'ятірного ґрона. Назвавши Драй-Хмару символістом, Филиповича «еклектиком», а Зерова таки не надто послідовним неокласиком, Шерех переконує читача, що

школа Миколи Зерова не стала провідним, передовим напрямом у нашій поезії, незважаючи на всю обдарованість метра цієї школи, незважаючи на всі його величезні заслуги перед нашою культурою й літературою<sup>97</sup>.

<sup>95</sup> Державин В. Поезія Миколи Зерова і український класицизм // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — Т. 1. — К.: Рось, 1994. — С. 528.

<sup>96</sup> Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм // Шерех Ю. Не для дітей. — С. 98.

<sup>97</sup> Там само. — С. 133.

(До речі, не знаю, чи розділ про Максима Рильського не був написаний через брак часу й несприятливі умови воєнної дійсності, чи автор зіткнувся тут із великими методологічними труднощами, адже заперечити неокласичну складову у стильово розмаїтій поезії раннього Рильського таки дуже важко, — але відсутність розділу про найталановитішого, очевидно, представника групи по-своєму знакова). Дмитро Наливайко переконливо показав, що Шерехова оцінка поезії неокласиків ґрунтується тут на прикрому непорозумінні власне історико-літературного характеру. Шерех бере до уваги лише одну (викладену в знаменитій праці Буало) модель класицистичного стилю, — та й то її спрощуючи. Натомість таких моделей було кілька.

Правда, уже роком пізніше Юрій Шерех стає значно обережнішим в оцінках; факт самого існування напряду не відкидає, але доводить його вичерпаність. Неокласицизм, небезпідставно вважає критик, відіграв важливу роль, по-перше, у запереченні етнографізму, по-друге, в переборенні символізму. Але далі, в середині 1940-х, «наш шлях» — «до джерел національного стилю», «органічно-національного стилю»<sup>98</sup>. Національний стиль Шерех бачить швидше продовженням романтики вітаїзму Хвильового, Куліша і Яновського. І намагається представити національну традицію як традицію передусім романтичну. А для цього видавалося необхідним заперечити значення неокласицизму. Врешті така рецепція напряду не була чимось новим. У 1920-ті рр. неокласицизм заперечували і прихильники пролетарського реалізму, і, з іншого боку, авангардисти. Культурницькі настанови зеровської літературної школи дисонували з деструктивно-революційними настроями доби. Згодом не хто інший, як Юрій Шерех, докладе дуже багато зусиль для вивчення творчості неокласиків. У вступній статті до збірки Ю. Шереха «Не для дітей» (статті, підписаній Юрієм Шевельовим і скомпанованій як «матеріали до біографії» Юрія Шереха) автор не без деякої самоіронії визнав, що

у своїх нападках на основну Шерехову тезу — про царство національно-органічного стилю в літературі, що мав прийти і возсіяти сяйвом новим, — Державин був тисячу разів правий<sup>99</sup>.

Можливо, найгострішою і найпроникливішою реплікою у дискусії «європеїстів» та «органістів» була сформульована Віктором Петровим ідея про можливість різного зв'язку, різних стосунків держави і культури. Зостаючись позірно стороннім чи зверхнім спостерігачем, Петров зашифрує свою інтерпретацію літературного процесу у т. зв. «проблемі Готфріда Келлера» (так називався один з розділів його «Історіософічних етюдів»). Він, як слушно відзначала Соломія Павличко,

<sup>98</sup> Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Не для дітей. — С. 190, 191.

<sup>99</sup> Юрій Шерех (Матеріали для біографії). Стаття Юрія Шевельова // Шерех Ю. Не для дітей. — С. 21.

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<sup>100</sup>.

