

Юрій Ковалів

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна

ORCID: 0000-0002-3262-9837

МОДЕРНІЗМ І МОДЕРНІЗМИ. ВЕРСІЯ ОДНОГО ПАРАДОКСУ

У науковому світі існує чимало теорій, на кшталт дарвінізму, які неможливо верифікувати. Проте вчені, дотримуючись усталених канонів, трактують їх як аксіому, беруть на віру, дарма що чимало реалій спростовують ці погляди, котрі не минули й історіографії. Бо, мовляв, система має бути стабільною, навіть якщо суперечить дійсності, тому аналіз формується на підставі традиції, чужого голосу, непорушного авторитету, певного консенсусу, іноді особистісних уподобань. Уявлення про літературно-історичні напрями й стильові тенденції не завжди відповідає очевидним фактам. Зручні алгоритми переносять на модернізм. За поширеною версією він останньої чверті XIX ст. виник у Франції й Бельгії. Його вважають еталоном для наслідування в інших літературах, заздалегідь приписуючи їм вторинність. Чи так було насправді? У кожному разі порушено принцип об'єктивного історизму, дотриматися якого – не просто. Дослідник має бачити речі, якими вони є, йти від них, а не від себе чи канону, не накладаючи на них чужорідні матриці, знаходячи в них відповідні коди адекватного прочитання. Питання сягає особливої гостроти, коли стосується письменства колонізованої нації, зокрема української, позбавленої права бути суб'єктом свого буття, тому змушеного заповнювати прогалини деструктурованої національної дійсності, в суворій боротьбі за її існування брати на себе позалітературні ролі просвітників, політиків, духовників і т. п., часто за рахунок свого таланту. Культурно-просвітницький резистанс народників від Кирило-Мефодіївського товариства до братства тарасівців став героїчним чином. Аналогічні тенденції спостерігалися в Польщі, Чехії, Ірландії та інших європейських колоніях, письменники яких не дозволяли собі естетичної розкоші, як французькі чи англійські. Однак сталися істотні прориви – й «Молода Польща» або чеські поетисти нічим не програвали перед французькими символістами, «Молодою Бельгією» чи Віденським Сецесіоном. Йдеться не про модернізм, а національні модернізми, об'єднані спільною ідейно-естетичною концепцією.

Властива новому літературно-історичному напрямку світоглядно-естетична система ґрунтувалася на засадах «філософії життя», репрезентувала доцентрову модель духовного світу, заглиблену в метафізичну субстанцію буття. Такою стала реакція творчої особистості на загальну кризу постренесансного логоцентричного способу існування, що зумовила появу нового типу художньої свідомості, здатного сприймати й інтерпретувати мистецтво в іманентній сутності, розрахованого на втаємничених, наділених рисами «аристократизму духа». Становлення модернізму перетікало через різні етапи сецесії, за принципом притягування – відштовхування з попереднім раціональним досвідом мистецтва, апелювало до антики, Середньовіччя, бароко, романтизму, переорієнтовувалося на платонівський мімезис, зосереджений на ідеї, ейдосі, трансценденціях, досяжних інтуїції, а не розуму й органам чуття, на відміну від аристотелівського мімезису, схильного до зображення дійсності у формах життя, або як про неї кажуть, або якою вона має бути. Склалися полемічні стосунки з реалізмом (класицизмом) у драматичній формі притягування – відштовхування, але без ознак нігілізму. Майже всі модерністи формувалися в попередньому конкретно-історичному напрямі. Почалася нова художня епоха, яка пережила періоди раннього, зрілого й високого модернізму. Стили (неоромантизм, символізм, необароко, неореалізм, імажизм й імажинізм тощо), входячи до складу модернізму, не мали абсолютної «чистоти», часто витворювали стильовий симбіоз, синтетичну мозаїку конкретно-історичного напрямку. Це усувало обмеження творчості одним стилем, розкривало простір для жанрово-стильових експериментів, неординарних ідіостилів, зумовлювало «калейдоскопічне оновлення поетики».

Така картина спостерігалася в європейських літературах. На теренах України, землі якої поглинули австро-угорські й російські колонізатори, ситуація була складніша. На початку 90-х років XIX ст., коли неподільно панували реалізм й народницька ідеологія, в українському письменстві сталися знакові події, не помічені істориками літератури, з'явилася мала проза досі незнаної жанрово-стильової фактури з інтердисциплінарними характеристиками, яка відкривала перспективу художнього мислення. Йдеться про оповідання з нетиповою для української літератури іронічною назвою, що скидалися на наукоподібний трактат «*Psychopatia nationalis*. Дещо з невропатології, дещо з етнографії, дещо – так собі дещо» (1890), *Дивна пригода та Виривки з мемуарів одного старого гріховоди. Матеріали для діагнозу сексуальної психопатії* (1894) А. Кримського. Глибоко розуміючись на проблемах мовознавства, психології, він виявляв неабиякий інтерес до щойно зароджуваного психоаналізу. Філологічні питання мимоволі зачіпали болючі етнологічні, етноментальні, власне національні сфери буття за умов колоніальної політики та лінгвоциду, що відображено

в першому оповіданні, в суперечливих переживаннях героя, заклопотаного пошуками критеріїв національної ідентифікації.

Оповідання *Дивна пригода* висвітлює аналітичну свідомість вченого, *Вишивки старого гріховоди...* – художню містифікацію, замасковану під науковий жанр. Автор створив ілюзію безпосередньої правдоподібності подій поза епічним каноном, устами оповідача застеріг читачів від усталених очікувань: «Я не белетристичне, не «краснописьменське» оповідання складаю, а буквально переказую те, що справді говорилося». Традиційна епіка з класичною композицією поступається вільній інтерпретації подій, яких не так уже й багато в обох творах. Натомість наративний простір заповнює «герой, що філософує про життя, може списати небагато думок, без слова автобіографії й без одної цікавої події – зате може лишити нам увесь світ проблем і ціле своє індивідуальне обличчя в афоризмах»¹.

Прозаїк одним з перших в українському письменстві вказав на кризу логоцентричної традиції, яку пережив герой-науковець, нарікаючи: «Усі незрозумілі явища, які не підходять під точні природничі закони та під формальну логіку [...] раціоналізм повністю одкида: визнає їх за неправдиві, за неіснуючі, за виплід фантазії – тай край!». Він називає кілька випадків, що не піддаються логічному поясненню, посиляється на астронома, який зібрав у книзі «Невідоме» важливі незрозумілі факти, котрими не повинна гребувати наука, якщо вона має на меті об'єктивне пізнання дійсності в її розмаїтті, навів приклади з телепатією. Основною сюжетною інтригою стала смерть співквартиранта Забеліна. Оповідач вважав його філологом-дилетантом, але змушений був змінити думку, викупивши книги покійника в букіністичному магазині. На їхніх берегах він не тільки вичитав глибокі міркування колишнього власника, а й отримав стимул до написання «мемуарів» від імені Забеліна.

Звичайний апелювати до розуму, оповідач мимоволі пережив стан амбівалентності, втратив чуття межі між фізичним й метафізичним світами. Видіння здавалися йому реальнішими, ніж сама дійсність. Він, перебуваючи в стані психоаналітичного зосередження, «підшукавши для свого сна логічне обґрунтування, аж надто легко вгамовував свої думки і сумніви», переконаний, що все «це було насправжки!», відтепер існував в личині Забеліна, окреслений в мемуарах: «Тільки ж, хто ж має вважатися їх автором? Я, чи незнайома міні мертва людина?!».

Через «безпричинну нудьгу» та психічний неспокій («Хіба я не знаю, що всі душевні болі нелогічні...») фіктивний автор захопився порівняльною філологією, сподіваючись завдяки їй знайти надійні, раціонально

¹ М. Рудницький, *Від Хвильового до Мирного. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»?», Дрогобич 2009, с. 149.*

обґрунтовані принципи буття: «Логіко! прийди ж до мене знов на підмогу! Розуме! вгамуй мене!». Скільки б він не хапався за них, його мучили докори совісті, сумніви, патетично виявляючи кардіоцентричну натуру: «Не боли, не боли, моє серце! І хто се тебе стискує наче кліщами?». Відповідь, як блискавка, пронизує з глибин його єства: «Невже Бог?». Психоаналітичне занурення у підсвідоме виявило причини неврозів та сублімованих потягів персонажа, котрі полягали у травмах дитинства й нереалізованій лібідозній стихії. Ще не існувало клініки З. Фрейда, а письменник вже порушив психоаналітичні проблеми, латентно посиляючись на працю *Статева психопатія* віденського психіатра Р. фон Крафт-Ебінга, який ставив під сумнів оманливу спорідненість платонічних переживань з любов'ю, шукав шляхів морального оздоровлення, що стало проблемою і для головного героя, в поведінці якого помітне також відлуння звulьгаризованого ніцшеанства. Персонаж так і не зміг подолати хворобливе двоїсте єство, що передано через яскраве сюрреалістичне видіння: «Один «я» сидить в кріслі, держить перо в руках тай втупив очі в лампу, а другий «я» стоїть у кутку... Здається, що в першого «я» моє тіло, а в другого «я» – моя думалка...».