Автор «Історіософічних етюдів» пише:

Кінець XVIII — перша половина XIX століття — час колосального духовного піднесення Німеччини. Але що становила собою Німеччина на тому етапі політично? Ніщо! Національної Німеччини реально не існує. [...] І саме цей період є періодом пишного й барвистого квітіння німецької духової культури. В письменстві: Новалис, Тік, Вакенродер, брати Шлегелі, брати Грімми, Brentano, Кляйст, Гельдерлін, Е. Т. А. Гофман, не кажучи вже про Шиллера й Гете. В філософії: Гердер, Кант, Фіхте, Гегель, Шеллінг, Фр. Баадер, Геррес і, щоб закінчити, Феєрбах. Саме на даному етапі німецька культура опановує світ, і романтизм здійснює свій тріумфальний похід, похід піднесеного й здійсненого духу через усі країни Європи. А тоді відразу після цього бурхливого, полум'яного розквіту приходить цілковитий занепад. Культурна пустка, Готфрід Келлер, Конрад-Фердинанд Маєр.

Ця культурна пустка й ніщота співвідноситься з політичною могутністю:

Саме Готфрід Келлер і ніхто інший репрезентує добу напруженої державної акції. Армії Німеччини переступають кордони Франції; реально здійснюється національне об'єднання; німецький народ переборює свій дотеперішній регіоналізм, стає імперським і, нарешті, колоніальним народом. Бісмарк у політиці; Готфрід Келлер — в культурі. Отже, констатуємо: політичний регіоналізм був властивий для доби культурного універсалізму Німеччини і, навпаки, на етапі імперської експансії духовна культура Німеччини занепадає. Тим-то, як бачимо, історично можливі обидва варіанти: прямого зв'язку етносу, держави й культури [...] і оберненого<sup>101</sup>.

Свої роздуми про світоглядні й естетичні засади модерного мистецтва Віктор Петров-Бер конкретизує, розглядаючи процес зміни стильових течій у передмодерністську та модерністську добу.

Перша чверть двадцятого сторіччя — час революції в її абсолютному визнанні, доба загальної деструкції, етап негачії, що воліла стати універсальною. Революція мусила бути всесвітньою. Все підлягало знищенню: держава й неписьменність мас, лірика й університетські дипломи, банки й поезія Олеса — Чупринки, комірці, Бог, таємна дипломатія... [...] У XIX сторіччі предметом

<sup>100</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1997. — С. 290.

<sup>101</sup> Петров В. Історіософічні етюди. — МУР. — Збірник 3. — Регенсбург, 1947. — С. 9—10.

політики, філософських теорій, мистецької творчості була природа. У ХХ сторіччі став світ у моменті його заперечення, де заперечення світу трактоване як його технічна перебудова<sup>102</sup>.

Усі течії 1920-х рр., підкреслює Петров-Бер, репрезентували антинатуралістичне мистецтво, протиставлене природі й «утоженне з технікою». Антинатуралізм, антиліричність, зорієнтованість на техніку дослідник вважає рисами не лише авангардистських напрямів, але й самого неокласицизму. У віршах Євгена Маланюка, які стали приводом для ширших узагальнень про поетику сучасного письменства, так само зроблено наголос на антитезі природи/техніки, на запереченні ліризму як моменті програмному. Петрова цікавить екзистенціалістський контекст літератури сорокових років, зокрема проблеми відповідальності митця, його неунікненої заангажованості долею сучасного, повоєнного світу, в якому вже нічого, здавалося, не існує ізольовано.

У шумовинні багатьох не так ніби й глибоких — назверх глядячи! — мурівських дискусій (врешті, прогнози й дороговкази літературознавців, хай то буде національно-органічний стиль, хай торжество соцреалізму на віки вічні, майже завжди виявляються марними — про надто складні процеси йдеться й надто багато чинників треба врахувати) усе ж поступово витворювався новий тип літературної критики. І саме Юрій Шерех був одним з тих, хто прокламував відмову від обтяжливої спадщини «наглядкової», або навіть наглядково-поліційної, вітчизняної критики 1920–1930-х рр., причому не лише радянської (що її Микола Куліш у відомій ваплітянській статті порівняв з прокурорським допитом), але й галицької, вісниківсько-донцовської. При початку 1920-х і «пролетарська» радянська критика Гната Михайличенка, Василя Чумака, Володимира Коряка, і вісниківські статті Дмитра Донцова (а часом і Євгена Маланюка) були поставлені на службу вузькопартійній ідеї. Усе це, очевидно, неунікнено інспірувалося самим духом епохи: вісниківці просто мусили адекватно відповідати на виклики з-поза Збруча. У перші пореволюційні роки ця тенденція ще не означилася як панівна, поряд зі згаданими критиками-ідеологами працювали Микола Зеров, Олександр Білецький, Григорій Майфет, Михайло Рудницький... Натомість у 1930-ті набутки формалізму й психоаналізу видаються геть забутими, зданими в архів (чи викиненими на злощасний смітник історії разом з багатьма іншими справді-таки вартісними речами), естетичні проблеми дедалі менше бралися до уваги.