Розмежування людської натури на несумісні складники, коли тіло існує без душі і душа без тіла, було нестерпним, потребувало автотерапевтичного втручання, аби «обидва «я» зіллялися до купи» в просторі «мемуарів». Обраний жанр дав змогу персонажеві розкритися за допомогою інтроспективної методології. Уподібнення літературного наративу до наукової студії сприяло уникненню традиційної дидактики, моралізації, ефектного епатажу, спонукало до констатації драми підсвідомого і свідомого, збереженню ознак об'єктивного дослідження.

Аналіз душевних перипетій покладено на читача, тому підзаголовок оповідання має істотне уточнення – «матеріали для діагнозу сексуальної психопатії», якого ще не винесено. Не вона визначальна і в незакінченій повісті *Андрій Лаговський*, а філологія рясно розгорнута в античних, слов'янських, кримсько-татарських, орієнтальних та інших мовних дискурсах, які розкривають різні «оселі буття» (М. Гайдеггер), а також психоаналіз, котрий висвітлює витискування свідомістю інстинкти в підсвідомі глибини головного героя та інших персонажів. Мовознавчу, а не математичну домінанту твору однією з перших виявила Леся Українка. Перша частина повісті була надрукована в збірці *Повістки і ескізи з українського життя* (1895; Коломия, Львів).

Так писатимуть уже в 20-х роках ХХ ст., коли стрімко поширяться експериментальна інтелектуальна проза (М. Йогансен, В. Підмогильний, В. Домонтович та ін.), пізніше – Ю. Косач, І. Костецький, Ю. Тарнавський, Емма Андіївська та ін. Однак першим її започаткував А. Кримський, який входив у ранній модернізм, очевидно, сам того не відаючи.

У тогочасній європейській літературі наприкінці XIX ст. аналогів, подібних до оповідань А. Кримського, майже не було. Е. Золя запровадив поняття «експериментальний роман» (1880), але з погляду натуралізму, з потреби перетворення повсякденної драми на «образи живих людей», здійснення критики моралі, людських пристрастей, зумовлених оточенням, продовження, за словами І. Франка, «роботи фізіології». На принципі натуралізму спирався й Гі де Мопассан, учасник літературних зборів «Вечори Медану». Брати Е. й Ж. Гонкури, наполягаючи на вимозі «бачити, відсувати, виражати», репрезентували імпресіонізм, котрий в європейському контексті означав перехідний етап від реалізму (натуралізму) до модернізму, на відміну від пізнішого українського імпресіонізму як одна із стильових тенденцій раннього етапу нового конкретно-історичного напрямку. А. Кримський не схилився до таких концепцій, як і до епіки Ф. Достоевського, до зображення надламаної людської психіки й ненастанних страждань.

А. Кримський не був самотнім першопрохідцем в українській літературі, перейнятій й іншими жанрово-стильовими пошуками, відповідними новому типу художнього мислення. На початку 90-х років з'явилися нео-реалістичні новели й повісті Лесі Українки – ще не відомої поетки, в яких визначальну сюжетотвірну роль виконують як персонажі, так і предмети, латентно наділені «магічною» символікою. Новела *Чашка* з'явилася як наслідок одного з конкурсів, що проводилися в родині Косачів. Аналогічним поштовхом написання психологічної повісті *Жаль* (за ідентифікацією авторкині – оповідання) було творче змагання (1889) на тему «канапки» чи «кушетки», в якому брали участь Олена Пчілка, М. Косач та ін., але виграла його Леся Українка. Твір, пролежавши у видавничих тацях І. Франка й О. Маковея, нарешті з'явився 1894 р. в двотижневику «Зоря». Критика в особі М. Павлика не сприймала твору, мовляв, «далекого від автора», тому Леся Українка змушена була полемізувати з прихильником «зображення життя у формах життя» (лист від 3 березня 1891 р.)². Повість для неї була важлива. Письменниця ретельно її правила, коротила, зважаючи на те, що «ніяк не можна погодити тодішньої течії думки з теперішньою». Твір має дві тісно переплетені сюжетні лінії. Перша стосується головної героїні Софії Борковської, спочатку щирої дівчини, яка вдало одружилася з князем-удівцем, але після його наглої смерті втратила майно, перетворилася на безправну компаньйонку баронеси. Друга лінія стосується канапки й статуетки Адоніса й Венери, які баронеса придбала за безцінь для свого будуару. Предмети постійно з'являються в різних епізодах, аби

² Л. Українка, *Зібрання творів. У 12 т., Т. 7: Мистецька спадщина. Живопис і графіка 1830–1843*, Київ 1976, с. 539.

злитися у спільну кульмінацію й катастрофічну розв'язку, коли при «канашці» Софія Борковська в стані афекту пожбурила статуетку в цинічну баронесу. Вчинок головної героїні з погляду психоаналізу цілком умотиваний, закодований епіграфом «Ой жалю мій, жалю!...», викликав претензії критики (Б. Якубський), звиклої до розв'язання конфліктів у дусі реалізму, що уник би такого фіналу. Письменниця запропонувала не кримінальну, а психологічну версію, розкриваючи потужні потоки підсвідомого, в глибини якого були витиснені життєві пориви та бажання головної героїні, котра після смерті князя і втрати статків стала ніким за формального збереження титулу княгині. Згодом подібні твори із сюжетотвірними предметами з'являться в доробку О. Плюща, Є. Пахаревського, М. Могилянського, А. Крушельницького, С. Яричевського, не кажучи вже про практикування в оточенні «Ланки»-МАРСу сюжетів на підставі події, пов'язаної з певним предметом (Г. Косинка, В. Підмогильний, Б. Тенета, Марія Галич та ін.), однак Леся Українка була першою. В західноєвропейській літературі важко знайти схожі аналоги. Типологічно близькі були О. Генрі (дебютував 1899 р., видав свою першу книжку *Король і капуста* 1904 р.), С. Цвайг після поетичних публікацій – на початку 20-х років. Леся Українка була однією з перших і в новелах-вираженнях, обґрунтованих у працях І. Денисюка, коли зовнішні події зведені до мінімуму, надано простір внутрішнім сюжетним лініям, означеним психологічними колізіями (*Над морем, Голосні струни, Рзмова*). Її шляхом пізніше рушать А. Крушельницький (*«Нерви»*), М. Могилянський (*Наречена*), Є. Пахаревський (*Читачі*), М. Коцюбинський (*Цвіт яблуні, Лист*), Г. Михайличенко (*Блакитний роман*), М. Хвильовий (*Сині етюди, Арабески*) та ін.

Отже, А. Кримський й Леся Українка навіть випереджали модерну європейську літературу разом з Ольгою Кобилянською (*«Природа», Valse melancholique*). Можливо, й Уляна Кравченко, яка писала поезії в прозі ще 1883 р., але надрукувала їх вже надто пізно, в 30-і рр. (*Замість автобіографії*), бо вважала неетичним публікувати їх при І. Франку.

Леся Українка ввела поняття «модернізм» до літературознавчого словника в 1899 р., коли він в Європі переживав етап становлення, а в українському письменстві відбувся прорив до нового конкретно-історичного напрямку на теренах передусім малої прози, до якого були причетні А. Кримський й Леся Українка. У такому разі можна послатися на теорію «самозародження сюжетів», проте українська дійсність була відмінна від європейської як в соціальному й національному, так і в художньому аспектах. Європейське письменство не мало тих проблем, що українське, не знало симптому «Psychopatia nationalis». Модернізм як конкретно-історичний напрям започаткувався наприкінці XIX ст. передусім на теренах лірики, але ні Ш. Бодлер, ні парнасці, ні «прокляті поети» до нього ще не належали.

Певно, їх можна вважати премодерністами. Навіть символісти, які з 1877 р. збиралися на «вівтірки» С. Маллярме, ще не називали себе модерністами, пережили триетапну еволюцію, мали «Літературний маніфест» (1886) Ж. Мореаса. Паралельно існувала «Молода Бельгія» (1880–1890) з однойменним журналом, згодом, в останнє десятиліття XIX ст. – «Молодий Відень» (Віденський Сецесіон), «Молода Польща», Срібний вік в Росії. У такому контексті варто згадати й типологічно близький аристократичний київський салон «Плеяда» (1889–1894), створений за аналогією французької поетичної школи (XVI ст.), за ініціативою Олени Пчілки, М. Старицького, М. Лисенка. Молоді таланти (Леся Українка, М. Обачний, Людмила Старицька, М. Сливинський, В. Самійленко та ін.) влаштовували творчі змагання, заповзялися перекладати європейську лірику, досліджувати національну історію.

Українські письменники налагоджували з європейськими модерністами письменниками творчі контакти, опосередковано брали участь у діяльності сформованого 1890 р. Віденського Сецесіону (Г. Бар, Г. фон Гофмансталь, Петер Альтенберг – псевдонім Р. Енглендера, А. Шніцлер та ін.), або зазнали його впливу: І. Франко, Марко Черемшина, С. Яричевський, Б. Лепкий. «Молода Муза» завдяки Б. Лепкому переживала через Краків циркуляцію ідей з «Молодою Польщею» (1898–1918; С. Пшибишевський, З. Пшесмицький, Я. Каспрович, С. Жеромський та ін.) тощо. Зі Срібним віком в Росії був пов'язаний О. Олесь. Впливи в ліриці й драмі, не в прозі, викликали зустрічні течії, внаслідок яких утворювалися національні варіанти модернізму, зокрема українського на перехресті антилогоцентричних постренесансних віянь європейської «філософії життя» й іманентно національної «філософії серця». Дослідники, часто порівнюючи ці тенденції, звикли протиставляти різні форми модернізму, недооцінювати український, вважаючи його «недокрівним» (М. Неврлий), бо він мусив не лише обстоювати високий естетизм, а дбати про національну долю. «Мій друже! Я красу люблю, / Як рідну Україну», – писав М. Вороний, але ні С. Маллярме, ні О. Вайлду, ні Г. фон Гофмансталью не було потреби зізнаватися в «*Psychopatia nationalis*». Вони могли собі дозволити кантівський «незацікавлений інтерес», «мистецтво для мистецтва», що не було втечею від дійсності, а заглибленням в її сутність. Українські ранні модерністи мусили врівноважувати критерії краси й правди, навіть вбачали, як «хатяни», естетичну категорію в Україні, однак у своїх різножанрових відкриттях нічим не програвали європейським письменникам, відповідали на їхні впливи зустрічними течіями.

Схожа картина спостерігалася і в добу розвиненого модернізму, зокрема в експериментальній, загострено фабульній прозі В. Підмогильного, що мала ознаки інтелектуального, філософського наративу. Роман

Місто стосується не так приборкання урбуса провінціалом (відомий мотив поширений і в західноєвропейській літературі, на кшталт *Трьох мушкетерів* О. Дюма), не так любовних романів і кар'єри персонажа завдяки жінкам (письменник добре знався на французькій белетристиці, зокрема Гі де Мопассана), не так психоаналітичних зацікавлень автора-фрейдифіла, як екзистенційної проблематики в цивілізаційному світі абсурду, що пізніше концептуалізують Ж. П. Сартр й А. Камю, нічого не чувши про українського письменника, як тексту в тексті, актуальність котрого стане згодом очевидною на підставі досліджень тартуської школи, зокрема Ю. Лотмана.

Перед Степаном Радченком – головним героєм роману *Місто*, який, здавалось би, досяг мети, насправді розкрилася онтологічна порожнеча, бо він «втратив відчуття своєї істоти і відчуття світу поза собою. Немов був ніщо, ніде, ніколи. Боявся очі підвести, щоб ту пустку навколо не бачити». Його заповнило «почуття страшної самотності», тому намагався заповнити його власною повістю: «писав свою повість про людей». Не спроможний реалізувати себе в живих стосунках з людьми, він, застосовуючи можливості фіктивної парабіографії, покладав надії на уявні образи адже письменство обернулося йому «на цю кару, на спокуту за нерозважливу вигадку – сліпу, несподівану вигадку написати оповідання». Головний герой шокований власним відкриттям, що ставило під сумнів його амбітне уявлення про особисту унікальність, адже «люди – різні! Божевільно відмінні попри разючу зовнішню схожість!», тому він не кращий від них, радше – один з них. Це зумовило «кардинальний поворот твору», зблизило «його інтелектуальну канву з філософією екзистенціалізму», спонукало Степана Радченка проживати «простори інших душ», створити «проект іншої людини». Такі спостереження Олени Романенко відповідають міркуванням Ж. П. Сартра, що «виявлення мого внутрішнього світу відкриває мені в той же час іншого, як свободу, що стоїть переді мною»³. Степан Радченко не відчув її повноти, не переборов у собі балансування маргінальної особистості між раціональним й ірраціональним, перебував під враженням сумніву, іронії, скепсису, філософичності.

В. Підмогильний запропонував новий роман про роман, роман у романі, роман про літературу, фактично завершений твір, який ніби має написати головний герой. Пізніше аналогічний прийом застосують французькі письменники-екзистенціалісти. Так Антуан Рокентин – герой роману *Нудота* Ж. П. Сартра, замислюючись над пережитим абсурдом буття, вирішує написати «книжку», аби, завершивши її, прийняти в ній «себе,

³ О. Романенко, *Людина і світ в українській літературі доби Розстріляного відродження*, Київ 2006, с. 75–76.

як блудного сина». Так само автор і наратор інтерферовані в романі Чума А. Камю, що не приховано в тексті: «Наша хроніка добігає кінця. Пора вже докторові Бернардові Ріє признатися, що він її автор». Таким чином, як твердить Лада Коломієць, запроваджувався «роман в романі» і «там, де автор поставив крапку, герой почав писати перше слово»⁴; твори цих прозаїків окреслили ситуацію абсурду, що «не є прикметою матеріального світу, фізичної дійсності», а засвідчили «конфлікт між суб'єктом і об'єктом», між людиною і світом, між Я та Іншим, що не може задовольнити її запити.

Роман В. Підмогильного утвердив в українському письменстві екзистенціальний тип світовідчуття значно раніше, ніж у французькому, спростовував компаративні схеми чи теорію «самозародження сюжетів», спрямовував аналітичну думку на ідіографічне розуміння літературних явищ. Водночас творчі пошуки прозаїка тісно пов'язані з мистецьким й інтелектуальним контекстом тих літ, адже він у художній формі підтвердив філософські концепції, зокрема гайдегґерівську теорію буття як *Dasein*, ясперську версію «межових» ситуацій, бердяєвське розуміння самотності-відчуженості у «світі речей», буберівське «буття в комунікації»⁵. Персонажі В. Підмогильного ще не виявляли людського відчаю в пошуках міфічної свободи як порятунку від абсурду буття, що невдовзі спостерігатиметься у творах Ж. П. Сартра й А. Камю. На випередження працював й В. Петров (Домонтович). Його експериментальні белетризовані біографії (*Романи Куліша, Аліна й Костомаров*) й різножанрова філософська проза (*Дівчина з ведмедиком, Доктор Серафікус, Без ґрунту*, новели) поставали на межі художньої літератури й наукових трактатів, навіть передбачали наративи постмодернізму, до яких однією з перших звернулася Емма Андіївська в романі *Герострати*.

Письменники часто діяли синхронно, що спостерігається і в період розвиненого модернізму, на прикладі написаних 1925 р. поем *Галілей* Є. Плужника й *Порожні люди* (завершення теми *Геронтіона* та *Безплідної землі* Т. С. Еліота). Критика, наприклад Я. Засурський, помилялася, вважаючи, що важко знайти в поезії ХХ ст. аналогічний зразок такого сильного «відчуття порожнечі», «безглуздя людського життя», як у поемі *Порожні люди*, тому що не відала про творчість Є. Плужника. За цілком очевидних відмінностей цих творів, обох поетів ріднить чуття втрати онтологічних основ понівеченого цивілізацією світоладу, що переживає період руйнівного присмерку.

⁴ Л. В. Коломієць, *Особливості поетики художньої прози Валер'яна Підмогильного*, дис. ... канд. філол. наук., Київ 1992, с. 57.

⁵ І. В. Куриленко, *Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ ст.*, дис. ... канд. філол. наук., Харків 2007, с. 1.

Коли Т. С. Еліот закінчував свою поему фіналом повної безвиході («Світ кінчається так само / Не вибухом, а вищанням», – переклад В. Коротича), то у Є. Плужника цей мотив присутній на початку поеми *Галілей* («І мені потихеньку вити / В мертві вуха нудних киян / Під осінній холодний вітер...»). Український поет звернувся до архетипу «вовкулаки», якого відчуває в собі ліро-епічний герой, до кривавого «вовчого» культу т. зв. «інших», які пориваються до фантомної мети «гей, через кров, через трупи братів!». Водночас він згадував своїх дідів, виття яких називали співом, «коли співів чужі сліди / Заливали червоним пивом». Кожного разу воно завершувалося трагедією, інспірованою абсурдом буття, тому ліро-епічному героєві та його прототипу-поетові страшно зазирнути в глибини підсвідомого, аби побачити там «дикуна», що «сховався увесь / В моїм серці на споді!». Обоє поетів, які не знали один одного, схильних до трагічного світосприймання й парадоксального мислення, єднала настанова на об'єктивність, безособовість поетичного мовлення. Навряд чи тут спрацьовують контактологічні чи генетичні зв'язки, компаративні моделі. Можливо, в такому разі до прикладу стала би теорія самозародження сюжетів, але з істотним уточненням: обидва автори жили у відмінних соціальних системах.

Принципи розвиненого модернізму могли засновуватися й під час опосередкованого зв'язку між різнонаціональними літературними формаціями, хоча впливи тут були проблематичні, як у випадку з київською «неокласикою» й польським «Скамандром», близькими за духом й високою культурою поетичного мислення літературних формацій, що протистояли практиці демонстративного прозаїзування лірики, оголення риторичного жесту тощо. Можливо, найближчою ланкою між ними став киянин Я. Івашкевич – автор поеми *Молодість пана Твардовського* (1912–1915). Психологічний мікроклімат Київської Олександрії (Київ початку XX ст.) відображено в перших збірках поета – *Октостиhi* (1919) й *Діонісії* (1920), котрі з'явилися друком після від'їзду автора до Варшави (1918). Шляхетна манера його лірики – найсуголосніша вишуканому письму М. Рильського, який спромігся віддзеркалити характерні риси тогочасної «олександрійськості», як і Ю. Клен (початок епопеї *Попіл імперій*), а також П. Филипович, М. Зеров, дещо менше – М. Драй-Хмара.

Обидві літературні групи складали символічні п'ятірки: «неокласики» (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, М. Рильський, О. Бургардт), які збиралися на квартирі Б. Якубського, гуртувалися при журналі «Книгар», згодом – на вечірках ВУАН; «скамандрити» (Я. Лехонь, Ю. Тувім, Я. Івашкевич, А. Слонімський, К. Вежинський) почали своє формування на сцені кабаре «Під Пікадором», друкувалися в журналі «Pro Arte et Studio», згодом – «Pro Arte» (1916–1919), обстоювали принцип свободи літератури від

соціального обов'язку, виголошений Я. Каспровичем (1915). На відміну від «неокласиків», «скамандрити» заявили про себе «безпрограмним маніфестом», опублікованим у першому числі журналу «Skamander», боролися право на артистичну форму, гру барв і слів, «святість доброї рими», «божественне походження ритму», «одкровення народжених в екстазі образів і викуваних у праці кшталтів». Коли «скамандрити» «полонили своєю лірикою найширшого читача, щойно їх вірші пролунали під затишним склепінням «Пікадора», то «неокласики», оточені «люмпенізованою літературною практикою», «говорили в безвісті невідомого їм майбутнього»⁶, однак їх почули малочисельні елітарні шанувальники іманентного мистецтва слова.

Відмінність між близькими за креативним потенціалом варшавськими й київськими поетами найхарактерніша в семантиці діонісійства й аполлонійства. «Скамандрити» власною творчістю насаджували пост-«молодопольську» літературу, спонукаючи її до виникнення несподівано свіжого, доти мало поширеного вітально-діонісійського художнього синтезу. Класичні настанови для них були менш тривкі, ніж для попередника й сучасника Л. Стаффа, визначальні для М. Зерова. Натомість київські поети орієнтувалися на аполлонійські критерії, дисциплінували діонісійську стихію, яку вони не відкидали, а модифікували, збагачили новою культурою поетичного мислення. Їхня лірика, як і літературознавча діяльність, була центральною в письменстві «розстріляного відродження».

Коли між «неокласиками» й «скамандритами», попри певну типологію, могли бути певні контактологічні зв'язки (найбільше між Я. Івашкевичем й М. Рильським), то впливи видаються сумнівними. Звичайно, їх було чимало, але в кожному разі, викликаючи зустрічні течії, набували іншого сенсу, як у випадку з М. Семенком, який справді почав наслідувати італійських й російських футуристів, але подав власний варіант українського стилю, ґрунтованого не тільки на традиціях бароко, а й полемічного щодо маніфестів й поетичної практики Ф. Т. Марінетті, зокрема в трикнижній П'єроаді, в якій йдеться про культ жінки й любові, неприпустимих для генофобства італійського нігіліста з його закликком нищити музеї. Натомість кверофутурна лірика М. Семенка, який ніколи не розлучався із скрипкою, перейнята культурологічною знаковою системою. Сюрреалізм А. Бретона з авангардистською естетикою кулака, дрейфуючи з французької літератури в українську, набула ознак модернізму, мала обґрунтування в статті Національне мистецтво й ліриці Б.-І. Антонича, з притаманними їй ознаками «аристократизму духа».

⁶ В. Моренець, *Національні шляхи поетичного модернізму першої половини XX ст. Україна і Польща*, Київ 2002, с. 235.

Здається, замість малоперспективних розмов про впливи і наслідування, культу центрів того чи того напрямку або стилю варто проаналізувати величезний материк діалогів між письменниками різних націй, зафіксованих у конкретних творах, а також в значному масиві перекладів, простежити пряму й реверсну циркуляцію ідей. Модерністів єднав новий психотип, який розбудовував художню концепцію на основі платонівського мімезису, не відкидаючи аристотелівський, абсорбуючи в доцентрову систему конкретно-історичного напрямку величезний досвід антики, середньовіччя, бароко, романтизму, перебуваючи з Ренесансом, класицизмом, реалізмом в ситуації дискусійного притягування-відштовхування. Отже, український модернізм був не парадоксом, а закономірністю в контексті світового письменства, навіть іноді випереджав його тенденції.

Література

- Коломієць Л. В., *Особливості поетики художньої прози Валер'яна Підмогильного*, дис. ... канд. філол. наук., Київ 1992.
- Куриленко І. В., *Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ ст.*, дис. ... канд. філол. наук., Харків 2007.
- Моренець В., *Національні шляхи поетичного модернізму першої половини ХХ ст. Україна і Польща*, Київ 2002.
- Поліщук Я., *Література як геополітичний проект*, Київ 2008.
- Романенко О., *Людина і світ в українській літературі доби Розстріляного відродження*, Київ 2006.
- Рудницький М., *Від Хвильового до Мирного. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»?», Дрогобич 2009.*
- Українка Л., *Зібрання творів, У 12 т., Т. 7: Мистецька спадщина. Живопис і графіка 1830–1843*, Київ 1976.

Iurii Kovaliv

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

MODERNISM AND MODERNISMS. A VERSION OF ONE PARADOX

Summary

This paper presents a review of traditional approaches to the literary process that are based on established canons and schemes, not always readily verifiable. The history of literature usually focuses on literary movements whose origins, development and evolution do not necessarily fit in with traditional concepts. This also applies to Modernism or rather Modernisms that share a common ideological and aesthetical vision. Specific facts demonstrate that the movement emerged in Ukrainian prose earlier (A. Krymsky,

Lesya Ukrainka, Uliana Kravchenko and others) that in European literature, sometimes preceding the evolving genre and stylistic formations (narratives by V. Pidmohylny, V. Petrov /Domontovych/, I. Kostetsky, Emma Andiiievskia). The situation in poetry was quite different: poetry was influenced by European movements, but remained at the crossroads between opposite concepts proposed by “philosophy of life” and “philosophy of the heart”, was inspired by certain styles (Surrealism) or associated with those that acquired Ukrainian features (Futurism). Synchronous trends frequently appeared, based on occasional connections and contacts (“Neoclassicists” – “Skamander” group), or without any contact (the works by Y. Pluzhnyk and T.S. Eliot). They may confirm the theory of autogenesis of stories, but rather demonstrate indirect dialogue between writers and “circulation” of ideas.

Key words: historiography, Modernism, Modernisms, objective historicism, experimental intellectual prose.