Повоєнна еміграція продовжувала пристрасно договорювати вісниківські сюжети або, коли йдеться про прихідців із радянського боку, все те, чого не можна було свого часу сказати в обороні української культури попросту

---

<sup>102</sup> Бер Віктор. Засади поетики (Від «Ars poetica» Є. Маланюка до «Ars poetica» доби розкладеного атома). — МУР. — Збірник 1. — С. 9.



через цензурні заборони. (Цю фіксацію на больовій точці літературного процесу 1920-х можна добре проілюструвати вже навіть і самою кількістю текстів, що були написані у воєнні й перші «мурівські» роки про Хвильового і навколо Хвильового, так само, як і особливим пієтетом до Аркадія Любченка — вивезений ним на Захід ваплітянський архів бачився чи не такою собі «матеріалізацією» неперервної традиції).

Юрій Шерех цю загрозу ідеологізації літературознавства вловив дуже чутливо і свої методологічні розмисли виклав у статті 1948 р. «Два стилі літературної критики». Розрізняючи критику «наглядову» і «вглядову», він не заперечує певної користі від першої (нагадавши усе ж, що авторитарні окрики Віссаріона Белінського попросту знищили талант Олександра Марлінського й поглибили кризу Миколи Гоголя), але послідовно обстоює перевагу другої. Дуже прозріливо вказує на очевидну пов'язаність російської «напостівської» голобельної критики з авторитетною традицією «несамовитого Віссаріона» і застерігає:

Біда наша починається з того, що критика наглядового типу у нас надзвичайно поширена, що поліції у нас занадто багато не тільки в таборах, а і в літературі, а критики вглядового типу в нас майже зовсім нема<sup>103</sup>.

Юрій Шерех пробує вибудувати альтернативну лінію, причому за цим вгадується напруга **особистого** пошуку, взорування на вчителів. Двадцятирічний Юрій Шевельов іще встиг застати в Харкові критику дуже високого гатунку, прочитати Зерова, Білецького, Ніковського, Меженка, — ряд можна продовжувати, — так що українську традицію він знав і відчував. У «Двох стилях...» відчувається, що автор, сказати б, підбирає моделі й зразки.

Емблематичним став заголовок однієї з кращих «мурівських» статей Юрія Шереха — «Не для дітей». 1964 року він винесе цю назву на обкладинку своєї першої збірки літературної критики — зайве потвердження концептуальності «мурівського» тексту про Домонтовича. Рецензент говорить про принадність інтелектуальної й мистецької гри, про есеїстичність стилю романіста:

Є своєрідна розумова насолода в тому, щоб добрати кожного разу, обдумавши всі варіанти, найвлучніше. Доросла людина любить гру більше, ніж дитина. Інтелектуаліст любить гру більше, ніж пересічна доросла людина. Пластичність образу і викарбувана легкість фрази — це наслідок розумової гри інтелектуаліста. А ще більше гри — в удаваному зниженні до пересічного читача, без зниження по суті; в позірній ясності при цілковитій неясності. Автор не позначив жанру свого твору. Під назвою «Доктор Серафікус» не написано ні роман, ні повість. Читач думатиме, що він читає анекдотичну повість. Автор чесний: він не пише, що це повість. Він знає, що це — для нього — есей. Але він і не позначає, що це есей. Для чого розкривати карти? Тоді гра стає нецікавою<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> Шерех Ю. Два стилі літературної критики // Шерех Ю. Не для дітей. — С. 408.

<sup>104</sup> Там само. — С. 365–366.



Читача, звиклого до ролі слухняного учня, що незмінно довіряє мудрому авторові (от власне що упривілейованого, як у народницькій белетристиці, так, пізніше, і в соцреалізмі, інфантильного, «недорослого» читача — об'єкта виховного процесу), Шерех чесно попереджає про

ймовірні загрози й ризики: Обережно! Книжка В. Домонтовича небезпечна книжка. Не для дітей. Ви можете опинитися в ролі Ірці. А сміх автора буде тим гучніший, що він буде беззвучний, і тим сильніший, що ні один м'яз на його обличчі не ворухнеться<sup>105</sup>.

За десятиліття від середини 1940-х до середини 1950-х, спершу на сторінках «діпівських» видань, згодом уже американського журналу «Нові дні», Юрій Шерех опублікує цілу галерею портретних статей про найвидатніших письменників як «розстріляних двадцятих», так і «мурівських» років.

Ми, здається, ще не вповні усвідомили значення МУРУ у збереженні хоча б відносної цілісності культурного процесу ХХ століття. Коли вже шукати архітектурних чи «будівничих» метафор і асоціацій, то угруповання виконало важливу місію перекидання мостів, з'єднання ланок безжально розшматованого ланцюга, — і то в часи, коли всі зв'язки руйнувалися, дороги зяяли неперехідними прірвами і мало хто клопотався збиранням каміння чи загачуванням канав і вирв. Юрій Шерех відзначав роль Мистецького українського руху у створенні «трибуни й місця» для зустрічі письменників різних генерацій і традицій, у переборенні замкнутості й недовіри. Проте сьогодні очевидно, що осяги були значно масштабнішими, бо якраз «таборовий» доробок кінця 1940-х підсумував півстолітній літературний досвід. Опубліковано тексти, не знані вже цілому поколінню. Проінтерпретовано — і то з позицій *сучасників* — творчість провідних майстрів 1920-х рр. З'явилися спроби узагальнення художніх шукань, означення стилів і напрямів (особливо прикметна у цьому зв'язку дискусія про неокласицизм, про франківську традицію і творчість Миколи Зерова тощо). Окреслилися параметри канону модерного письменства першої половини ХХ віку. Без усього цього наприкінці 1980-х нам довелося б починати чи не на голому місці. Але, на щастя, Хвильового й Підмогильного можна було читати «за Шерехом», Маланюка «за Петровим-Бером», а, скажімо, Олену Телігу — «за Державиним».

У другій половині століття, аж до середини 1980-х, набуток більшості найталановитіших літературних критиків був, на жаль, майже невідомим. А тексти поодиноких авторів, котрі — ціною творчого самозаперечення або й саморуйнування — здобулися на місце у радянському каноні, спотворювалися цензурою до невпізнання (як це було, до прикладу, з пізнішими передруками статей Олександра Білецького 1920-х рр.). Так що зі зникненням ідеологічних заборон перед нами відкрився цілий невідомий

<sup>105</sup> Там само. — С. 363.

материк — розмаїття шкіл, напрямів, індивідуальних стилів, які й представляють живу художню традицію. Це в її насвітленні вивірялися інтерпретації повернених у читацький обіг провідних майстрів раннього модернізму й 1920-х рр.; вона була надзвичайно важливою для формування нового, уже пострадянського, канону класики. Ті інтерпретаційні підходи, що утвердилися в західній гуманітаристиці у другій половині ХХ століття, справили на вітчизняне літературознавство порівняно невеликий вплив. Так що навіть і оцінки сучасного літературного процесу ми незрідка звіряємо з Євшаном, Ніковським, Зеровим чи Шерехом... А (за Зеровим же таки!) «перевіяти на току критики» нам ще треба багато чого як зі спадщини століття минулого, так і з набутків уже ХХІ віку.

**Віра Агеєва** — доктор філологічних наук, професорка кафедри літературознавства Національного університету «Києво-Могилянська академія», авторка монографій: «Українська імпресіоністична проза», «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації», «Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму», «Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича», «Апологія модерну: обрис ХХ віку», «Мистецтво рівноваги. Максим Рильський на тлі епохи».

Упорядниця книжок: «Дон Жуан у світовому контексті», «Три долі: Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі», «Ім промовляти душа моя буде. «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації», «Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя».