

*Світлій пам'яті мого вчителя,
захопленого візійнера в світі художнього слова –
професора Зенона Гузара – присвячую цю книгу.*

Автор

Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
Кафедра української літератури та теорії літератури

ОЛЕГ БАГАН

**ХУДОЖНЄ СЛОВО І
НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ**

*Статті про методику навчання літератури
в школі*

Дрогобич • 2021

УДК 37. 016: 821.161.2.09

Б 14

Рецензенти:

Наталія Мафтин, доктор філологічних наук
(Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника);

Сергій Романов, доктор філологічних наук
(Волинський національний університет ім. Лесі Українки).

Відповідальний редактор

Петро Іванишин, доктор філологічних наук
(Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка).

Баган О.

Б 14 Художнє слово і національне буття: статті про методику навчання літератури в школі / О. Баган. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2021. 334 с.

ISBN 978-966-384-367-4

У книзі представлені студії на різноманітні теми щодо викладання художньої літератури в школі, об'єднані спільною проблематикою національного виховання. Автор пропонує низку концептуальних поглядів методичного, націософського, теоретико-літературного змісту, яку змінюють усталені уявлення про значущі етапи розвитку української літератури і становлення її знакових особистостей.

Видання рекомендується насамперед учителям української мови і літератури, літературознавцям, учням гуманітарних ліцеїв, широкому колові шанувальників українського слова.

УДК 37. 016: 821.161.2.09

ISBN 978-966-384-367-4

© Олег Баган, 2021

Кілька слів для зачину

(замість передмови)

Олег Баган належить до числа тих українських літературознавців, що вбачають прямий зв'язок між науковим текстом і практикою викладання української літератури в університеті й школі. Саме про це свідчить запропонована читачеві підбірка статей, більшість з яких побачила світ на сторінках часопису для вчителів української мови і літератури «Дивослово», де цей автор із нестандартним та проникливим мисленням був бажаним гостем протягом багатьох років.

Особливо цікавою й присутньою є перша стаття збірника «Роздуми над програмою з української літератури для 10–11 класів», в якій автор розглядає останні зміни до програми з української літератури в 10–11-х класах й прагне створити таку літературну освітню модель, в якій естетична складова з наголосом на стилеві органічно поєднувалася б із ідеологічною, модель без лакун, із залученням літературних творів значного обсягу попри панівну нині думку про те, що читання втрачає своє значення, а вчитель має орієнтуватися не на складні, а на захопливі, гостросюжетні твори. Загалом тема ідейно-національного виховання є для Олега Багана наскрізною. Дослідник показує, що ідейно-національне виховання в школі є цілком можливим, якщо з цією метою вчительство використовуватиме творчість великих класиків і критиків, як Євген Маланюк чи Микола Євшан, постатей, які бралися кардинально переосмислювати основи української культури та самосвідомості.

У творчій манері вченого приваблює вміння логічно пояснювати складні теоретичні проблеми літературознавства,

що добре видно із його студій про естетичні засади романтизму й реалізму в світовій літературі. Як і широта бачення художніх явищ у просторі культури та національного буття.

Олег Баган звертає особливу увагу на те, як подавати твори часів соціалістичного реалізму в школі, обстоюючи думку про потребу вивчення не тільки тих творів письменників-соцреалістів, які були написані всупереч канону соцреалізму, а й тих, в яких прославлявся вождь Сталін і комуністична партія, бо тільки таке повне представлення соцреалізму справлятиме відповідний виховний вплив на учнів. Загалом літературознавець переконаний у потребі формування й удосконалення національного літературного канону. Цій меті він присвячує чимало уваги й зусиль, бо сам канон – це й є виховання. Український літературний канон – приклад постійної боротьби, поразки, перемоги й невпинного руху до реалізації головної мети: утвердження української ідентичності.

***Роксана Харчук,
Інститут української літератури ім. Т. Шевченка НАН України,
головний редактор журналу «Дивослово»***

РОЗДУМИ НАД НОВОЮ ПРОГРАМОЮ З УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ 10-11-х КЛАСІВ

I

У 2018 році Міністерство освіти й науки України опублікувало нову програму з предмету «Українська література» для учнів 10–11 класів, яку підготував авторський колектив на чолі з Раїсою Мавчан. Відомо, що вже не перше десятиріччя точаться завзяті дебати щодо концепції нової програми і прямують вони у напрямку до набуття нею «більшої спроможності в розвитку інтерпретаційних можливостей учня», більшої «європейськості» і «модерності», звільнення програми від «трафаретів минулого», «заідеологізованості та соціальності», тощо. Під цим кутом зору ми й проаналізуємо новий варіант програми.

Однак спочатку, для виведення якихось логічних принципів і критеріїв при доборі художніх творів для шкільної програми, запропонуємо власний варіант можливої системи вибору і групування творів, які б могли створити «класичний» кістяк для формування української молодого людини, справді, зорієнтованої у вартощах національної літератури, в культурному горизонті України, розвинутої в естетичному, духовному та світоглядному планах. Отже, такими критеріями могли б бути такі:

1) **доступність, сприйнятність, вмотивованість** для дитини кожного конкретного твору, бо навіщо вивчати у школі надскладні, туманні, художньо невиразні твори, якщо вони апріорі не можуть бути нею адекватно прочитані й засвоєні? Тут зробимо ремарку: об'єктивно, майже кожен класичний твір світової літератури таїть у собі багато ідейних, проблемних, формально-естетичних складнощів, які в молодому віці людина не може засвоїти. Скажімо, «Іліада» й «Одисея» Гомера мають дуже багато всього, що не відразу сприймає несформована

духовно й естетично людина, але вони повинні вивчатися в кожній школі, бо це твори, які заклали основи європейської цивілізації і культури, які несуть в собі **естетичні коди** всієї світової літератури. Тому кожна освічена людина, щоб мати елементарну зорієнтованість в культурі, повинна прочитати їх бодай в основних фрагментах, почути кваліфікований коментар про них. До слова, про це дуже гарно написав І. Франко в оповіданні «Борис Граб», побудованому на автобіографічному ґрунті, згадуючи і вмотивовуючи, що для повноцінного сприйняття «Іліади» чи «Одисеї» ці класичні твори треба прочитати принаймні три рази, поступово вглиблюючись в їхню складну поетику та величну художню філософію.

2) **характерність** твору для певного автора, його **виразність, презентаційність** щодо особи та ідеології конкретного письменника. Тобто не вартує пропонувати до шкільної програми такі твори, хоч і дуже майстерні чи глибокі за проблематикою, які не відображають головних, типових і значущих для національної культури ідейно-естетичних устремлінь автора. Наприклад, не можна викидати зі шкільної програми містерію «Великий льох» Т. Шевченка тільки на тій підставі, що її нібито до кінця не розуміють учні (тобто застосовуючи наш 1-й принцип «доступності»). У цьому мегатворі Т. Шевченка сконцентрована майже вся його ідеологія **національного опору** розбитого українства, його **історіософія** та **естетична концептуалістика** українського романтизму, якого найбільшим виразником він саме був. Без цього твору неможливо зрозуміти особистість Т. Шевченка, його духовно-ментальну закоріненість в етно-естетичних світовідчуттях українства.

3) **значущість** художнього твору для літературного процесу, його вага в ідеях і проблематиці, в **естетичному звучанні**. Тобто кожен твір шкільної програми (за деякими винятками, зрозуміло) має представляти визначальні вияви, інтенції і тенденції українського літературного процесу. Адже

молода людина повинна отримати після навчання в школі хоч би головні орієнтаційні уявлення про шляхи розвитку національної літератури, її етапи становлення, про віхові твори і їхнє духовно-естетичне звучання. Коли, наприклад, у шкільній програмі немає таких знакових явищ, як роман «Хмари» (1874) І. Нечуя-Левицького, який заклав ним основи українського літературного позитивізму (реалізму) й одночасно програму формування нової української інтелігенції та її ідейно-культурних пріоритетів, чи роману І. Франка «Перехресні стежки» (1900), який був віхою в процесі формування модерністської поетики психологізму та урбанізму в українській прозі, то це означає, що в цій програмі є суттєві прогалини. Це однаково, якби при викладанні історії французької літератури забули сказати про етапні романи О. де Бальзака і Стендаля.

Отже, за цими критеріями ми прокоментуємо вибірково основні «плюси» і «мінуси» нової шкільної програми з української літератури, пропонуючи паралельно свої варіанти бачення її удосконалень та поглиблень. Відразу зазначимо, що ми не будемо препарувати свої тематичні пропозиції до тієї мережі годин, яку пропонує сучасна школа, зрозуміло, що ці години не є логічними і належними, оскільки, як і в усьому світі, в Україні відбувається трагічний за своїми майбутніми наслідками процес **дегуманізації освіти, її деестетизації**. Ми просто будемо пропонувати певні доповнення і зміни до програми згідно з логікою національного виховання через літературу, про що підказує нам сама історія світової культури.

Відкривається історія української літератури для 10-го класу повістю І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» і тут відразу виникає велике здивування: чому після стількох років бурхливих розмов про «модернізацію» української освіти, «поглиблену естетизацію й ускладнення художнього мислення школяра» цей цілком невибагливий, нецікавий, дещо вульгарний, навіть безсенсовий твір залишається в шкільній програмі? Що учитель

може виховати, розвинути на матеріалі цього твору? Це елементарна просвітянська повість майстра, написана в стилі масової лектури з метою дати популярне і легкодоступне читиво для тодішнього малоосвіченого українського поспільства. Яку користь інтелектуальну, естетичну, культурологічну може нести цей твір сьогодні? Це при тому, що в спадщині І. Нечуя-Левицького є класичний виховний роман «Хмари», який сформував десятки тисяч українських інтелігентів, став архетипним для української літератури, оскільки його типологію художнього мислення розвивали провідні прозаїки України аж до В. Підмогильного із його знаменитим романом «Містом» (1928), де є головний герой Радченко (ономастико-ідеологічний перегук із Радюком – головним героєм «Хмар»), де продовжують розвиватися ідеї І. Нечуя-Левицького про специфіку української душі, потребу завоювання українцями міста, створення моделі нової української міської культури, про шляхи і форми становлення активної і наступальної української людини. Про це ж писали всі великі українські повістярі й романісти епохи позитивізму: О. Кониський, П. Мирний, Б. Грінченко, І. Франко, А. Чайковський та ін., тобто без знання і розуміння «Хмар» неможливо збагнути поетику і проблематику цілого етапу в розвитку української літератури, який тривав приблизно від 1870 -го до 1917-го року. Так, роман «Хмари» не є досконалим з погляду форми і стилю нарації, але ці недоліки сповна компенсуються його гострою проблематикою (формування національної свідомості в інтелігенції і усвідомлення загроз з боку російської імперської ментальності і культури, які наступали в той час), ідеєю українського духовного кордоцентризму (в романі алегорично змальовано образ прекрасного філософа-ірраціоналіста П. Юркевича), художньою концепцією урбанізму (вперше в нашій літературі подано так широко і виразно панораму Києва 2-ї пол. XIX ст.), тощо. Саме на прикладі роману «Хмари» учитель може вести мову про

специфіку українського літературного позитивізму, зіставляти талант І. Нечуя-Левицького з іменами великих реалістів Європи. Бо це ж пропонує нова програма в розділі теоретичних коментарів до творів, але з «Кайдашевою сім'єю» і І. Нечуй-Левицький, і вся українська література будуть виглядати просто **примітивними** на тлі європейської багатющої реалістичної прози. Можливий варіант скороченого прочитання роману, який є досить великим за змістом і невмотивовано розтягнутим, що цілком відповідає логіці культурного виховання: важливо, щоб учні відчули ідейно-естетичну вагу епохального твору.

Після «Кайдашевої сім'ї» і позитивістського роману П. Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» програма пропонує вивчати п'єсу «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого. Це, безумовно, ліпше, ніж «Сто тисяч» чи «Хазяїн» цього автора, які десятиліттями нудили школяра своїм надмірним соціологізмом. Однак, як на сьогодні, то цьому авторові в шкільних рамках явно бракує естетичної експресивності, сили художніх ідей, він своїм «Марином Борулею» не далеко відійшов від жанру водевілю, і тому і письменник, і весь «театр корифеїв» буде представлений у програмі якимось скупим і по-дрібному. Гадаємо, набагато б відсвіжила картину українського театру кінця XIX століття чудова, глибока й психологічно цікава п'єса І. Карпенка-Карого «Сава Чалий». Це й змога учителеві поговорити про драматизм української історії, зробити історіософські акценти, увійти в проблематику української душі. П'єса «Сава Чалий» відповідає всім трьом критеріям нашого підходу до формування програми: це яскравий і читабельний твір, він вичерпно характеризує драматургійний талант автора, який вів у свій час український театр до ускладнення і посилення драматизму, відводив від одномірного соціологізму. Тож тут важливим був би фактор несподіваної інтенції, коли позитивістський соціологізм розчинявся б яскравим психологічним твором.

Далі йде І. Франко із поезіями «Гімн», «Сикстинська мадонна», «Ой, ти, дівчино, з горіха зерня...», «Чого являєшся мені...», «Легенда про вічне життя», поемою «Мойсей», новелою «Сойчине крило», Передусім зауважимо наступне: Іван Франко є надто важливим, значущим письменником в українській літературі і вивчення його спадщини потребує спеціальної розлогості та методичної глибини. Цей письменник сформував сучасну українську людину у плані загартованості національного характеру, інтелектуальних устремлінь, окцидентальних (проевропейських) естетичних уявлень. Шкільна програма з української літератури повинна передбачати своєрідний спецкурс з вивчення творчості І. Франка саме в старших класах, коли активно формується особистість школяра, бо й І. Франко є насамперед **Великою Особистістю** в нашій культурі. Тому на прикладі його творчості важливо виховувати саме особистість учня, формувати людину **вольову, широкосвітоглядну, принципову, подвижницьку**.

Зрозуміло, що запропоновані програмою твори дають дуже фрагментарне уявлення про доробок І. Франка. Випадають такі великі теми, як «І. Франко – майстер віршової форми» (багатство форм в його ліриці), «І. Франко як поет-інтелектуаліст і філософ» (має бути аналіз його пізньої філософської лірики зб. «Мій Ізмарагд», «Із днів журби», «Semper tiro»), тема «І. Франко-натураліст» (він є найбільшим виразником естетики натуралізму в українській літературі: новели й оповідання зб. «Борислав», роман «Борислав сміється», твори «Voа constrictor», «На дні» та ін.); випадає тема «І. Франко як майстер соціально-психологічної прози» (її вершина – роман «Перехресні стежки»), тема «І. Франко-урбаніст» (урбаністичні мотиви в ліриці, низці новел, романах «Лель і Палель», «Для домашнього вогнища», «Перехресні стежки» та ін.).

Мені вже доводилося писати про потребу обов'язкового вивчення у школі новели І. Франка «На дні» («Українська мова і

література в школі», 2002 р., № 38). Ще раз повторю головні аргументи на користь цього твору. Це дуже типовий, знаковий твір для самого І. Франка: ніхто, як він, не піднімав на таку художню висоту теми соціального дна, яка стала тоді, в другій половині XIX століття, міжнародною й особливо важливою для всієї європейської літератури і культурної свідомості – від Бальзака («Батько Горіо») до Горького («На дні»); це був зразковий твір ідеологічного спрямування (постать та ідеї Андрія Темери – його прототип сам І. Франко), що стало тенденцією того часу, відповідно до естетичних інтенцій позитивізму з його ідеєю прогресу і перебудови суспільства; твір мав яскраві протестні й морально-психологічні риси, які прокладали нові шляхи в українській літературі (вивчення теми соціальної патології). Це найконцептуальніший зразок художнього натуралізму, завдяки чому вчитель має змогу проаналізувати естетику цього стилю. Цей твір таїть в собі велику силу драматизму, несподіваних психологічних ходів, перипетій і розв'язок (емоційний вплив на читача). Твір має чітку концепцію, яка передає центральну лінію діяльності і творчості самого І. Франка: служити піднесенню соціальних низів, давати в літературі жорстоку правду, показувати роль інтелігенції, осмислювати шляхи історичного прогресу, розвивати проповідь широкого гуманізму. Тож учитель має змогу говорити і виховувати, справді, щось значуще в молодій людині, закласти у її світогляд високі ідеали **служіння і горіння** задля шляхетної мети. Жоден інший твір І. Франка не дає змоги так глибоко і правдиво збагнути сутнісні напрямні його творчості, як новела «На дні», Подібною за силою художньо-естетичного навантаження є повість «Воа constrictor», але вона написана на інонаціональному матеріалі (єврейському), тому не може так повчально прозвучати в школі.

Кілька тез про те, чому поема «Мойсей» не є настільки зручною для шкільного вивчення. Це філософське узагальнення

про драматизм і досвід національних борінь, з великою дозою критицизму та алегоризму. У шкільному віці (а це 15–16-літній вік) людина ще не здатна адекватно сприймати настільки складні у націософському аспекті узагальнення і такий критицизм (І. Франко говорить про несформованість української нації, її нездібність до історичних перемог). Повноцінне прочитання прийде з досвідом життєвим. Безумовно, «Мойсей» – це художньо сильний, концептуальний твір. Але поема є якраз прикладом того, що не кожен значний твір письменника може впроваджуватися в шкільну програму через свою складність.

Роман «Перехресні стежки» майже ідеально відповідає нашим критеріям добору творів для шкільної програми. Він має прозору концепцію викладу; це класичний зразок соціально-психологічного роману і дітям особливо важливо засвоїти його естетичні риси на національному прикладі; у ньому є дві великі ідеї: народження українського міста серед національного рустикального простору і визрівання нової програми діяльності інтелігенції (образ та ідеологія Євгенія Рафаловича); у творі передбачено (відчутю!) напрямки розвитку світової прози: дослідження теми підсвідомого, посилення ролі художнього детективу, зображення й осмислення соціальної і моральної патології, культивування провінційності (велика й різноманітна регіоналістська література Європи ХХ ст.), осмислення теми єврейства і т. ін. Випустити це все з уваги сучасного українського підлітка – це значить інтелектуально пограбувати його. Так, твір є дещо заскладним для учнівського сприйняття через свою психологічну проблематику і дещо перевантаженим соціологізмом (розширена тема аналізу селянського безправ'я і зловживань великих землевласників), але ж таке є цілком допустимим з огляду на те, що юна людина повинна принаймні побачити складні проблеми з історії буття українського суспільства, бо це **формує почуття її національної відповідальності**. Скажімо, російські школярі вивчають роман-епопею Л. Толстого «Війна і

мир», то хіба вони розуміють і легко сприймають всю проблематику цього шедедру? Ні. Але вони повинні знати бодай у найзагальніших і найприблизніших описах і візіях, як відбувалося становлення російського суспільства в минулому, якими були його духовні, інтелектуальні, культурософські інтенції і напрямні. **Без постановки таких великих проблем не може сформуватися Особистість**, а саме над цим має передусім працювати наша школа.

Порівняємо проблематику цих двох творів із, безперечно, модерністським шедевром – новелою «Сойчине крило», Так, його треба порекомендувати на додаткове читання, щоб учень мав розуміння про стильову вишуканість письма І. Франка в пізній період творчості, його чистий естетизм. Однак у варіанті обов'язкового читання тільки новели «Сойчине крило», без тлумачення Франкового позитивізму, програма дезорієнтує молоду людину в пріоритетах творчої проблематики письменника, адже цілком втрачається бачення його як творця широких і гострих суспільних художніх полотен, як майстра осмислювати болючі моральні конфлікти, як стратега **громадянської мобілізації українства**. Зрештою, що може збагнути учень (цілком ще недосвідчений морально і психологічно) в такій концепції кохання, яка пропонується в «Сойчиному крилі»?

Тепер коротко проаналізуємо поезії, які вибрані до шкільного вивчення. Чомусь автори вирішили зберегти соціалістичний за духом вірш «Гімн», який до того ж має низку недоліків із формального боку. Це нелогічно. Якщо хочеться передати настрої І. Франка раннього бунтарського періоду творчості (соціалістичного), то ліпше запропонувати досконалий із формального боку вірш «Товаришам із тюрми»: він достеменно передає характер і спосіб мислення письменника – впертість, прометеїзм духу, нескореність натури. Подібна сила духу двигить у поезії «Vivere memento», яка чудово передає ідеалістичні й пробоєві пориви молодого І. Франка. Є гарна

поезія «Підгір'я взимі» 1885 року, яка розгортає цілу концепцію потреби соціального бунту, написана досконалою мовою і формою, передає до того ж типове для І. Франка залюбівання рідним бойківським Підгір'ям, яке він поетизував і в прозі, і в поезії протягом усього життя. Всі ці три твори є набагато глибшими і різноаспектнішими, аніж «Гімн», виражають Франкову **натуру**, а не лише раціональні ідеї, тож кожна з них (на вибір) могла б замінити цей вірш.

Нова програма пропонує чомусь вивчати явно недосконалий, туманний і невмотивований ідейно, біографічно сонет «Сикстинська мадонна» із зб. «З вершин і низин», Навіщо? Адже, щоб передати філософію мислення І. Франка в поезії, досить буде запропонувати вивчати такі шедеври із його вершинної поетичної збірки «Semper tūo» (1906), як «На ріці вавилонській...» (роздум про основи рабської ментальності вічного українського малоросійства-рутенства), до речі, ця поезія глибоко проінтерпретована в класичній студії С. Петлюри «Іван Франко – поет національної честі» (1913) як приклад найпроникливішої критичної саморефлексії щодо вад української природи; чи своєрідний диптих, написаний як стилізація в дусі «Слова о полку Ігоревім», «І досі нам сниться...» та «Вийшла в поле руська сила...» – це не тільки зразки оригінального історіософізму І. Франка, а й приклади вглиблення поета в національну героїку і ментальність; і, безумовно, вірш «Конкістадори» (1904) – цей зразковий твір художнього **динамізму**, який прокладає шлях до «вісниківського» неоромантизму (Є. Маланюк, О. Ольжич, Ю. Клен) з його яскравими візіями національної героїки й абстрактного волюнтаризму. Завершальним акордом мала б бути поезія І. Франка, написана вже майже на смертному одрі, але неймовірно сильна духом вітальності, «Зоні Юзичинській» (1916). Наведемо її:

*Не мовчи, коли гордо пишаючись,
Велегласно брехня гомонить,
Коли, горем чужим утішаючись,
Зависть, наче оса та, бринить,
І сичить клевета, мов гадюка в корчи –
Не мовчи!*

*Говори, коли серце твоє підіймається
Нетерплячкою правди й добра,
Говори, хай слів твоїх розумних жахається
Слямазарність, бездарність стара,
Хоч би ушам глухим, до німої гори, –
Говори!*

Чи є в світовій поезії драматичніші і водночас по-прометеївськи світліші слова?! Чому цього не повинен знати юний українець?

Натомість поезія «Легенда про вічне життя» є явно безбарвною поряд із цими пристрасними творами; чудова інтимна поезія «Ой, ти дівчино, з горіха зерня...» не виражає для молоді чогось нового в сенсі зміни поетикальної парадигми: адже написані в дусі фольклору вірші учні вивчають і в молодших класах, то яке сильне враження вони можуть справити в старшому класі?

Набагато ефективнішим у школі замість розлогої і складної поеми «Мойсей» міг би бути пролог «Великі роковини» (1898), закономірно заборонений в радянські часи як чудово виражений, сконденсований, мистецьки оригінальний маніфест модерного українського націоналізму. Цей твір дає учителеві змогу здійснити відразу кілька просвітньо-виховних ходів: 1) зробити узагальнення про історіософію І. Франка (виведення ідеї про доконче пробудження в душі нації духу героїчного козацтва як єдиної запоруки для майбутніх історичних успіхів); 2) провести

аналітичний роздум з критикою вад українського національного характеру (безпринципності, пасивності, пристосуванства):

...
*Ми хробачливі в самому ядрі,
В душі погасло вічнеє огнище
Живої віри! На страшнім кострі
Згоріла сила! Нижче, нижче, нижче
Схиляються колись так горді чола!
О, мамо! Бідна ти, бездітна й гола!
Ми всі такі! Що в інших ганьби знак,
Се ми приймаємо, як хліб насущний!
У інших ренегат – у нас добряк;
У інших підлий – в нас старшим послушний;
У інших скажуть просто, ясно так:
Безхарактерний – в нас лиш: простодушний.
Не стало встиду в нас! Ми в супокою
Упідлимось, ще й горді підлотою.*

3) дає змогу наголосити на силі афористичного мислення І. Франка, на його умінні концентровано передавати вічні націософські сенси:

*...Мовиш: де нам взять Богдана?
Тільки ти придатний будь
На святе велике діло!
Загартуй думки і груди!
До високого літання
Ненастанно пробуй крил,
А Богдан прийде, як сума
Ваших змагань, ваших сил.
До великого моменту
Будь готовий кожний з вас, –
Кожний може стать Богданом,*

*Як настане слушний час.
Мовши: нині інші війни.
Ну, то іншу зброю куй,
Ум оstri, насталою волю,
Лиш воюй, а не тоскуй!
Лиш борися, не мирися,
Радше впадь, а сил не трать,
Гордо стій і не корися,
Хоч пропадь, але не зрадь!
Кождий думай, що на тобі
Міліонів стан стоїть,
Що за долю міліонів
Мушиш дати ти одвіт.
Кождий думай: тут, в тім місці,
Де стою я у огні,
Важиться тепер вся доля
Величезної війни...
... Чи побіди довго ждати?
Ждати – довго! То й не жди ж!
Нині вчися побіждати,
Завтра певно побідиши...*

Із спадщини М. Коцюбинського пропонується вивчати два твори: «Intermezzo» і «Тіні забутих предків», При мотивації вивчення першого твору основний акцент кладеться на модернізмі та імпресіонізмі його стилю. При мотивації другого – на фольклоризмі та пантеїзмі світомислення письменника. Однак поставимо тут два заперечні питання: чи ці два твори є достатньо доступними, сприйнятними для юнацької свідомості? Чи вони виражають щось дуже характерне для письменника, якісь важливі філософемі його творчості? Відповідь на обидва запитання – ні. Адже важливо, щоб учень у школі збагнув, які **актуальні проблеми** передусім розв'язував письменник у своїх творах, як

реагував на виклики життя? А що він зрозуміє з тематики «Intermezzo» і «Тіней забутих предків»? Що М. Коцюбинський був вишуканою, романтичною натурою, з ускладненим художнім поглядом на світ, і тільки. Та цю тему вчитель може ескізно пояснити і на уроці про інші, але проблемно значніші, твори. Головне – **світогляд письменника** – залишиться учневі незрозумілим.

М. Коцюбинський належить до класичної традиції європейської новели, зокрема в його творчості отримала вираження та манера письма, яку канонізував Гі де Мопсан – **іронічно-саркастична**, коли філософія, настрої і поетика твору націлені на передачу **парадоксальності людського буття**, на зображення його трагічних та драматичних сенсів, але у вишуканій, іронічній стилістиці, в легкій тональності відстороненої зверхності автора та одночасного посиленого психологізму, націленого на зображення нетрів підсвідомості. Творами, які ідеально передають цю стилістику письма, є новели «По-людському», «Лялечка», «Дорогою ціною», «На камені», «Поєдинок», «Сміх», «Persona grata», «В дорозі», «Що записано в книгу буття», «Сон», «Подарунок на іменини» і «Коні не винні», Архітвором у спадщині М. Коцюбинського є повість «Fata morgana», хоч і спаплюжена в українському літературознавстві советського періоду. Не треба боятися соціалістичних акцентів, які виявляються в деяких творах автора. Це був дух часу і сучасний учень мусить відчувати і його. Тож для шкільної програми вартувало б вибрати твори з цього ряду. На наш погляд, належною художньою експресивністю, прийнятною для дитячо-юнацької свідомості, найліпше наділені три новели: «Persona grata», «На камені» і «Коні не винні» (як варіант, можлива новела «Подарунок на іменини»). Мабуть не вартує так завзято акцентувати на імпресіонізмі письменника (це ми, мовляв, віддаємо данину нашому «європеїзмові!»). М. Коцюбинський все-таки був більше **неоромантиком** за характером естетичної

концептуалістики, а імпресіонізм використовував, як декоративні деталі до свого стилю письма.

Ще про «Fata morgana», якби так вдалося «пропхати» і цей твір у програму. Це **найсильніший твір не тільки в українській, а й у світовій літературі про психологію села**. Не вивчати його в школі – самообкрадати націю. Цей твір є не заклик до революційно-класових братовбивств, як вчила советська школа, підносячи постать Марка Гуцці, від стереотипів якої, очевидно, залежать ще сучасні науковці, лякаючись його проблематики; він є якраз **застереженням** щодо криваво-руїнницьких шляхів перебудови української сільської цивілізації (згадаймо сцени погромів панських маєтків, які залишають в душі читача відразливо-тяжкі враження!). Водночас поетика – неймовірна! Образи-персонажі – архетипальні! Концепція світу і людини – премудра!

У зіставленні з цією повістю «Тіні забутих предків» програють явно: містичне і фатальне кохання, зображене тут, є занадто «невловним» для молодого людини; Гуцульщина і її поетика пейзажу є нетиповими для М. Коцюбинського (а нам же ж важливо передати типовий і знаковий художній світ автора); філософія і проблематика повісті є занадто містичними й туманними. Наш «подільський геній» все-таки передусім **інтелектуальний** автор, а не **настресвий стиліст**, яким його акцентовано представляє нова програма. В часи СРСР акцентувати на естетизмі – означало протестувати проти радянського примусового соціологізму, подавати себе навіть «бунтарем» проти «основ марксистського літературознавства», Сьогодні ця прихована «дихотомія» співіснування відійшла в минуле і, борячись із посиленою проблематикою в літературі, ми мимоволі понижуємо рівень нашої інтерпретації літератури в школі.

Щось подібне вийшло і з Ольгою Кобилянською: обидва, запропоновані програмою її твори – «Imprompte phantasie» і

«Valse melancholique» – не відповідають виведеним нашим критеріям, бо вони не є ні вельми сприйнятними для шкільного читання (їхня проблематика явно занадто «доросла» й абстрактна), ні етапними в творчості самої письменниці, ні значущими для літературного процесу. Зрозумілим є бажання авторів програми відійти від соціальності і не вивчати роман «Земля», який якраз відповідає нашим критеріям. Тому, очевидно, вартує шукати істину десь посередині. На наш погляд, таким «компромісом», тобто виведенням на перший план у школі твору насамперед з підкреслено естетським, модерністським звучанням могли б стати новели «Природа» і «Некультурна» (на вибір). У них виражені доміанти літераторки: її яскравий індивідуалізм, тонкий психологізм, бунтівливість ідей, ускладнено-лірична манера письма в повноті модерністського стилю. Саме ці два твори найбільше **«дихають»** Буковиною, передають її атмосферу і ментальний колорит.

У підході до Лесі Українки й далі панує стереотип: «Лісова пісня» як канон. Ще Дмитро Донцов у 1921 році. («Підстави нашої політики») дивувався, що українці, маючи таку прекрасну письменницю, вибрали собі для широкого вивчення її **найнетиповіший, найменш характерний** для неї твір. І здогадувався, що вони зробили це через власні ментальні особливості: це єдиний твір з драматургійної спадщини авторки, який дає підстави потужити, поскавуліти, понарікати (тобто українська плаксива натура в інтерпретаціях його виливалася сповна!). Пригадую і свій особистий досвід студентського періоду: коли я прочитав більшість драматичних творів Лесі Українки, то був просто шокований, наскільки контрастною є ідеологія і мораль авторки щодо звиклих сльозливо-сумних інтерпретацій, які нав'язували нам і школа, і культурницькі середовища України, передусім театри. Суворість, монументальність, піднесена трагічність, національна твердість, стриманість і вольовитість – це справжні доміанти Лесі Українки.

Натомість тематика «Лісової пісні» дає тільки широкий простір для української душі вкотре вилити свою ніжність і нарікальність.

Українські неоліберали-космополіти в літературознавстві, нарешті, досягли своєї мети: викинули зі шкільної програми «Бояриню», яка була введена у 1990-і роки, як «шовіністичний» та «заідеологізований» твір. Неоліберали перемогли, але програла українська нація, бо немає в українській літературі сильнішого твору про **національну гідність**, аніж «Бояриня» Лесі Українки. А гідність – це найбільше, чого українцям бракує як нації. То де ж її виховувати, як не в школі?

Очевидно, що поряд із «Бояриною» ідеально надається для шкільного прочитання драматична поема «Оргія»: тут є ВСЯ Леся Українка, з її зачарованістю в антику, філософськими візіями, з її культом свободи і гідності особистості, твердими поглядами на Добро і Зло, з колосальним відчуттям етнічної енергетики мистецтва.

Саме ці два твори – «Бояриня» й «Оргія» – дають можливість розгорнути перед читачем-юнаком цілий простір важливої, зрозумілої проблематики, виражають життєву позицію авторки, мають чудове стилічне неоромантичне оформлення. Натомість «Лісова пісня» – надто складна для юнацького сприйняття, абстрактна, нетипова для філософії письменниці (Ще раз нагадаємо важливий принцип добору творів – «характерність для автора»).

Кілька загальних висновків. Запропоновані до шкільного вивчення новою програмою художні твори класиків не здійснюють вирішального перелому до більшої інтелектуалізації в сприйнятті літератури, тобто наповнення програми творами, які ставлять несподівані проблеми, виводять цікаві образи-персонажі інтелігентів (замість так поширених в нашій класиці селян), які узгоджуються з проблематикою націотворчого і культуротворчого процесів в Україні кінця XIX – початку XX століття. Є,

безумовно, вартісна спроба змінити ситуацію, але, як ми бачимо, програма більше відводить від великих проблем нашої класичної літератури, аніж уводить в них молоду людину. Боротьба за «естетизм» (часто вдаваний) перетворилася на боротьбу з національними ідеями в літературі, з проблематикою національного виховання і зростання. Усе це відбувається під галас постмодерністської наукової і письменницької публіки, яка щораз більше тисне на культурну еліту нації, на владу, на громадську думку, вимагаючи ще більшого космополітизму в шкільній програмі, ще більшого хаосу ідей (видаючи це за «плюралізм думок і оцінок»), ще більшої розважальності («постмодерної грайливості») в ній. Результатом цього невдовзі може стати ще більше віддалення української молоді від основ національної ідентичності (симптоми цього вже очевидні), від основ класичної естетики, від духовного переживання літератури як **найідейнішого** виду мистецтва, бо мистецтва **Слова, що пломеніє**. Так ми не тільки перетворимося на націю, що найменше читає (такі тенденції вже йдуть), а й на суспільство, що найменше думає (такі «плоди» вже визрівають).

Підтвердженням наших слів є той факт, що в шкільній програмі не знайшлося місця для хоч би одного твору Б. Грінченка – людини, яка була справжнім **Серцем** нашої літератури, коли І. Франко був її **Розумом**. Така постать просто **мусить бути перед очима** Нації, яка формує свій погляд на світ і свій характер. Тому неможливо уявити собі нашу шкільну програму з літератури без його повісті «Сонячний промінь», повісті, в якій є все: національне Ratio і Emotio, душевність проблематики і ясність віри в рідну силу, зачарованість красою народного буття і свідомість глибини його занедбаності. Треба подумати про введення до програми п'єси С. Черкасенка «Казка старого млина» як своєрідного досягнення українського модернізму (можливий варіант – драма «Ціна крові»). Мала б бути у програмі тема поетичного урбанізму на прикладі творчості

(вибірково лише, хоча б на одну год.) поетів «Молодої Музи» (П. Карманський, В. Пачовський, Б. Лепкий, С. Чарнецький), бо саме Львів на початку ХХ століття став першим українським великим містом, в якому розвинулася своєрідна література – естетська, богемна, інтелігентська.

У великій творчості В. Винниченка, яка, безумовно, потребує ширшого висвітлення у програмі, слід акцентувати на його глибокій і майстерній соціально-психологічній **малій прозі**, де виразився великий таланти письменника-людинознавця (про це наголосив ще І. Франко), людини, яка відчуває українську народну **стихію**. Натомість всі ті ліво-егоцентричні, анархістські й екстравагантні художні експерименти, дурні фантазії, комунацькі ілюзії, якими сповнена романістика В. Винниченка, частина його п'єс, пізня публіцистика (вдумаймося в ідіотизм заклику у творі «Слово за тобою, Сталіне» після здійсненого цим Сталіним голодомору і масового терору проти українства!) є сумним відображенням ідейної і творчої деградації людини, зараженої в душі епохи соціалістичним практицизмом та космополітизмом, утопізмом та цинізмом, людини, яка найбільше, врешті, спричинилася до поразки Національної Революції 1917–1920 років. Тому не зрозуміло, чому автори програми, забувши про чудову і повчальну драму «Між двох сил», чомусь пропонують на додаткове читання «замудру» п'єсу **ні про що** «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», невдалий твір «Сонячна машина» (про це ще написав бездоганний майстер художнього смаку й блискучий філологічний аналітик М. Зеров!) та аморалістичний роман «Записки Кирпатого Мефістофеля», який юній людині читати просто шкідливо, бо це залишить травму в її душі на все життя. В. Винниченко – це парадоксальний, демонічний геній; він майстер мови і стилю, але людина з цілком деформованими світоглядом і мораллю; він прекрасний і щирий там, де забував про свою життєву позу «передового інтелектуала», там, де просто осмислював суспільне **живе буття**,

яке знав з дитинства і дуже тонко відчував. Він – стихія. І ця стихійність двигить тільки там у його творчості, де він виходив із рамок доктрини соціалізму, з атеїстично-технократичних лівих ідей.

До слова, вартує лише подивуватися «наполегливості» редколегії провідного (і єдиного!) українського літературознавчого журналу «Слово і час», який ось уже три роки (!!!), здається, друкує листи В. Винниченка до його дружини Розалії, так, ніби це був «сакральний заповіт» цього непевного у всіх аспектах чоловіка (і в аспекті систематичної **невірності** шановній Пані Розалії також) і ніби вся нація сьогодні має упродовж трьох років стежити за цією публічною демонстрацією моральної фальшивості та ідейної непослідовності людини, яка фактично обманула свою країну, зрадивши її у вирішальний момент через свої амбіції. Можливо, вартувало б для зацікавлених видати окремою книгою ці листи, а сторінки важливого наукового журналу вивільнити для правдивих теоретичних дискусій та знакових історико-літературних публікацій?

При викладанні літератури за період від 1870 до 1917-го року важливо дати відчуття **наступальності** національної культури, свідомість того, що нація постійно ніби **розгортала** свою естетичну парадигму переживання світу, що кожен автор ставив собі щораз **вищі і складніші** завдання, а через це якісно розвивалася духовна і мистецька палітра творчих еліт. Тому вартісним є таке представлення авторів, коли кожен новий письменник виростатиме перед зором учня не своїми суб'єктивними художніми особливостями, а насамперед широтою своїх поглядів на громадянські, культурно-естетичні, морально-виховні завдання українства. Так у свідомості молодшої людини сформується бачення програми становлення **модерної нації**, розуміння її принципів і напрямних розвитку. У цьому контексті зауважимо, що потрібне компаративне пояснення особливостей української художньої літератури, але не тільки в аспекті її

зіставлення із розвинутішими і набагато складнішими західними літературами, як є сьогодні, а передусім зіставлення її естетичних здобутків і особливостей із типологічно подібними літературами бездержавних народів – чеською, словацькою, сербською, хорватською, болгарською, литовською, румунською, угорською, фінською, тобто тих, на які постійно взорувалася тодішня українська творча інтелігенція, українські літературні журнали і критики (польська література впливала особливо як дуже відома і близька). У такий спосіб ми ще у школі подолаємо той психологічний комплекс нашої молоді перед західними літературами, який у неї з'являється при ширшому знайомстві з ними: виникає хибне уявлення, мовляв, «які ми бідні і нецікаві» в зіставленні із великими імперськими літературами (французькою, німецькою, англійською, іспанською, російською, американською).

II

Література для 11-го класу вимагає особливого науково-стратегічного і методичного підходу. Адже, за великим рахунком, саме ХХ століття було піковим у розвитку української літератури, що зумовлювалося її виходом із стану тотальної заблокованості в контексті чужих імперських державних систем і панівних культур і появою цілого покоління письменників (згодом нових поколінь), які вже звільнилися були від психологічного комплексу народництва з його настановою орієнтуватися на «утилітарну просвітянську спрямованість» та «соціальної зорієнтованість» творчості згідно з теоріями європейського прогресизму (соціалізму). Водночас сам літературний процес був дуже складним з огляду на продовження ситуації міжнародного протистояння (російсько-українського в СРСР, польсько-українського в II-й Речі Посполитій, румунсько-українського на Буковині та угорсько(чесько-)-українського на Закарпатті), на умови раптового приходу в національну культуру

різноманітних ідеологій, ускладнених модерністських стилів та активного цивілізаційного зрушення Західної України в бік до Середньої Європи, що по-варварськи зупинив у 1940-і роки советський (російсько-євразійський) тоталітаризм. Тож для вчителя вельми важливо розставити в такому літературознавчому просторі головні тлумачні акценти.

Парадоксом майже усього літературного процесу в Україні ХХ століття була його велика тенденція до вільного естетизму з одночасною потужною залежністю від політичного тиску, коли або пряме втручання політичної влади (комуністів в СРСР), або ідеологічні тенденції в боротьбі за національне визволення (Західна Україна й еміграція) потужно видозмінювали обличчя літератури. Не говорити про залежність літератури від політики – значить обманювати сучасну молодь, витворювати перед її уявою якусь ілюзійну картину. Саме така тенденція раз у раз виникала в українських шкільних програмах 2000-х і 2010-х років, коли, наприклад, в період сталінського тоталітаризму пропонується вивчати лише любовну лірику П. Тичини і В. Сосюри, так, ніби саме ці мотиви - еротика і ніжність - визначали цю страхітливую епоху. У такий спосіб світосприйняття юнацтва переносилося в якусь фальшиву країну-ідилію, замість наближення його до драматизму часу, коли нація була поставлена на грані «бути чи не бути», Таку ж тенденцію має і сучасна наша програма.

Автори вирішили розпочати вивчення літератури ХХ століття із оглядового уроку про літературний авангард. У цьому є певна логіка, бо, справді, художній авангардизм був трендом того часу (перша третина ХХ ст.), але не в Україні. В Україні авангардисти на чолі із В. Поліщуком і футуристом М. Семенком були, по суті, явищем маргінальним – і через свої невеликі таланти та впливи на літературу, і через свою відверто прислужницьку щодо Москви громадянську позицію (це якщо висловлюватися дуже коректно, бо насправді вони не мали ані позиції, ані громадянської гідності, а виступали звичайними

агентами). Відомим є факт, що саме групи «Авангард» і «Аспанфут» були оголошені російськими комуністами в Україні «провісниками справжнього комуністичного мистецтва» і були використані тими ж російськими комуністами як трибуни для систематичного цькування інших літературних українських середовищ і їх розгрому у кінці 1920-х років. Тож напрошується риторичне запитання: чи вартує розпочинати вивчення у школі літературного процесу ХХ століття із українського авангарду, який об'єктивно став інструментом в руках чужої влади для вчинення антиукраїнського погрому?

Цілком логічно можна було б розпочинати вивчення літпроцесу ХХ ст. темою символізму в літературі: це було найяскравіше явище у 1917–1920-х роках, символізм найбільше прислужився для революціонізування поезики української лірики, він кардинально оновлював і європеїзував тематику української літератури загалом. Тому важливо вивчати цю тему **цілісно**, як явище, не тільки на прикладі творчості П. Тичини, а й з поданням фрагментів творчості, наприклад, Д. Загула і В. Свідзинського, як явище комплексне, складне. Власне, демонстрація того, що символізм був розвитком цілої тенденції в літературі, художніми переливами талантів великого грона митців дозволить показати його, як «недоспівану пісню», як потужний спалах естетизму в літературі, який трагічно завмер в сутінках советського тоталітаризму. У сучасної юної людини має бути уявлення про те, **Що** українська культура втратила через пряме «політичне втручання» чужої влади.

На нашу думку, не вельми вдалим ходом авторів програми є пропозиція вивчати поезію Є. Плужника окремим уроком. Так, це дуже талановитий поет, так, це дуже світла постать, але чи його лірика є такою сприйнятливою для непідготовленого читача і водночас такою знаковою для літератури 1920-х років? Очевидно, що ні. І це при тому, що програма «звільнила»

школярів від вивчення творів більше доступних і значущих авторів, про що – далі.

Тема «Київські неокласики», безумовно, виглядає ваговито, але чомусь у ній пропонується вивчати лише лірику М. Рильського. Знов поставимо риторичне запитання: чи можливо є розповідь про українську літературу без М. Зерова? От М. Зеровим і вартувало б замінити Є. Плужника. І ще одне запитання: чи не обмежуємо ми бачення великого явища визначенням «київські неокласики»? Адже неокласицизм – це був розвиток, хай і уривчастий, хай і безпрограмний, одного великого стилю: від пізньої лірики І. Франка і «монументалістських» драматичних творів Лесі Українки до Ліни Костенко й І. Качуровського; в цей стиль треба включати і пізні твори Є. Плужника (поема «Канів»), і М. Бажана, і велику лінію у творчості «вісниківців» (Є. Маланюк, Л. Мосендз, О. Ольжич, Олена Теліга), і галицьких авторів міжвоєнної доби (Б. Кравців, С. Гординський, Б. Нижанківський, Наталена Королева – саме так (!), ця авторка якраз вписується своєю естетикою і поетикою творчості в неокласицизм підкресленим неоконсерватизмом, яскравою кольористикою деталей, закоханістю в античність, тощо), і потім неокласицизм діаспори (М. Орест, Л. Лиман, О. Тарнавський). Тому розмова про неокласицизм має вестися як про **велику естетичну альтернативу** до руїнницького авангардизму й антидуховного та антимистецького соціалістичного реалізму. А так, у формулі «київські неокласики», ми і самообкрадаємо себе, і звужуємо бачення явища.

Гарним ходом авторів програми є новаторська пропозиція вивчати модерністський роман Ю. Яновського «Майстер корабля», Правда, не зрозуміло, чому цей автор і твір йдуть у програмі попереду від «Міста» В. Підмогильного. Адже група «Ланка» (потім МАРС) сформувалася у своїх естетичних засадах ще на початку 1920-х років. Це був потужний струмінь неореалізму (психологічного реалізму), який надав особливого забарвлення

тодішній українській літературі. Це була велика ідейно-духовна і художня альтернатива до советизму в літературі, тож цей стиль вартувало б представити як **магістральний**, а не маргінальний, як вийшло в новій програмі. Центральним жанром розвитку 5 цього стилю була саме **новела**. Загалом українська новела у 1920–1930-і роки сягає своєї вершини розвитку, тому цілком логічно було б подати у шкільній програмі, наприклад, по одній новелі із творчості М. Івченка, Г. Косинки і Б. Антоненка-Давидовича і втакий спосіб показати значення цього художнього феномену. Особливо наголосимо на М. Івченкові: це блискучий стиліст, оригінальний філософ, творець абсолютно модерністського стибу, тому його присутність, скажімо, новелою «Горіли степи», була б правдивим збагаченням естетичної свідомості учня. Загалом творчість письменників групи «Ланка» мала б прозвучати як **визначальна, правдиво національна, художньо глибока** лінія в літературі, яка, поряд із неокласицизмом, заклала в національну культуру **найвартісніші духовно-естетичні основи**. Тож закономірною була жорстока розправа і забуття з боку советської влади - вона знищувала найголовніше. Натомість автори програми, легко випячуючи на перше місце письменників-авангардистів, які виявилися у ворожому, антиукраїнському політичному таборі лівих і комуністів, мимовільно міняють місцями Добро і Зло: у вчителя і учня поступово притуплюється відчуття **національної правди**, в загальній картині літературного процесу затираються грані між цим вічними моральними категоріями і духовними орієнтирами. Навіть більше, авангардисти поступово стають привабливішими для молоді, бо вони – «європейці», а якісь там «ланківці» – так собі, «звичайні народники», яких було багато в українській літературі.

Поставимо коротку тезу: спадщину Остапа Вишні можна було б і не вивчати в школі і на цьому зекономити навчальні години для письменників-«ланківців», Для тих, хто не розуміє цього, радимо прочитати статтю Б. Антоненка-Давидовича

«Воскресіння Шельменка», Тут лише узагальнимо коротко: Остап Вишня – це виквіт українського метального малоросійства, водевільщини, «енківщини», як сказав би Є. Маланюк, вічної схильності творити щось простакувате, псевдонародне, хохлацьке. Ми говоримо про «Європу», про «модерність», про свідомість «телекомунікаційної цивілізації» – і з цим, з цією творчістю на грані графоманії – хочемо увійти як «культурно багата нація» у Європу?

Укладачам шкільної програми на майбутнє вартувало б подумати, щоб поряд із М. Кулішем, абсолютним генієм театру, вивчався ще й І. Кочерга, одна з його символістських п'єс, які є ніби завершенням модерністського кола в українській драматургії. Власне, І. Кочерга вдало відтінює надто експериментальну тенденцію в драматургії М. Куліша своїм філософізмом і вишуканістю художніх акцентів та інтонацій, і це творило б у свідомості юної людини правильне уявлення про модернізм у театрі як про велику інтенцію до естетизму.

Окремою темою є викладання літератури соціалістичного реалізму в школі. Нинішня програма, як і нова, вибрала в цій темі «тактику страуса», який ховає голову в пісок від проблем і думає, що проблем не існує. Якщо попередня програма підмінювала розмову про соцреалізм майже суцільною «любовністю» на прикладі творчості П. Тичини і В. Сосюри як знакових соцреалістичних письменників, то нова цілком втікає від «страхітливого» соцреалізму. Принаймні у її тлумачній частині немає ані якихось ширших пояснень про специфіку розвитку української літератури в СРСР в 1920–1970-ті роки, особливо в 1930–1950-ті – доба сталінізму, ані самого літературознавчого поняття «соціалістичний реалізм», А дарма. Цього історично-культурного явища не треба ані боятися, ані уникати. І це з таких причин: по-перше, якщо дітям не пояснити, як саме шкідливо вплинули на літературу большевицький політичний терор та ідеологічна цензура, то це й далі буде причиною, що живильний

грунт, в основному в зрусифікованих і колись потужно скомунізованих верствах нашого суспільства, для просоціалістичних (проросійських) ілюзій зберігатиметься; по-друге, соцреалізм в Україні був надто масштабним і значущим явищем, він знищив сотні і тисячі талановитих митців, він докорінно перемінив ідейні і культурні уявлення мільйонів українців, по-суті, видозмінивши ментальність нації, зламавши її становий хребет; він не був таким маргінальним, маловпливовим явищем, як, скажімо, в Польщі чи Угорщині, а надовго став «релігією» більшості; по-третє, соцреалізм був міжнародним явищем як теоретико-методологічний експеримент абсолютної космополітизації суспільної свідомості, великою мірою його теорія й ідеологія були спеціально скеровані проти української культури і нації, щоб деформувати їх до цілковитого малоросійства (національної безвольності, примітивізму-профанаторства і провінційності), тому нові покоління повинні знати і розуміти, **як і чому завдавалися смертельні удари по вітальних і творчо-інтелектуальних основах нації.**

Тож соцреалізм треба не ховати, маскуючи його, як це ми бачимо на прикладі творчості О. Довженка, в «творчі страждання митця», «травми світлої особистості», тощо, а показати й осмислити його у найповнішій виразності. Зрозуміло, ця тема не повинна займати аж так багато місця в програмі, тут достатньо одного-двох уроків. І що важливо: для прикладу не треба брати твори якогось дуже талановитого письменника, як П. Тичина, темою про «корозію таланту» якого вже просто замучили нас літературознавці, бо в такому випадку весь аналіз соцреалізму виходить неглибоким і неоднозначним, у тональності скрушеного стогнання: мовляв, «хай він і підспівував комуністичній владі, але ж мав великий хист як лірик – ой, як це трагічно! Ой, як драматично!» А учень у школі як не розумів, так і не розуміє, в чому ж полягає руйніцтво і злочинність соцреалізму і чи засуджувати такого автора, чи ні (і над цим потім мучиться ціле

життя, якщо є вдумливою людиною). У цій темі треба, навпаки, подати якомога більше ідеологічно агресивні, відверто антиукраїнські, ідіотичні у своїй тональності твори. Скажімо, такі, як поеми В. Сосюри («1917 рік», в якій він виправдовує большевицький терор, «Навколо», написаній в дусі авангардистсько-деструктивної естетики «Пролеткульту», «Відповідь», в якій автор як вірнопідданий холуй Москви паплюжить Є. Маланюка і весь український патріотизм-націоналізм, проповідує ненависть і жорстоку розправу з усіма, хто проти російського комунізму, «ГПУ», в якій він виправдовує всі злочини російських чекістів, які чинили «червоний», наймасовіший у світовій історії, терор, тощо), чи п'єси І. Микитенка (можна й незабутнього О. Корнійчука – для «приколу», щоб дитина цілком відчула, що таке прислужницький автор). Учитель має лише прокоментувати, що комуністичну владу покvapливо і відверто підтримали люди кар'єристичного типу, неглибокі, часто графомани-славолюби, циніки, виховані в дусі ліво-матеріалістичних ідеологій, які панували на початку ХХ століття. А учень має раз і назавжди відчуті відразливість, деструктивність, фальшивість літератури соціалістичного реалізму. Розмова з учнями на таких уроках буде завжди гострою, проблемною, цікавою. І все буде по-чесному: учитель говоритиме правду, учні дізнаються про щось важливе. Такою й має бути школа – **нефальшивою!**

Сьогодні нам треба не присипляти молодь гарними розмовами про нашу «мову барвінкову» і «ніжність душі поета», а вчити аналізувати **складні і болючі проблеми** минулого, бачити вічне протистовбство Добра і Зла, розуміти антинаціональне руйництво. Соцреалізм був чужою ідеологією й естетичною теорією – витвором російських філософів-матеріалістів (Н. Добролюбов, Н. Чернишевський, Д. Пісарев, Г. Плеханов та ін.) та партійних підлабзників із тоталітарної системи гніту, які придумували примітивно-знущальні формули для приниження

митців слова, роблячи з них брутально-брехливих агітаторів за комунізм, одурманювачів народних мас. Проте для України він обернувся найдошкульнішим і найстрашнішим у результатах випадом проти національної гідності, чуттєвості і моралі. І це насамперед має усвідомити молода людина.

Наступний розділ програми після «Розстріляного Відродження» – «Перлини західноукраїнської літератури», Цих перлин знайшлося тільки дві: Б.-І. Антонич і О. Турянський (хоч вартувало би з послідовністю навпаки, бо повість О. Турянського «Поза межами болю» з'явилася раніше за лірику Б. І. Антонича – у 1917 році – і відкрила цим новий етап української прози). «Києвоцентризм» нашого літературознавства і шкільної програми з української літератури – це добре, ніхто не заперечує місії майже «апостольського» міста на просторі Східної Європи, але й другу, західну, органічну частину «української еліпси» (Є. Маланюк) не треба забувати. Набагато більше виграла б наша літературна програма, а з нею – й естетична свідомість молоді частини нації, якби Галичина ХХ століття була представлена в ній не лише двома «перлинами», а цілим літературним процесом, який був дуже багатим, цікавим, повчальним у міжвоєнну добу. Наведемо кілька теоретичних аргументів. Галицький літпроцес був особливо динамічним, перейнятим концептуальними літературними журналами («Літературно-науковий вістник», «Дажбог», «Поступ», «Дзвони», «Світ», «Назустріч»), чого об'єктивно не було на Наддніпрянщині через большевицьку цензуру; тут відбувався широкий діалог із європейською літературою і теоретико-естетичною, культурологічною думкою; тут нове покоління письменників мало абсолютну державницьку свідомість, тобто було позбавлене комплексів «народництва» (якщо не брати до уваги авторів старшого покоління); література визначально була націлена на формування нової якісної свідомості нації і її характеру; у літературній критиці велися небачені перед тим за своєю складністю важливі теоретичні

дискусії (наприклад, маємо всі підстави говорити про те, що знаменита літературна дискусія 1925–1928-х років в УРСР, яку очолював М. Хвильовий, була спровокована і стимульована публікаціями Д. Донцова в «ЛНВ», М. Хвильовий лише відгукнувся на поставлені важливі проблеми про значення «Сходу» і «Заходу» в українській культурі). Закономірно, що в Галичині з'явилися свої оригінальні таланти і, головне, свої **духовно-моральні інтенції**, яких не було на Наддніпрянщині. Тому ці новаторства й естетичні здобутки цілого покоління треба не ховати від нації, як це за традицією (ще радянською) робить нова програма, а, навпаки, підносити.

Так, у школі вартувало б вивчати філософський роман Наталени Королевої «1313» з наступних мотивів: це єдиний зразок **філософського роману** з нашої класичної літератури, а саме цей жанр має обов'язково бути представлений у шкільній програмі, бо він надає гідності національній літературі; він написаний концептуально, належно динамічно, порушує вічні і складні проблеми (сене прогресу людства, суперечності між духовним і раціональним, підґрунтя атеїзму, тощо); цей роман є абсолютно ненародницьким за духом, витриманий у строгому стилі інтелектуального твору, чого так бракує українській літературі, виражає настрої цілого великого явища в європейській культурі – **неокатолицького ренесансу** міжвоєнної доби. Ми любимо кричати про «європейськість» нашого письменства, але не завжди, коли навіть маємо нагоду це переконливо показати, ефективно використовуємо наявні успішні твори.

Ще в Галичині була така авторка, як Ірина Вільде, яка не тільки написала найвизначніший український роман ХХ століття «Сестри Річинські» (П. Загребельний), а й створила такий тримірний шедевр, як цикл повістей «Метелики на шпильках», Центральним твором цієї трилогії є повість «Б'є восьма» (яка чудова модерністська назва твору!), в якій з неймовірною силою показано національне визрівання молодого людини. Твір чарівливо

легкий за стилем, душевний, сповнений особливої повчальності, психологічної делікатності. Тож ці два твори – «1313» Н. Королевої і «Б'є восьма» І. Вільде – дають для виховання особистості у тисячу разів більше, аніж увесь «розкручений» сучасним літературознавством Б.-І. Антонич, який, як типовий модерніст-егоцентрик, майже нічого не дає для тієї особистості.

Ще з галичан могли би претендувати бути включеними у шкільну програму поет Олесь Бабій і прозаїк психологічного спрямування Василь Софронів-Левицький. О. Бабій – це чудовий неоромантик (в молодості – символіст), до слова, автор гарної новелістичної збірки «Гнів», а тепер - ще й автор офіційного військового славня України («Зродились ми великої години...»), тому знати про його зусилля в Слові, логічно, мав би український учень. Василь Софронів-Левицький – це оригінальний стиліст, переосмислювач в дусі неокласицизму жанру новели. Пригадую, про нього як про забутого високого майстра з великим пієтетом говорив наш витончений естет і стиліст Ігор Качуровський. Його творчість - це ще й перегук із поетикою прози авторів «Ланки», з їхнім вишуканим психологізмом та експресивністю мови.

Великим самообкраданням нашої культури є випускання з уваги творчості Юрія Косача, який був хоч і волинянин, але дуже повно і яскраво виражав художні устремління міжвоєнної Галичини передусім (бо був включений в галицький літпроцес) та еміграції. Його новели – це шедеври, якими може похвалитися не кожна європейська література. Тож бодай на один твір цього жанру в шкільній програмі він явно заслужив. На рідість, щойно велике перевидання творів Ю. Косача (аж чотири книги!) здійснило видавництво «А-ба-ба-га-ла-ма-га»

Так ми плавно перейшли до еміграційної літератури 1920–1930-х років. І тут ми бачимо передусім таке велике явище, як «вісниківство», яке чомусь у нас прийнято називати «Празькою школою», що теж є і самообкраданням культури, і затемнюванням історичної правди. Мені не раз вже доводилося писати про цю

проблему (ще від середини 1990-х рр.), але офіційне українське літературознавство робить вигляд, що ніякої проблеми не існує, вперто ігноруючи всі мої аргументи, хоч і не виставляючи жодних інших своїх контраргументів, які б переконали мене і українство, що «Празька школа» все-таки була. На цю тему я захистив у 2003 р. кандидатську дисертацію («Естетика і поетика вісниківського неоромантизму»), протягом 2000–2010-х років було проведено кілька наукових конференцій, на яких «вісниківство» досліджувалося як цілісне явище (у Дрогобицькому, Львівському, Вінницькому, Кіровоградському університетах), було видано кілька наукових збірників, зокрема два випуски спеціального збірника «Вісниківство: літературна традиція та ідеї» (2009-го і 2012-го р.); при Видавничій фірмі «Відродження» (Дрогобич) було започатковано спеціальну книжкову серію «Вісниківська бібліотека», в якій вийшло три книги (серія була припинена через фінансові причини), в передмовях до яких я фактологічно і теоретично доводив логічність, правомірність і потрібність наукового поняття «вісниківство» на означення творчості еміграційних і західноукраїнських письменників націоналістичної орієнтації (головні з них: Є. Маланюк, Л. Мосендз, Ю. Липа, О. Ольжич, О. Стефанович та ін.), оскільки це історично й естетично вмотивовується. Чесно кажучи, я вже втомився наводити аргументи на захист цього поняття. Тож повторю їх лише коротко.

1) поняття «Празька школа» було штучно уведене в науку Ю. Лавріненом у 1950-і роки, який, до речі, мав соціалістичні ілюзійні уявлення, був дитям свого часу – наївним неонародником і пацифістом, і тому явно недолюбливав цілу міжвоєнну Галичину з її вольовим націоналізмом і консерватизмом, тож, логічно, що він посприяв тому, аби традиції того націоналізму не розвивалися надалі; воно було підхоплене впливовою групою ліберальних літературознавців і критиків (насамперед Ю. Шерехом) з метою **відірвати**,

відділити названих вище письменників від ідейної, культурологічної, естетичної традиції, власне, «вісниківства», тобто світоглядного ірраціоналізму-волонтаризму міжвоєнної доби. Робилося це винятково з **ідеологічних і політичних** мотивацій, бо в умовах західного лібералізму треба було дискредитувати все націоналістичне, якщо ти хотів мати зовнішнє визнання. Коли ж вивчати творчість «пражан» глибше, то ніяк неможливо зрозуміти, звідки в них взялися ті чи ті світоглядні засади, ті чи ті мотиви, якщо не брати до уваги ідейно-естетичну програму журналів «Літературно-науковий вістник» і «Вістник», які виходили за редакцією Д. Донцова.

2) Д. Донцов був не лише ідеологом націоналізму, але й впливовим культурологом, літературним критиком і есеїстом. Є десятки (може, й сотні) письмових свідчень багатьох письменників названого кола, які стверджували, що їх сформувала есеїстика Д. Донцова (саме ці факти вперто ігноруються ліберальними науковцями). Це видно і з ідеологічних, культурологічних, теоретико-естетичних творів «вісниківців», особливо із есеїстики Є. Маланюка, з книги Ю. Липи «Бій за українську літературу», із статей О. Ольжича, із книги Д. Віконської «За силу і перемогу», тощо. Усі замовчування імені Д. Донцова як впливового теоретика, навіть дещо зухвалі приниження значення його доробку та ідейності в нинішньому українському літературознавстві мають одну причину: існує негласна домовленість в академічних колах блокувати визнання важливості вольового націоналізму міжвоєнної доби через те, що він нібито був «профашистським» явищем. (Хоча в науці вже давно назріла потреба достеменно вивчити це явище і зняти з нього необґрунтовані та застарілі звинувачення). Тобто це наслідок чисто заідеологізованого, політичного підходу до історії літератури, яка офіційно у нас нібито є і поза ідеологіями, і поза політикою. (Насправді сьогодні в нашій науці, теж негласно, дозволена тільки одна ідеологія – лібералізм).

3) усі головні принципи естетики «вісниківства», тобто філософські засади ірраціоналізму-ідеалізму та естетичні принципи вольового неоромантизму, були сформульовані протягом 1921–1923 років Д. Донцовим у трьох працях: «Підстави нашої політики» (1921 р.; книга містить великий культурологічний розділ), «Поетка українського Рисорджименто: Леся Українка» (1922) і «Криза нашої літератури» (1923). У них є всі головні світоглядні ідеї, які на художньому рівні згодом будуть виражати письменники- «вісниківці»: релігійний пафос, апеляція до духу як основи буття, культ героїки, традиціоналізм, концепція окциденталізму, примат особистості над масою, історизм мислення, цілісна критика російських суспільних, ментальних і культурних впливів, ідея про буття як вічну динаміку, візіонерство, критика раціоналізму, матеріалізму, прогресизму, практицизму, пацифізму, системна критика народництва, елітаризм. Інакше кажучи, саме на сторінках «Літературно-наукового вісника» вперше, масштабно і всебічно, було здійснено критику світоглядних засад соціалізму і лібералізму, з якими українство програто Національну Революцію 1917–1920-х років. Прага, як нібито вирішальне середовище української еміграції, не мала до цього **жодного стосунку**, всі головні пресові видання, передусім **націоналістичні, консервативні і католицькі, які здійснювали світоглядний переворот вправо, виходили у Львові**, тому літературне явище, яке постало на цих ідеях, треба називати «вісниківством» – за назвою головної культурно-інтелектуальної трибуни, з якої виходили головні філософські, культурологічні та естетичні ідеї, що кардинально вплинули на свідомість західноукраїнського і еміграційного суспільства. Всі ідейно-естетичні положення, які сформулював Д. Донцов у названих працях і пізніше, постійно розвивалися і розширювалися в художній формі у творчості названих письменників-націоналістів.

4) усі журнали, в яких в основному друкувалися «вісниківці» – «Студентський вісник», «Пробоем» (Прага), «Смолоскипи»,

«Студентський шлях», «Дажбог», «Обрії», «Напередодні» (Львів), «Самостійна думка» (Чернівці) – **наслідували ідеї, модель і стилістику «ЛНВ»**, Тобто ми можемо говорити про масштабне явище, а не про вузьку «школу», Першим центром, в якому почалася системна критика світоглядного раціоналізму і матеріалізму, прогресизму і практицизму, а це сутність націоналістичного ідейно-інтелектуального перевороту 1920-х рр., був саме Львів. Формулюючи: «Празька школа», ми міняємо місцями **причину і наслідок** («курку» і «яйце»). Бо спочатку був вибух ідейно-культурологічних та естетичних теорій «ЛНВ», а потім з'явилася творчість письменників-неоромантиків. До речі, якщо простежити біографії «пражан»-«вісниківців», то виявимо, що починали вони в різних літературних середовищах, переважно як символісти-модерністи, але поступово переходили до «ЛНВ» за ред. Д. Донцова, їхня стилістика творчості змінювалася на неромантичну. Усі ліберальні літературознавці чомусь цього «не помічають», натомість наполегливо акцентуючи на розходженнях окремих літераторів з Д. Донцовим вже пізніше, у 1930–1940-ті роки, часто висмоктуючи їх буквально з пальця: досить подивитися всі публікації, наприклад, відомого дослідника Л. Куценка (нині, на жаль, покійного), в яких Д. Донцов з'являється винятково в образі своєрідного «злого демона» літератури і письменників-«вісниківців»: він постійно щось їм «забороняє», постійно їх «лякає», їм «перешкоджає», хоча насправді було все навпаки – Д. Донцов на всіх них вплинув дуже позитивно! Грубо кажучи, він витягнув їх із «кислої малоросійщини» – не випадково ж Є. Маланюк – найглибший з них! – усе життя йому дякував – і спрямував до героїчного світогляду націоналізму.

5) хоча між «вісниківцями» є художньо-стильові розходження (скажімо, у Є. Маланюка крім неоромантизму є ще й потужний неокласицизм, так само в Л. Мосендза, О. Ольжича, Ю. Клена, а в О. Стефановича, О. Лятуринської – більше

символізму), все ж вони всі виразно об'єднуються за домінантами творчості: світоглядний традиціоналізм, тема сильної особистості, настрої експансії і змагальності, несприйняття авангардистської поезики, схильність до сталих форм вірша, яскрава образність, «тверде», «камінне» слово, тощо. Це й промовляє про світоглядно-естетичну «спаяність» авторів, які могли на особистісному рівні між собою і розходитись, але єдину стилістику письма зберігали.

До слова, у класичному дослідженні про літературу міжвоєнної Західної України, написаному на великому фактологічному матеріалі, – книзі діаспорного вченого Романа Олійника-Рахманного «Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 рр.)» (Київ : Четверта хвиля, 1999 / пер. з англ. Р. Харчук) – жодного разу (!) не згадується про якусь «Празьку школу», автор користується винятково поняттями «вісниківці», «група «Вісника», «вісниківство» тощо. Однак на цю книгу, яка вперше з'явилася ще у 1974 році, чомусь не посилається офіційна частина українського літературознавства, не приймає її концепцій. Здається, ми вже пояснили, чому вона це робить.

Ці тези нам були потрібні, щоб пояснити як жалюгідно бідною виглядає наша шкільна програма без бодай контурного представлення «вісниківства» як цілісного й особливо значущого культурного явища. Двох віршів Є. Маланюка цілком замало. Адже в них нема великих ідей «вісниківства» – ідеї про «Рим» і «варязький дух», концептів «України – Понтиди» і «Степової Еллади», стилізації з елементами давньоруської лексики і поезики, настроїв конкістадорства, аристократизму, тощо. Тож у цій темі явно потрібен, окрім уроку про творчість Є. Маланюка, хоч би один синтетичний урок про «вісниківський» неоромантизм, на якому бодай оглядово прозвучали б кращі, найконцептуальніші поетичні твори Ю. Клена («Вікінги», «Ми», «Україні»), О. Стефановича («Див кличеть»), О. Ольжича (фрагменти з поеми «Незнаному воякові»), Оксани Лятуринської (два – три вірші на язичницькі теми), Олени Теліги

(«Сучасникам», «Відповідь», «Вечірня пісня»). Тоді у свідомості юної людини постане не якась тужливо-мінорна тема «Під чужим небом» (так називається розділ у програмі), а цілий культурний простір з захопливими історіософськими візіями, величними концептами героїки, неймовірно сильною за експресією і настроєвістю поетикою. У цьому й полягає головна причина, чому потрібно замінити поняття «Празька школа» на «вісниківство»: у такому випадку чітко вимальовується цілісна **традиція розвитку націоналістичного світогляду і почуттєвості, особливої героїко-волюнтаристської естетики** і замість невиразно-фрагментної групи «пражан», об'єднаних невідомо чим, постає **самобутнє явище** зі своєю філософією життя, оригінальними культурологічними візіями, суворою етикою здобування, експансії, з неповторною поетикою, яка виражає консервативну систему цінностей, ґрунтується на релігійному світовідчутті і синтезує в собі стильові ознаки неоготики, неоромантики та неокласики. Такого явища не було в жодній іншій європейській літературі і цим ми можемо представити українську літературу як, справді, наступальну і унікальну у надзвичайний період своєї історії. Тож боротьба проти визнання поняття «вісниківство» має свою мотивацію з боку ліберальних науковців: у такий спосіб вони затуляють перед Україною те явище в національній культурі, яке своїми ідеалами розходиться із їхніми теоретичними засадами трактування української літератури.

Водночас «вісниківці» Ю. Липа, Л. Мосендз, У. Самчук могли б бути представлені у програмі поодиночними зразками своїх довершених новел, жанровими майстрами яких вони були. Разом із новелістикою Ю. Косача, який у 1930-і роки був ще «вісниківцем» (у поезії виразно наслідував Є. Маланюка, а в новелістиці явно прокладав свій шлях), ці автори і твори демонстрували б таку рідкісну і бажану в українській літературі і культурній свідомості стилістику **вольового письма**, міцно

витриманого в канонах класичної літературної поетики, з почуттям вітальної сили і національного оптимізму, з проблематикою сильного характеру особистості, з особливою вагою Слова, витриманого в строгих рамках лаконічності, так рідкісної у нас і так жаданої. Ми вже десятиліття скиглимо, що українська культурна свідомість (і шкільна програма з літератури, зрозуміло, також) є занадто песимістичною, сентиментальною, невиразною, по-народницькому спрощеною. І тут же, маючи в класичній спадщині таке яскраве волюнтаристське культурне явище, як «вісниківство», усіяємо відпихаємо його на другий план, наче боїмося його, затуляємо його якимись фальшивими трафаретами, переключуваннями його справжніх сенсів.

Наше вітчизняне неоліберальне літературознавство в особах Віри Агеєвої, Тамари Гундорової, Ярини Цимбал насамперед довго боролось із «засиллям» «національно заангажованої», «занадто заідеологізованої», «важкопроблемної» літератури в шкільній програмі і нарешті досягнуло своєї мети: у новій програмі нема знакових романів ХХ століття – «Марія» У. Самчука і «Жовтий князь» В. Барки, правда, якимось дивом при таких акцентах і критеріях добору збереглися «Тигролови» І. Багряного. Очевидно, укладачі програми керувалися теоретичною тезою літературознавців про шкідливість для дитячо-юнацької свідомості тем і творів із занадто трагічними, болісно-драматичними сюжетами. Тут ми наведемо лише один контраргумент: у класичній світовій літературі, мабуть, немає більш трагічних і драматичніших авторів, як В. Шекспір і Ч. Дікенс (у першого криваві, з масовими жертвами, шалені за трагічними пристрастями сцени буквально «зашкалюють» своєю кількістю і нав'язливістю; у другого теми тяжкого, страдницького життя вважаються з психологічного боку найпроникливіше, найболісніше виписаними в світовій літературі), однак це не завадило саме **на такій** літературі виховатися ментально й за характером **найсильнішій нації світу** – англійській. Тож, може,

причини української слабкості вартувало б шукати в дещо інших площинах?

Так виглядає, що ліберальні літературознавці насправді не стільки переймаються почуттєвістю українських дітей (яких вони нібито жаліють і оберігають від «тяжких за тональністю» творів), скільки прагнуть «звільнити» шкільну програму з літератури насамперед від художніх творів із сильними й яскравими **національними акцентами**, що чітко відповідає їхнім ідеологічним засадам космополітизму (хоча при цьому вони постійно звинувачують інших якраз в «ідеологізмі» й «заполітизованості»).

Одним із див українського літературознавства є його якась майже нездорова прив'язаність до постаті О. Довженка. Так, це був талановитий чоловік, передусім кінорежисер, так, він мав дуже трагічну долю, бо майже ціле своє життя викручувався під тягарем-пресом соцреалізму, щоб створити хоч щось живе, справді мистецьке, так, в його спадщині є оригінальні речі, але всі вони не стали знаковими для української літератури, не впливали вирішально на літературний процес. (Тут ще раз нагадаємо один з головних критеріїв добору творів для шкільної програми: значущість для літературного процесу). Інакше кажучи, «значущим» О. Довженка зробило українське літературознавство, яке невідомо за що особливо полюбило його. (Тут пригадується знаменита фраза І. Драча 2002 року, хоч і сказана в дещо відмінному контексті: «Український народ не мав кого любити, тому взяв і полюбив В. Ющенко»). Просто так, без мотивації!). Цей автор не був винятковим стилістом, не підіймав якихось особливо складних проблем, багатьма своїми творами, як літературними, так і кіномистецькими (останніми навіть більше), виконаними за канонами соціалістичного реалізму, він вельми прислужився до загального одурманення українського народу, до плекання в ньому психологічних комплексів малоросійства і плебейства (згадаймо, якими ідіотами виглядають українці-

патріоти у його фільмі «Щорс» – це якась суміш останніх дебілів із абсолютними примітивами), він буквально вбивав у голови українців своїми кінтоворами комуністичні ідеологеми класовості і пролетарського інтернаціоналізму! Які ідейно-етичні якості сучасний вчитель може виховати на таких зразках? За що ми маємо його так любити? Настільки сильно любити, щоб за шкільною програмою вивчався, всупереч всім її нормам і критеріям, «Щоденник» О. Довженка, «Щоденник» людини, яка все життя зраджувала високі ідеали митця, відступалася від нації, прислужувала найстрашнішому тиранові в історії людства й патологічному українофобові Й. Сталінові, який організував наймасовіше винищення українців за всю їхню історію, а лише наприкінці своєї життєвої дороги щось трохи усвідомила і покаялася. Що «добротою і світлого» може взяти український школяр з цього всього? Навіщо сучасній молодій людині, яка поряд має багату і цікаву свою національну літературу, бабратися у цьому вдаваному самобичуванні вічного слуги чужої імперії? (Пригадується Шевченкове: «дядьки отечества чужого», які у нас і далі в повазі ходять).

Цікаво і проникливо представили автори програми тему «шістдесятництва» в літературі, коли за чергою інтерпретуються вдало підібрані поетичні твори В. Симоненка, Д. Павличка, І. Драча, М. Вінграновського, Ліни Костенко, В. Стуса. Однак з прози цього періоду представлений тільки один Гр. Тютюнник. На наш погляд, у цій темі вартувало б подумати про вивчення бодай малої прози В. Земляка, Вал. Шевчука, Б. Харчука, І. Чендея.

До слова, про І. Чендея і Закарпаття. В українському суспільстві давно на рівні публіцистики ведеться дискусія про причини відособленості Закарпаття, про його яскраво виражену регіональну ментальність і свідомість, що стають підґрунтям для розростання сепаратизму у цьому краю під виглядом русинського руху та ідеології, які доводять, що закарпатські українці нібито не українці, а «четверта окрема східнослов'янська нація», І в цьому

їм дуже чомусь допомагає київська літературна ліберальна газета «Критика» (головний редактор Г. Грабович), регулярно друкуючи ось уже друге десятиліття статті головного ідеолога тої «четвертої нації» етнічного угорця П. Р. Магочі. Однак за всі роки входження Закарпаття в межі України українська інтелігенція, передусім літературознавці, не продумала того, щоб увести закарпатських письменників у шкільну програму. Україна ніби сама мимовільно відсікала Закарпаття від себе в культурному плані (тут не беремо до уваги академічних студій про закарпатських письменників, які залишалися на рівні тільки елітарного впливу, не охоплювали загальну свідомість закарпатського суспільства). Закарпатці **не бачили** себе в загальноукраїнській літературі, **не відчували**, що їхню культурну, духовну і ментальну специфіку хтось хоче зрозуміти.

Не секрет, що культурна свідомість Закарпаття сформувалася так, що його мешканці відчують себе більше учасниками історії Середньої Європи і її літературних процесів, українське національно-культурне життя, особливо на Наддніпрянщині, їм уявляється чужим і далеким, малозрозумілим, чисто на чуттєвому, підсвідомому рівні. Тож уже давно назріла потреба ширшого уведення закарпатських тем, літературних творів у загальноукраїнську культуротворчу парадигму, насамперед у шкільну програму з літератури. І це нам підказує і показує саме сучасне буремне життя: як прекрасно і велично увійшла в час Майдану в українську національну свідомість закарпатська народна пісня «Плине кача по Тисині...» в художньому опрацюванні В. Гренджі-Донського! Очевидно, що Закарпаття не народило такого потужного автора, як, скажімо, Буковина – Ольгу Кобилянську, щоб силою енергетики його художнього слова пройняти українську культурну й естетичну свідомість. Тому тут потрібен специфічний підхід і продуманість. Так, наприклад, вартувало б увести при вивченні теми українського романтизму дві-три філософські поезії Василя Довговича (1783–

1849), який як професійний філософ (член Угорської академії наук) був тоді на голову вищий за багатьох авторів Наддніпрянщини, які часто писали на рівні графоманії, але стали національними класиками. Постать В. Довговича цікава саме як оригінальне явище тодішньої культури, як живий символ українських духовних звязків із Центральною Європою. З авторів ХХ ст. на входження в шкільну програму могли б претендувати Юрій Станинець (автор глибоких соціально-психологічних прозових творів), Федір Потушняк (різнобічний символіст, який знаходив вельми цікаві художні шляхи), М. Томчаний (оригінальний епічний автор) і згаданий вже І. Чендей. У такий спосіб мешканці Закарпаття побачили б свою присутність в загальноукраїнському літературному процесі, свою вагу і вартість як дуже цікава, колоритна, прадавня гілка українського етносу, яка до того ж зберегла у своїх діалектах неймовірні багатства та виражальні можливості органічної української (руської) мови.

Очевидною прогалиною нової шкільної програми є відсутність в ній бодай одного автора української післявоєнної діаспори. Адже це був вельми важливий і цікавий пласт української культури, яка в часи панування тоталітаризму на наших землях розвивалася в умовах і настроях Свободи. Це була своєрідна альтернатива до соцреалізму в СРСР, який убивав все естетичне і національне в літературі. Однак ми б звернули увагу не на «розпіарену» самими ж її учасниками «Нью-Йоркську школу» (Б. Бойчук, Б. Рубчак, Ю. Гарнавський та ін.), значення якої для розвитку української літератури явно перебільшене в офіційній науці під впливом того ж «піару», а на інтелектуальну прозу, яка вельми успішно розвивалася поза рамами соцреалізму. Маємо на увазі передусім романістику Олекси Ізарського (Мальченка), який зумів створити самобутню стилістику письма, поєднавши класичні традиції із модерністськими. Це, по-перше, заповнило б велику лакуну в культурній свідомості нації - пам'ять про роль і значення української діаспори у важкий історичний

час тоталітарного поневолення української культури; по-друге, робило б акцент на інтелектуалістських традиціях усе-таки, попри всі нищення і приниження, національної літератури; давало б реальне відчуття настроїв діаспори (у творах О. Ізарського йдеться про мандри українців у війні і по війні), пояснювало б її правдиві, а не придумані, як у нью-йоркців, моральні устремління.

Загальні висновки. Ми свідомі того, що висловлені зауваження до нової програми видаються надто суб'єктивними і «деструктивними», бо в багатьох моментах руйнують усталені уявлення про класичний літературний процес. Однак нам важливо відкрити дискусію, поставити актуальні проблеми, бо сьогодні Українство як ніколи потребує активних переосмислень і проривів до нового. За останні 28 років, хоч і говорилося багато, але насправді зроблено було дуже мало (навіть з нашої статті видно, наскільки ще закостенілими і застарілими є головні підходи у шкільній інтерпретації літератури).

Від 1990 року в українському літературознавстві йде завзята боротьба із «ідеологізмом» і «проблемністю» в літературі і літературознавстві. Сформувався вже ціле покоління науковців, глибоко переконане, що головним його завданням є навчити націю бачити в літературі лише «гру», «формальні багатства», «складність поетики», тощо, а всяка «ідейність», «національність», тощо в літературі, є лише непотрібним «тягарем» для вільної науки і шкідливим тиском на свідомість читача. Дійшло до того, що сьогодні більшість літературознавців зосереджуються тільки на поетикальностях художньої літератури, обминаючи її філософську проблематику, історичне і національне звучання. Підтвердженням наших слів є той факт, що для участі в написанні академічної «Історії української літератури» в 12-ти томах за ред. акад. В. Дончика (див. Том 2: «Давня література (Друга половина XVI–XVIII ст.)»). Київ : Наукова думка, 2014) запрошено професійних істориків Олену Дзюбу і Тараса Чухліба, очевидно,

тому, що літературознавці не в змозі самостійно проінтерпретувати національне буття і цивілізаційно-культурні основи літератури, оскільки їх протягом чверті століття вчили і переконували, що це «не важливо», важливо «розкривати секрети мікропоетики твору», Ми не виступасмо категорично проти участі істориків у літературознавчих проєктах, а тільки зауважуємо, що їхня посилена фактологія не дуже допоможе зрозуміти логіку розвитку літератури, що й закономірно. Тут все-таки більше потрібен **історіософський** підхід, глибші **культурологічні** сенси, відчуття **духовно-ментальних** основ, а це **націософія**, яку у нас офіційно прокляли як підвид «тоталітарного націоналізму», До слова, в Україні вже з'явилися десятки монографій про письменників, з яких ви цілком нічого (!) не довідаєтеся про такі «дрібниці», як світогляд автора, його ідейні устремління, значення для національної культури, про громадянську і філософську проблематику його творчості – суцільне занурення в поетикальні складнощі, якісь статистичні підрахунки кількостей жіночих і чоловічих рим у поетів, видів епітетів і метафор – у прозаїків, так ніби їх систематизація має дуже «збагатити» читача, щось «пояснити» йому, при цілковитому невідчутті Особистості письменника. Цей псевдофілологізм, на нашу думку, слугує для ліберального літературознавства зручною **ширмою, камуфляжним маневром**, який допомагає відволікати увагу від основного в літературі, як ми показали на прикладі «ланківців» і авангардистів, допомагає затирати **ідейно-моральні грані** в ній, коли жертва і кат зумисне переставляються місцями і читач, особливо юний, вже не розуміє, де Добро, а де Зло; однозначно, що в авангардистів поетикальна палітра багатша, складніша, а це, за виставленою логікою, значить, що вони «більші європейці» – закономірний і потрібний висновок при таких «розкладах» акцентів і пріоритетів. Тому молодь починає орієнтуватися у літературі не на Подвижників, Мислителів, Велетнів Духу, а на фіглярів у мистецтві, на вдалих кон'юнктурників моди, які приголомшують її

формально-стильовими «викрутасами», Так починається ще одна тенденція – **обездуховлення** читача, відведення його від **національних** критеріїв і принципів світоотрагування.

Тут зауважимо, що нам можуть закинути неточність: мовляв, футуристів також комуністи знищили, тому вони також були героями. Зазначимо, що їхнє знищення мало цілком випадковий характер; після того, як вони виконали свою чорну роботу - розгромили національний табір в літературі – авангардисти стали «непотрібним матеріалом», «зайвими свідками» – це легко вчитується із документів і логіки советського терору; це ж підтверджують факти із соціалістичних країн поза СРСР, де ті ж авангардисти успішно увійшли в комуністичні еліти і загалом прожили щасливо. Тобто ліквідація авангардизму – це лише випадок СРСР, а його місце в літературі визначається тільки **руйнуваннями традиції**, що ми й осмислили.

Тож сучасна методика викладання літератури не повинна орієнтуватися лише на «формалістський» підхід, використовуючи для цього як аргумент теорію естетизму як нібито «універсальну», «позаідеологічну», Література кожного народу несе в собі його складний **історичний, духовний, націотворчий** досвід. Ігнорувати це – значить перекручувати, фальшувати сутності цього досвіду, значить обманювати читачів загалом і молодь передусім, бо вона життєво недосвідчена, дезорієтована світоглядно. Як ми показали, цілком можливі фальшування і підмінювання правди та морально-національних критеріїв за допомогою теорії «незаангажованості мистецтва», яка, на перший погляд, виглядає такою привабливою і об'єктивною. Під виглядом «свободи вибору й інтерпретації» пропонується система легкого цинізму, коли читач відволікається від значущого і йому подається як сутнісне щось насправді поверхове, коли **героїчне і приземлене** урівнюються у значеннях через те, що вони виконані однаково в аспекті художньої складності, без уваги до ідейно-морального навантаження творів. Сьогодні ми спостерігаємо, наприклад, як щораз більше

прирівнюється до «справжньої літератури» література масова, насправді невибаглива і безсенсова, а популяризується вона хіба тому, що легкодоступна (тобто виставляється цілком безглуздий критерій!). Нагадаємо, що легкодоступність загалом цінується, але у випадках дуже нелітературних і суб'єктивних. Ота «справжня література» – це передусім **зусилля духу, напруження інтелекту, моральна відповідальність перед нацією**. Якщо ми не навчимо нову націю відчувати і переживати Трагічне, тягнутися до Величного, усвідомлювати потребу Героїчного, то вона ще більше в умовах сучасної споживацько-матеріалістичної цивілізації буде перетворюватися на безлике місиво мільйонів. Література є не розвагою і грою, як інколи пробує доводити ліберальне літературознавство, а художнім самовираженням, саморефлексією нації про своє духовне, ідейно-ціннісне, історичне, моральне, творче буття. Через літературу людина заглядає в душу свого народу, у простір його естетичних уявлень, щоб віднайти й утвердити у собі живі істини **особистісного Зростання, визрівання етики Шляхетного** в нації. Якщо цього якась література не дає людині, то це **не література**, це, справді, тільки розвага. Тож, давайте, не будемо підмінювати поняття, якщо прагнемо все-таки зростати...

(«Дивослово», 2018 р., №11 і 12)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ- НЕОКЛАСИКІВ У ШКОЛІ

Творчість поетів-неокласиків є водночас одним з найвисокохудожніших. явищ української літератури ХХ століття і одним із найскладніших щодо можливостей трактування й сприйняття учнями. Складність засвоєння спадщини поетів-неокласиків у школі обумовлюється двома об'єктивними причинами: їхня поезія є занадто академічною, витончено-естетичною, їхні ідеї й художні устремління були занадто притлумлені радянською цензурою, занадто завуальовані цілком зрозумілими прийомами літературного підтексту, алегорії, натяку.

Через те творчість неокласиків сьогодні не набула ще належного рівня інтерпретації в школі, не знайдено «підходу» до її вивчення, належним чином не використовується вона для ідейно-естетичного розвитку учнів, її часто просто уникають шкільні програми. Тому повновартісне введення і засвоєння художнього доробку неокласиків у школі є сьогодні важливим завданням для нас.

Вступні зауваги. Творчість поетів-неокласиків повинна б вивчатися **цілісно** і відразу після розгляду творчості письменників Революції (В. Чумак, В. Еллан-Блакитний, П. Тичина). Таким чином, учні могли б відчуті контраст між атмосферою оспівування, гімну Революції, які є у перших (як домінанта, поза певними трагічними осмисленнями її), і долею після Революції справжніх носіїв національної традиції і культури, ким були неокласики. Таке зіставлення дало б змогу вчителю повести розмову про неоднозначність духу і результатів Революції, про те, що з переростанням її з **національної** (1917–1919) у **класову** (1919–1920) прийшло до зовнішньої окупації України Москвою, до встановлення класової диктатури комуністів-большевиків, прийшло до повного розвіяння національних мрій та сподівань

української інтелігенції. Власне, ця окупація й убила потім більшість письменників.

Спочатку треба розглянути на одному-двох уроках творчість Миколи Зерова, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари, осмисливши при цьому неокласицизм, його ідейно-художні засади, а лише потім аналізувати творчість М. Рильського як поета, який найповніше реалізував творчі устремління і заповіді неокласицизму, хоч мав при цьому складну особисту і творчу долю (компроміс із комуністичним режимом, оспівування партії, фальсифікація дійсності тощо). При такій послідовності викладу ми, по-перше, збережемо хронологічну послідовність, бо спочатку в українській культурі утвердився М. Зеров, зайнявши в ній як теоретик і критик чільне місце, а лише потім прийшов М. Рильський, і саме М. Зеров розробив теоретичні засади неокласицизму. По-друге, так ми зможемо випукліше осмислити неокласицизм як **цілісне явище**, проаналізувавши його естетику, а художня спадщина М. Рильського проілюструє нам, в чому полягав відхід цього поета від естетичного коду неокласики, як дефективно вплинув на нього соцреалізм.

Наступна проблема: **кого вважати неокласиком?** Ми пропонуємо включити до теми «Творчість поетів-неокласиків» лише імена трьох письменників: **М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари**. Чому лише трьох? М. Рильський не був цілісно чистим неокласиком (хіба що в ранній період), у 30-і роки він спочатку вимушено атрофував свою творчість соцреалізмом, а потім синтезував у своїй поезії різні художні тенденції світової літератури ХХ століття. І доля, і обсяг творчості М. Рильського вимагають окремої розмови і способу трактування. Він, все-таки, є більше радянським письменником» із усіма сумними наслідками цього поняття.

Складнішим є питання про Освальда Бурггардта – Юрія Клена. Його часто однозначно зараховують до неокласиків. Але чи це не затемнює справжні художні інтенції поета, його місце в

українській літературі? О. Бурггардт жив у підрадянській Україні до 1930 р., потім виїхав як німець за кордон. У 20-і роки виступав в основному лише як літературознавець, теоретик літератури, дещо як перекладач російською мовою. Як поет повністю розкрився Ю. Клен тільки на еміграції, де прилучився до націоналістичного середовища журналу Д. Донцова «Вісник», влився до когорта провідних поетів-«вісниківців» (С. Маланюк, Л. Мосендз, Ю. Липа, О. Ольжич та ін.), його творчість синтезувала в собі художні устремління неокласицизму і поетів-неоромантиків еміграції (тих же «вісниківців»).

І сучасники Ю. Клена, і об'єктивний науковий аналіз його спадщини підтверджують тезу про «двох» поетів»: О. Бурггардта – неокласика 20-х років і Ю. Клена – синтезатора неокласики і неоромантики 30–40-х років. І це не є ніяким «обкраданням», «перекрученням» Ю. Клена, як обурювалися деякі літературознавці в минулому (наприклад, Михайло Орест). Це є визнанням того об'єктивного факту, що Ю. Клен у 1930-і роки еволюціонував ідейно, став націоналістом і збагатився естетично, засвоїв художній досвід нового покоління в літературі. У цьому виявився не його «відступ від усталених позицій», а його велич як поета.

Отже, творчість Юрія Клена зручніше розглядати в контексті творчості поетів-«вісниківців»: тематика, ідеї, поетика, сам дух творчості їх є спорідненими. Погодьмося, звести до одного знаменника атмосферу пригнічення, самообмеження митця в умовах радянської України й атмосферу піднесення, пориву, віри в національну силу, чим дихають вірші й діяльність Ю. Клена на еміграції, є досить важко. Натомість М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара легко об'єднуються спорідненістю їхніх біографій, мотивів творчості, що буде продемонстровано нами нижче.

Головні засади у підході до теми. У вступній лекції вчитель повинен наголосити, що саме неокласики продовжували високі, здорові традиції в національній літературі. Джерела

їхнього естетичного коду – в пізній ліриці І. Франка (про якого М. Зеров і П. Филипович написали глибокі дослідження) і в поезії Лесі Українки. А це і європейський кругозір і висока культура письменника, майстерне володіння класичними формами вірша, тяжіння до глобальних тем і проблем, піднесено-монументальний стиль. Саме орієнтацію на традицію, на високу культуру і мистецтво протиставляли неокласики в добу Революції і після теоріям про класовість, прагматичність і «масовість» літератури, що їх нав'язували марксистська ідеологія і критика.

У всеєвропейському вимірі неокласики продовжували традиції орієнтації на монументальний стиль античної літератури, на окремі зразки європейського класицизму XVII–XVIII століття, для них величним зразком був класицизм Гете і Шиллера, творчість російських поетів-класиків – А. Пушкіна, М. Лермонтова, Є. Баратинського. Але це, так би мовити, у загальних засадах. Особливо ж неокласики шанували і прагнули наслідувати творчі заповіді французьких поетів кінця XIX століття з групи «Парнас»: Т. Готьє, Ш. Леконт де Лілля, Ж. М. Ередіа, А. Сюллі-Прюдона та ін. Звідси, власне, й друга назва на означення явища неокласицизму – **парнасизм**, яку ввели в нашу науку еміграційні літературознавці В. Державин та І. Качуровський. Саме з позицій свого «парнасизму», тобто культивування всього високого, гармонійно-класичного, традиційного в літературі, неокласики не сприймали і заперечували деструктивний авангардизм в культурі початку XX століття.

Ми уникнемо розмови про біографії письменників, оскільки вчитель вже сьогодні може знайти потрібні факти і дані щодо цього питання в навчальній і науковій літературі. Тільки зазначимо, що у вступній бесіді слід наголосити на епохальному значенні неокласиків в українській культурі як літературознавців і перекладачів (особливо М. Зерова – «бездоганного метра смаку»). У літературознавчій науці вони першими утвердили чисто естетичні засади та критерії аналізу й оцінки художнього

твору, тобто звільнили її від надмірної соціологізації та ідеологізації. Саме за оцінками неокласиків-літературознавців й треба нам сьогодні орієнтуватися в історії літератури.

У перекладацтві неокласики розробили науково точні засади перекладу з вимогою вчуватися в дух часу того автора, якого перекладаєш, заглиблюватися в культурний контекст його творчості, не пристосовувати інтерпретований-перекладуваний твір до українського сприйняття й української поезики, а передавати вповні всі нюанси і тонкощі поезики, відтінки смислових натяків, образів і символів, які є закладені в конкретному творі.

Поети-неокласики – це аристократи духу, рафіновані інтелігенти, поети-академіки. Світ їхньої творчості – це обрії світової культури, її настрої і переживання, водночас – поети глибоко національні, достеменні знавці рідної мови, чистоту якої вони підносять до рівня певного культу, збагачуючи її разом з тим численними вдалими поетичними неологізмами.

Головними ознаками неокласичного літературного стилю є: суворе дотримання класичних норм віршування, домінування культурологічної та абстрактно-медитативної тематики, добірність і шліфування мови, старанна виваженість і вишуканість художніх засобів, водночас здоровий консерватизм у їх доборі, тонкий літературний смак, а також навмисне завуальовування власної життєвої позиції, ідей, що зумовлювалося жорстокою большевицькою цензурою.

На думку самого М. Зерова, неокласичний стиль характеризується «зрівноваженістю і кляризмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і строгою течією мислі», Так він писав у статті про поезію М. Рильського. Іншими словами, твір повинен мати чітку і струнку, довершену композицію, бути ясным, прозорим («кляризм») на противагу до затемнених, ускладнених образів і тропіки символістів та авангардистів (футуризм, експресіонізм, сюрреалізм); «мальовничі епітети» – це значить виразні, точні, чітко означені і вималювані; твір мав бути

пронизаний логічною думкою, ідеєю, що також відрізняло б його від символістсько-авангардистської містичности і хаотичної, невмотивованої настроєвості.

Вірші неокласиків зумисне були насажені особливою твердістю, дихали чимось міцним і мужнім. Тому так наполегливо ці поети уникали традиційних для української лірики сентиментальних, пестливо-здрібнених форм слів (ці знамениті наші ніжні – усінк-, -есеньк- суфікси!), фольклорної образності та настроєвості. На цьому вчителєві слід особливо наголосити. Це був визначальний принцип нового післяреволюційного українського мистецтва, українська національна психіка ніби ствердла і змужніла в бурі і випробуваннях Революції; це було й відкриттям нових шляхів розвитку української поезії, літератури загалом. Саме твердістю своїх форм і слова неокласицизм справив визначальний вплив на поезію ХХ ст.: на творчість поетів «вісниківців», (Є. Маланюк, О. Ольжич, Л. Мосендз та ін.), на своїх сучасників, що спочатку не сприймали їхніх засад, – Є. Плужника, О. Влизька, М. Бажана, В. Мисика, Марка Антіоха та ін.; на гроно галицької неокласики – Б. Кравціва, С. Гординського, Р. Кедр, пізнього Б.-І. Антонина; на творчість поетів післявоєнної доби як на еміграції – Михайла Ореста, І. Качуровського, О. Тарнавського та ін., – так і в Україні – на Ліну Костенко, М. Вінграновського, Оксану Пахльовську та ін.

Головні ідеї, естетичний заповіт неокласиків

1. Культ абстрактної, чистої краси, досконалости у мистецтві.
2. Заперечення та уникання етнографічно-народницьких, фольклорно-простацьких традицій і форм у літературі.
3. Художньо-культурологічне осмислення минулих етапів розвитку світової культури: античності, середньовіччя, духовних вершин XVIII-XIX століття.

4. Історіософське виникнення в давнину і вичаровування з неї духу традиції, сили, національної героїки.

Отже, перед безпосереднім розглядом творчості неокласиків учитель повинен підвести учнів до повноцінного сприйняття її розмовою про нову естетику, яку витворили ці унікальні і незабуті митці, пояснити всі особливості доби, в якій вони жили.

Слід уявно перенестися в складні й жорстокі часи режиму московсько-більшевицької окупації України 1920-х років, пояснити життєву позицію неокласиків, їх ідеали та переконання. Це були представники елітарної української інтелігенції, які твердо стояли на засадах національного відродження, самостійництва ще з передреволюційних часів (як М. Зеров), або від часу вибуху Національної Революції (як П. Филипович і М. Драй-Хмара). Вони дивилися на встановлення радянської влади в Україні як на окупацію, не сприймали нової марксистсько-пролетарської ідеології, оцінювали її як руйнівну, охлократичну і примітивну (у віршах часто іронізували над нею поезії М. Зерова «Nature morte», «Неокласичний марш», П. Филиповича – «Епітафія неокласиків» та ін.). Свій час вони оцінювали як добу національного приниження, репресій, неправди: «роки горя й праці...», «...дні тридцяти тиранів...» – так алегорично М. Зеров порівнює свій час із добою диктатури в античних Афінах кінця V століття до н. е. У ліричних образах поета Овідія, вченого Аристарха М. Зеров передає атмосферу самотності, контрасту між думами і ділами людини високої культури і юрбою, мстивою і вульгарною. Звідси – домінуючий мотив утечі, самоізолювання за допомогою культури, науки, втечі в ілюзорний світ прекрасної антики (вірші «Олександрія», «Саломея», «Навсікая», «В степу», «Lucroza» та ін.). Античність – це прекрасний світ гармонії, мистецтва і мудрости.

Проти неокласиків систематично писалися критичні статті прокомуністичних письменників і науковців, потім з'явилася й офіційна партійна критика. Неокласикам «інкримінували»

«відступ від марксистських позицій», «втечу від реальности», «куркульство і буржуазність», «інтелігентщину та естетство», вимагали влитися у спільний хор оспівування партії, революційних перемог, соціалістичного будівництва і т. п. Тому неокласики, які не хотіли догоджати і змінювати свої світоглядні й творчі засади, воліли або мовчати, не писати, або вдавалися до художніх алегорій, натяків, підтексту, коли висловлювали у віршах незгоду з існуючими ідеями, політикою режиму, коли передавали свій культурницький ідеал. Поезія неокласиків – **це поезія неприйняття** (в ідейному аспекті), поезія самозаглиблення, протиставлення високої культури варварству доби.

Академізм творчості неокласиків. Їхня поезія – це поезія **культурних переживань**, коли ліричний герой ніби ще раз переживає, осмислює якісь явища світової культури, її постаті, вникає в їх дух (наприклад, вірші М. Зерова «Аристарх», «Вергілій», «Овідій», «Олександрія», «Дайте», «Куліш», «Горленко», «Брама Заборовського», «Гурчиновський»), коли інтерпретуються визначні міфологічні та літературні герої («Тесей», «Навсікая», «Хірон», «Телемах у Спарті», «Домбі і син», «Гуллівер» та ін.). Зрозуміти повновартісно твори неокласиків можна лише через заглиблення у світову культуру, її теми, образи, символи, настрої.

Потрібно повести розмову про класичні форми, що їх часто використовували неокласики: сонет, рондо, терцини, октави, елегічний диптих, гекзаметр, олександрійський вірш, дати визначення кожної. Варто окремо зупинитися на сонеті, розповісти про його історію. Сонет виник в Італії в добу Середньовіччя (III ст.). Найвизначнішими майстрами сонета були Данте, Петрарка, Ронсар, Спенсер, Шекспір, Гете, Міцкевич, Ередія, Махар. В Україні повновартісно утвердив сонет, був його великим майстром Іван Франко. Треба згадати про два найпопулярніші види сонета:

італійський, коли твір складається з двох катренів (чотиривіршів) і двох терцетів (тривіршів);

англійський, що складається з трьох катренів і одного дистиха (двовірша).

Названі вони так за назвами країн, де були найбільше поширені.

У першій частині сонета – два катрени – розгортаються тема і думка, у другій робиться висновок. Сонет – це не лише форма, а й жанр поезії, тобто він має свою настроєвість, стиль, певну тематику. І. Качуровський так характеризує його ідею: «Сонет є відбитком туги людини за досконалістю, тією точкою, де людині найближче пощастило підійти до абсолюту», Найчастіше сонет використовується в медитативній ліриці.

Пропонуємо для вивчення в школі такі поезії неокласиків:

М. Зеров. **«Чистий четвер», «Обри», «Incognito», «Ворожіння», «Арістарх», «Київ з лівого берега», «Князь Ігор».**

М. Драй-Хмара. **«В село», «Від болю серце скорчилось і в'яне».**

П. Филипович. **«Володимир Мономах», «Епітафія неокласиків».**

Ці твори, на нашу думку, найповніше передають ідейний зміст, настроєвість поезії неокласиків, добре ілюструють їх естетичний ідеал. Зазначимо, що різні шкільні програми та хрестоматії роблять акцент в основному на інших творах, які не так повно розкривають ідейно-художній заповіт неокласиків, є занадто особистісними, абстрактними, малозрозумілими для учнів. Далі ми дамо аналіз-коментар пропонованих віршів і продемонструємо концептуальність. можливого підходу. Варто розпочати з сонета М. Зерова.

Обри

Секвестратор їде в село за податками

*Весна цвіте в усій красі своїй,
Вже одгриміли Зевсові перуни,
Дощу буйного простягайся струни,
Зазеленів сподіваний рижій.*

*На полі котяться зелені вруна,
В кущах лящить-співає соловій,
А на шляху, немов казковий змій,
На зсипище сільська ватага суне.*

*І в селах плач. Герої саг і рун,
Воскресли знов аварин, тот і гун,
Орава посіпацька, гадь хоробра.*

*Сільської ситости останній трен, -
Усюди лемент – крик дулібських жен
Під батогом зневажливого обра.*

(25.05.1921)

Сонет побудований на контрастному змалюванні двох картин: гармонійного, величного пейзажу, пройнятого красою і спокоєм, і різким описом навали, що відлунує бурями української історії. Епіграф до поезії, дата написання вказують на зображувану реальну історію України: у цей час московсько-більшевицькою владою велася окупаційна політика продподатку, коли з українських сіл комуністи вигрібали колосальні багатства майна і продукції, що, власне, й спричинило великий голод 1921–23 років, який забрав близько двох мільйонів життів. Секвестратор – це «відчужувач майна», Ми легко вловлюємо, кого М. Зеров називає «орава посіпацька, гадь хоробра», – це плебейсько-пролетарська юрба, очолювана більшевицькими демагогами. Вона нагадує поетові жорстокість і ненаситність кочівницьких орд нашої минувшини. Цей перегук трагічних віків звучить вражаюче. Цим автор вміть досягає грандіозного узагальнення, роблячи це дуже лаконічно. Обри – це узагальнений символ наїзників, що віками шматують нашу землю. У цьому сонеті М. Зеров дає свою оцінку московсько-радянській владі. Наступний сонет

Чистий четвер

І абіє пітел возгласи...

*Свічки і теплий чад. З високих хор
Лунає спів туги і безнадії;
Навколо нас – кати і кустодії,
Синедріон, і кесар, і претор.*

*Це долі нашої смутний узор.
Це нам пересторогу півень піє,
Для нас на дворищі багаття тліє
І слуг гуде архієрейський хор.*

*І темний ряд євангельських історій
Звучить, як низка тонких алегорій
Про наші підлі і скупі часи.*

*А за дверми, на цвинтарі, в притворі
Весна і дзвін, дитячі голоси,
І в вогкому повітрі вогкі зорі.*

(29.06.1921)

Цей твір належить до числа найпроникливіших, просякнутих глибоким внутрішнім драматизмом сонетів М. Зерова. Сама назва є символічною – чистий четвер – це день напередодні страти Христа, найбільшої трагедії для християнина. Слова з Євангелія в епіграфі означають: «І тільки-но півень пропіє» Це передчуття Христом зради і катастрофи. Назва, епіграф, перші два рядки сонета створюють атмосферу очікування, настороги перед трагедією. Євангельські асоціації наповнюють опис глибинним вселюдським змістом. І раптом автор займенником «нас» переносить дію в свої часи. Це переплетення євангельських мотивів і символів з українською

реальністю є виконане високомистецьки. Поет сам каже у третій строфі, що євангельські історії є алегорією про його «підлі і скупі часи», «Кати і кустодії» – це прозорий натяк на окупаційну радянську владу. Загалом у творі домінує настрій пригнічення. Синедріон – це несправедлива рада-судилище, що винесла смертний вирок Христові. Кесар – символ безмежної деспотичної влади. Претор – охоронець-радник при завойовникові. Все це підсилює настрій безнадії. Закінчується ж сонет філософським мотивом-висновком: життя все ж перемагає – «весна і дзвін, дитячі голоси»; набрякле повітря, «вогкі зорі» – це очікування чогось, надія на щось. Слово «трэн» означає «плач», «кустодії» – «охоронці».

Ворожіння

*Різдвяна тиша повагом зійшла
На місто пообіднє присмеркове.
На білий іній, на вбрання святкове
Заноситься рідка холодна мла.*

*Мов більма з помережаного скла,
Вітрини дивляться в лице зимове,
І з гомоном розтріпаної мови
Чужа веселість мимо нас пройшла*

*Та багатьом уже немає свята,
Колись весела і червона дата
Як чорна ціфер нині промайне –*

*І лиш нудьгу всередині сколише,
І скаже місяцеві стріть мене
Примарою холодного безгрішшя.*

(29.01.1932)

Цей сонет передає релігійну настроєвість М. Зерова, атмосферу пригніченості в радянському суспільстві. Різдво перетворилося в будень. Це найбільше християнське свято тепер «як чорна цифер промайне», Твір написано вже в час, коли автор був викинутий із офіційної літератури, зацькований комуністичною критикою. Водночас він передає внутрішню стійкість поета. Слід звернути увагу на художню майстерність: оригінальні метафори, рими, стрункність композиції.

Incognito

*Його стриваю я – і мало не щодня! –
В студентській постаті на темних коритарах
В повазі лекторській і в круглих окулярах,
Де тиша темних книг, де збори й метушня.*

*Він народивсь давно, і то не маячня!
Живе в усіх часах, в усіх суспільних шарах,
Та нині розплодивсь у безліч екземплярх,
Мов літоросль повзка від в'язового пня.*

*Ще вчора він слова точив мені медові,
І стільки прязні було в облесній мові!
Та утиральничок скрашав поважну статть.*

*Він бачить наперед годину злої страти,
А руки прийдеться від крові обмивать,
Тож ліше рушника напихваті держати.*

(1934)

Сонет передає атмосферу цькування і переслідувань у радянській Україні, коли після процесу СВУ проти української інтелігенції була розгорнута широка кампанія звинувачень у «буржуазности», «контрреволюційности», «куркульстві» і т. ін. Насправді це було лише прикриттям для остаточної розправи

Москви з українським національним відродженням. В атмосфері страху і терору тисячі людей ламалися психологічно, морально і ставали на шлях відступництва, зради, доносу. Це й узагальнено в образі вічного «incognito» – людини малодушної, оманливої, підлої. Такий тип людей-медуз – гидких своїми діями і натурою – особливо плекав радянський режим, режим всезагального гніту і доносу.

Аристарх

Б. Якубському

*В столиці світовій, на торжисці ідей,
В музеях, портиках і в затінку алей
Олександрійських муз нащадки і послідки,
Вони роїлися, поети і піїтки,*

*Ловили темний крок літературних мод,
Сплітали для владик вінки нікчемних од
І сперечалися – мирились і змагались.
І був один куток, де їх невтомний галас*

*Безсило замовкав: самотній кабінет,
Де мудрий Аристарх, філолог і естет,
Для нових поколінь, на глум зухвалій моді,
Заглиблювався в текст Гомерових рапсодій.*

(3.04.1923)

Цей твір передає життєву позицію самого М. Зерова. Поет переносить нас у свою улюблену епоху – античність. В Олександрію – місто-лідер, центр елліністичної культури і мистецтва. Заповіт М. Зерова – не догоджати владикам і моді; художник-митець перш за все повинен зглибити високу традицію у мистецтві. Юрба, її спосіб мислення і поведінки – це метушня, лише мудрець знає істину. Аристарх – давньогрецький вчений-філолог (II ст. до н.е.). Борис Якубський – літературознавець, знайомий

М. Зерова. Форма вірша – олександрійський вірш: 12-складовий рядок із цезурою посередині, з обов'язковим чергуванням парних чоловічих і жіночих рим.

Київ з лівого берега

(із циклу «Київ»)

*Вітай, замріяний, золотоголовий
На синіх горах. Здається, спить,
І не тобі, молодшому, горить
Червлених наших днів ясна заграва.*

*Давно в минулім дні твоєї слави,
І плаче дзвонів стоголоса мідь,
Що вже не вернеться щаслива мить
Твого буяння, цвіту і держави.*

*Але, мандрівне, тут на пісках стань,
Глянь на химери барокових бань,
На Шеделя білоколонне диво:*

*Живе життя і силу ще таїть
Оця гора зелена і дрімлива
Ця золотом цвяхована блакить.*

(1923)

Твір належить до історіософських поезій М. Зерова. Це осмислення вічної традиції Києва – святого міста. Перші два катрени дають сумну картину сучасної приспаности Києва, втрати ним колишньої державної могутності. Два терцети – це віра в незнищенність вічного міста. Нехай сьогодні по ньому топчаться орди кочівників-московитів, хай нездарно перебудовують вони його красу (подібні мотиви є і в інших сонетах циклу «Київ» – «Київ-традиція» та «Київ навесні

ввечері») – ніщо не порушить його закорінену в самій землі силу, його злитість із вічністю: «ця золотом цвяхована блакить» (водночас це й барви національного прапора). Шедель Г.Й. (1680-1752) – архітектор, що збудував знамениту Лаврську дзвіницю.

Ця історіософія продовжується в сонеті

Князь Ігор

*Князь Ігор очі до зеніту звів.
І бачить: сонце під покровом тьмяним.
Далека Русь за обрієм багряним,
І горе чорний накликає Див.*

*Та не вважає князь на віщій спів:
«Нум, русичі, славетні дні спом'янем,
Покажем шлях коцям препоганим
До лукомор'я голих берегів!»*

*А любо Дону шоломом зачерпни!..
Одважний князю, ти не знаєш смерти,
Круг тебе гуслі задзвенять, тебе*

*Від забуття врятовують і полону.
В стременах став, зорить. А кінь гребе
І ловить ніздрями далеку вожість Дону,
(12.09.1921)*

Поет повертається до могутньої доби Київської Русі, у ній він віднаходить ту силу, ту енергію національного ходу в історії, які так потрібні українцям сьогодні, у ХХ столітті. М. Зеров ніби воскрешає героїку «Слова о полку Ігоревім», в його твердому сонеті ця героїка монументалізується у вічне джерело національної моці. У словах князя дзвенить переконаність у правоті своєї справи, ненависть до всіх ворогів рідної землі, вони

– «кощеї препогані». Це та переконаність і сила духу, якими двигтіла Русь у добу Середньовіччя, коли вона творила собою найбільшу імперію в Європі і хрестом та мечем утверджувала віру Христову. Мотив непереборного устремління на Південь – до голубого Дону, до моря – є найпрекраснішим в українській ліриці. Ця традиція йде ще від Середніх віків, від «Слова». Прорватися до заповітних країв, підкорити ненадійний степ. Цей мотив є й у І. Франка:

І досі нам сниться,

І досі маниться

Блакитного того Дону

Шоломом напиться.

(З циклу «На старі теми», зб. «Semper tiro», 1906)

Отже, така послідовність трактування поезій М. Зерова дає змогу вибудувати цілісну концепцію сприйняття його творчості: розповідаємо, що він сприйняв большевицьку окупацію як орду обрив-руйнівників, як панування вбивць і катів, що сам опинився в ситуації самотности, вимушеної замкненості і втечі у високу культуру, під цькуванням донощиків і фарисеїв, що заповів нам воскресити героїку князівських часів, берегти духовну традицію, гартувати новий залізний характер українства.

Тепер звернімося до поезії М. Драй-Хмари.

В село

Блискучий сніг, колючий вітер.

Гудуть натягнуті дроти.

Шляхів нема, немов хто витер,

І, важко проти вітру йти.

Навколо снігова пустеля,

Холодна осяйна краса,

А зверху віковична стеля –

Чужі й порожні небеса.

*А де ж ті стріхи кострубаті? –
Скрізь кучергани намело,
І ні однісінької хати –
Неначе згинуло село.*

*За революцію вмирало,
Терпіло війни, голод, мор,
І от для нас – рятунок рало,
Для нього – страта і розор.*

*За кучерганом за високим
Он Ленін із ясним чолом:
- Ось тут, ось тут воно, під боком
Курою замело кругом.*

*І знову грузько я ступаю,
А в очі пилом сніговій.
О серце, серце, бийсь до краю,
Поки хоч крапля є надій!*

*Замети розтопи, сльозами,
Огнем палючим розпали,
Або вже розірвись з нестями,
розвійсь, як пригоріца золи!*

*Блискучий сніг, колючий вітер,
Думки – натягнуті дроти.
Шляхів нема, немов хто витер, -
а треба йти.*

(1925)

Цей вірш відбиває символістську естетику раннього М. Драй-Хмари. Тут є певна містичність і фантастика образів,

контурність зображенім. Це узагальнена картина українського села після революції, картина сумна, тьмяна. Село – це серцевина нації і країни. Зараз у ньому «страта і розор» – які страшні слова! Ім'я большевицького диктатора Леніна з'являється над селом як символ його руїни. Письменник бачить в українському селі, в країні не оптимістичне будівництво, як казенна література, а трагедію **протистояння**. Мотив стихії підсилює це відчуття. І з цієї хуртовини почуттів, образів, вражень виривається чітке переконання: «а треба йти!» Ця коротка фраза – кульмінаційний момент твору. Це стоїчна життєва позиція самого автора, типово неокласичний вже мотив. Треба вистояти, треба йти, «крізь бурю й сніг» (М. Рильський). Ця ідея, цей мотив продовжується в іншому вірші:

*Від болю серце скорчилось і в'яне,
пірнувши в буйну кров гарячих ран,
і в кожному серці вістря ятагана,
і кожне горло стягує аркан.*

*Гамуймо сіль, що обпікає щоки,
ковтаймо спазми сполотнілих губ,
поки в туманах виє звір і поки
гадючий свист повзе на свіжий зруб.*

*Дереворуби, ми столітні хаці
прорубуєм і морок рвем уцент;
нехай з фаланги вибува найкраций –
її ще дужче зміцнює цемент.*

(1934)

Ця поезія вже демонструє традиційну неокласичну естетику: карбований рядок, чіткі, ясні образи і тропи, маршовий ритм вірша, настрій внутрішнього опору. Вірш написаний уже в час тотальних переслідувань чесних національних письменників, тому й

уявляється поетові фаланга в бою, попри всі удари і вихори долі, «зміцнює цемент», «Цемент» – це творчий характер цих людей, нескорений дух їхній. Мотив поезії переростає в тему вічного протистояння, вічного випробування суворістю Призначення. Особиста доля поетів-неокласиків, їх творчий заповіт тут передані чи не найкраще.

Розгляд поезії П. Филиповича розпочнемо з сонета

Епітафія неокласиків

*Не Рейн, не Волга, не Дніпро, не Вісла -
Йогоховає вічності ріка.*

*Прощай – неокласичну руку стисла
Після Европ досвідчена рука.*

*Десь Дорошкевич з ним вітався кисло,
Не раз скубла десниця Десняка.
Кінець! Мечем дамокловим нависла
Суворя резолюція ЦК.*

*Дарма, що він у піджаку старому
Пив скромний чай, приходячи додому,
І жив працювником з юнацьких літ, –*

*Он муза аж здригнулась, як почула,
Що ці переклади з Гомера і Катулла
Відродять капіталістичний світ.*

(16.09.1926)

Це жартівливо-іронічний сонет, не друкований за життя поета, виданий лише у 1947 році Ю. Кленом на еміграції. У ньому П. Филипович іронізує над доскіпливою радянською критикою, яка весь час прагнула дошукатися чогось «контрреволюційного»

в творчості неокласиків. Він натякає на «сувору резолюцію ЦК» 1925 року, яка відкривала шлях до контролю компартії за літературою, посилювала цензуру. Неокласиків автор характеризує як скромних і працьовитих людей і з іронією говорить про те, що в їх культурницькій діяльності ортодоксальні марксистки вбачають загрозу відродження капіталізму в СРСР. Цей сонет кульмінує висновок, про який треба здогадуватися: не Гомера і Катулла бояться, зрозуміло, радянсько-московські владці, а зміцнення і піднесення національної української культури, і тому вдаються до заборон і контролю.

О. Дорошкевич – відомий літературознавець, який один час був близький до неокласиків, а пізніше перейшов на компартійні позиції, тому й вітався вже «кисло», О. Десняк – письменник і критик, який нападав із примітивними звинуваченнями на неокласиків.

I, нарешті, вірш-шедевр П. Филиповича

Володимир Мономах

<i>Дивився з вежі На темний бір, - Там слід ведмежий І вовчий зір.</i>	<i>Залізна шкіра, Серце тверде - На роги звіра Не попаде.</i>
--	---

<i>Там бродять тури У далині, А дуб похмурий ковтає дні.</i>	<i>О Мономаше! Ти не навчай, Що щастя наше Покора й рай.</i>
--	--

<i>Дививсь і зброю Стиснув хутчій, Соколів двох Враз на плечі.</i>	<i>Зійдуть на попіл Бліді ченці, А спис і сокіл В твоїй руці.</i>
--	---

*Бичача шия,
Мов камінь, крик,
Не Візантія -
До степу звик.*

*Гримить відвага
На всі віки -
Той крик варяга,
Той стиск руки.*

(1923)

Ця поезія акумулює в собі ідейні й художні засади неокласицизму: піднесення ідеї величчя князівської Русі і тверда, сувора тропіка вірша. Мономах – це ідеальний князь Київської Русі, князь-завойовник, що звільнив українські степи від половців, що все життя провів у змаганнях і діяльній праці на розбудову й зміцнення староукраїнської держави. Тому вірш покликаний передати мужність і незламність характеру князя. Водночас поезія передає деякі мотиви князевого знаменитого твору «Поученіє дітям», в якому Мономах виступає як суворий войовник і християнин. П. Филипович ніби вибирає першу властивість натури князя – войовничість: «Ти не навчай, що щастя наше -покора й рай», Усі епітети, метафори вірша навіюють нам суворий настрій Середньовіччя: «Дуб похмурий ковтає дні», «Соколів двоє враз на плечі», «Залізна шкіра, серце тверде», «спис і сокіл в твоїй руці!» І закінчується вірш мотивом варязтва: «Той крик варяга, той стиск руки!» – це ніби заповіт українській поезії ХХ століття. Варяги, ці завзяті і хоробрі воїни, що прийшли в Україну зі Скандинавії в ІХ столітті, зміцнили державу, надихнули її духом завойовництва. Вони посіяли в українському національному характері щось тверде, непохитне, мужнє. Мономах – це типовий варяг: «Не Візантія – до степу звик» (хоч по лінії матері він походив із роду візантійських імператорів). Вірш перегукується з сучасністю. П. Филипович ніби заповідає українцям пробудити в собі дух варягів, їх силу і невгамовність натури. Тому Мономахова «гримить відвага на всі віки», Сам стиль, ритм поезії двигить енергією вічного пориву. Тут варто додати, що тема варязтва була використана і

розпрацьована поетами еміграції, «вісниківцями», неоромантиками – Є. Маланюком, Ю. Дараганом, Ю. Кленом, Л. Мосендзом, О. Ольжичем. Можна зачитати уривки з їх поезій на цю тему. У цих поетів, особливо в Є. Маланюка, ідея варязтва стала цілою історіософською концепцією, націософською теорією про потребу гартування сталевого характеру українців.

Висновки. Ми продемонстрували подібність ідей, мотивів, настроїв у ліриці неокласиків (хоч і на дуже обмеженому числі творів) і цим довели потребу цілісного сприйняття неокласицизму-парнасізму. Позиції цих письменників були майже ідентичними. Зазначимо, що на уроці можна, ніби переплівши, зачитати подібні за настроєм поезії різних авторів. Наприклад, «Обри» М. Зерова і «В село» М. Драй-Хмари, «Князь Ігор» М. Зерова і «Володимир Мономах» П. Филиповича тощо.

Коли у вчителя є можливість виділити на тему «Творчість поетів-неокласиків» дві години, то їх можна побудувати так. На першому уроці-лекції розповісти біографії письменників, акцентувати увагу учнів на особливостях їх доби, окреслити їхні ідейно-творчі засади, місце в українській культурі, наголосити, що трагічна смерть поетів символізує собою трагедію української культури в умовах московсько-комуністичного режиму. На другий урок можна задати учням вивчити напам'ять пропоновані поезії. Декламувати вірші неокласиків треба без традиційної української перечулености, сентиментальности, без плаксивих інтонацій чи лжеафектацій. Слова мають звучати твердо, інтонаційно впевнено, в тоні ритмічної наступальности. Після декламації віршів прокоментувати поезії, прив'язуючи їх до біографії і життєвої позиції кожного з письменників. При цьому вчитель повинен доповнювати коментар учнів виразними уточненнями і висновками, запропонованими вище.

Можна запропонувати учням зіставити вірш М. Зерова з якоюсь поезією П. Тичини і разом проаналізувати відмінности в їх естетиці: стиль П. Тичини – це пластичний, ніби м'який вірш, з

ускладненою тропікою, мелодійністю, без чіткої форми, часто ніжний своєю образністю і настроєністю, що різко контрастує зі стислістю, правильністю форми, суворістю стилю неокласиків.

За цими ж творами можна провести вечір поезії неокласиків, присвячений **3-у листопада** – дню масової страти багатьох українських письменників на Соловках у **1937 році**, серед яких були й наші автори.

(«Дивослово», 2013, № 9)

ЯК ТРАКТУВАТИ ТВОРЧІСТЬ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА У ШКОЛІ?

(Спроба цілісного підходу)

Постать Євгена Маланюка (1897–1968) й до сьогодні неосягнена. Ми ще не до кінця пізнали увесь комплекс його ідей, таких проникливих і будуючих, не схопили духу його творчості, такого глибинно національного й навдивовижу цілеспрямованого, аристократичного, не оцінили й естетичних основ його поезій та есе у справді всеєвропейських вимірах і значенності. Сучасна шкільна програма, на жаль, ще далека від правдивого і художньо-вникливого бачення процесу розвитку української літератури, милосердно виділила на вивчення спадщини одного з найбільших, найоригінальніших українських поетів і мислителів ХХ століття лише годину. Тому ми просто проінтерпретуємо кращі, на нашу думку, твори письменника й спробуємо вибудувати цілісну концепцію можливого трактування поезій Є. Маланюка у школі.

Перша засада у підході до теми: **потрібно розширити обсяг і час вивчення творчості Є. Маланюка до трьох годин, оскільки це ключовий автор в літературі ХХ століття, який виразив устремління цілого героїчного покоління, що воювало за Україну й емігрувало з героїчними візіями її відбудови та оновлення.**

Друга засада: **життєвий і творчий шлях письменника має вивчатися в контексті цілого пласту, течій української літератури міжвоєнного періоду (1920–1940-ві рр.) на еміграції і в Західній Україні, а не як «відщепенець-емігрант», як це є нині. Тобто в майбутній навчальній програмі для 11-го класу передбачалося б вивільнення значної кількості годин на цілісне вивчення т. зв. «забутої», «забороненої» нашої літератури. Перед учнями широко б малювалася суспільно-культурна**

картина життя Західної України та еміграції того часу, розповідалося б про нові ідейно-художні течії, здобутки їх. І лише після цього, після розповіді про жорстоку боротьбу в Україні в часи Визвольної війни й долю Армії УНР, про жахливу сутність московсько-більшовицької окупації України, про підпільно- революційний націоналістичний рух (УВО, ОУН), про ідеали й устремління першого покоління емігрантів, їхнє завзяття повернутись і відвоювати Україну, про розвиток культури в цих умовах можна розпочинати розмову про творчість письменників-«вісниківців» (т. зв. «Празька школа» – невдале визначення), до яких належав і Є. Маланюк.

Отже, темі «Творчість Є. Маланюка» передував би урок-лекція про епоху, суспільно-культурні умови на еміграції, світоглядні ідеї, художні устремління нового покоління в літературі.

Теми можна розбити на три уроки:

— урок-лекція про біографію і світоглядно-естетичні засади творчості поета з коментуванням головних, «центральных» поезій;

— урок-інтерпретація, на якому учитель разом із учнями, які перед тим отримали завдання вивчити по одній поезії напам'ять, обговорює, пояснює основні історіософські концепції поезії Є. Маланюка;

— урок-узагальнення, який можна провести у формі дискусії, проблемного письмового твору або висновкового обговорення питань про глибину, актуальність порушених поетом національних проблем (а їх справді багато).

• КОРОТКІ ТЕЗИ ДО ВСТУПНОГО УРОКУ

Євген Маланюк походив із самої серцевини України – зі степів колишньої північної Херсонщини (тепер Кіровоградська обл.) з м. Архан-город (тепер Новоархангельськ). Це межова зона між Запоріжжям і Степом. Така «географія» походження

письменника вельми вплинула на його світогляд і психологію: завжди почував себе нащадком лицарів-запорожців, ніби перетоплював у своїй свідомості героїку давнини, з погордою дивився на всяке рабство і холуйство, національне перекинъчицтво. Оскільки Є. Маланюк походив з інтелігентної родини (батько – Филимон Маланюк – «свідомий українець», що підтримував зв'язки з українськими культурними середовищами, збирав велику бібліотеку), то з юних літ здобув міцне **ідейно-національне** виховання. Не обійшлося тут і без впливів діда Василя – чумака, нащадка запорожців, про якого поет завжди згадував з великою вдячністю за «дух», за «характер», Як вказує прізвище, Маланюки походили з Українських Карпат, очевидно, покозачившись у бурхливому XVII столітті.

Мати поета – Гликерія – за походженням чорногорка, що, мабуть, додало Євгенові південного темпераменту і пристрасності. Матері він завдячував «серцем і мистецтвом»:

*Внук кремезного чумака,
Січовика блідий праправнук, –
Я закохавсь в чужих віках,
Я волю полюбив державну.*

*І крізь папери, крізь перо,
Крізь лак культури – богоданно
Рокоче запорозька кров
Міцних поплічників Богдана...*

Так писав він в автобіографічному «Уривку з поеми» (збірка «Стилет і стилос», 1925).

Навчання після початкової школи в реальному училищі Єлисаветграда (нині Кропивницький) забезпечило Є. Маланюкові добру культурно-освітню основу, там він знайшов і цікаве українське середовище. Ще в юності відзначався інтелектом і несприйняттям примітивізуючого фольклорництва в українстві.

Вступивши до політехнічного інституту в Петрограді, Є. Маланюк далі гартувався у військовому оточенні: Київська військова школа часів світової війни, 1917-й рік – начальник кулеметної сотні 2-го Туркестанського стрілецького полку, в період Національної Революції 1917–1920 років – поручник спочатку Є. Мешковського, «справжнього запорожця, що чудом захорався до ХХ ст.», потім генерала В. Тютюнника – обидва визначні військові діячі Армії УНР.

Світова війна і революція дуже вплинули на світогляд Є. Маланюка і його життєву позицію. В умовах війська і війни він змужнів духовно: зрозумів суворість і доцільність, історичні закони співжиття народів, співжиття у постійному протистоянні, де слабкі погибають, сходять з кону часу, збагнув, що без національної пристрасті, завзяття, боротьби народ ледачіє, перетворюється у безформну, безлику масу, занепадає духом. Революція ж спалахнула для Є. Маланюка яскравою національною ідеєю, дала можливість стати в ряд буттєво доконечної боротьби за свободу. Тоді ж він виразно усвідомив усю силу і слабкість української самостійності: народ ще недостатньо був об'єднаний власне національною ідеєю, зміцнений залізною волею здобути державу, натхненний святою героїкою і войовничістю. Соціалістичні химери, хохлацько-«народницька» сентиментальність, ліберальність стали тоді тими внутрішніми «хворобами», які деморалізували, розклали національну активність.

1920-й рік – Є. Маланюк на еміграції: спочатку в Польщі, в таборах для інтернованих вояків Армії УНР (м. Пйотркув, Каліш), потім – у Чехословаччині (з 1923). Там він закінчує гідротехнічний відділ Української господарської академії у м. Подєбради. Ще у Каліші поет разом з Ю. Дараганом (його земляком, до речі) і М. Селегієм видає літературний часопис «Веселка», який вельми прислужився для мобілізації

українського духу і слова в тяжкі роки після катастрофи Революції.

Ще в таборах Є. Маланюк зазнає значного впливу нових ідей Дмитра Донцова. Щодо цього питання слід сказати, що більшість сучасних літературознавців намагаються обходити цю тему, або недоговорюючи, або навіть тавруючи націоналізм Д. Донцова «фашизмом» і под. Для цього є й об'єктивні причини: тривалий час українське суспільство сприймало націоналізм тільки в негативному освітленні, існують відомі стереотипи упередженості до цієї ідеї. Тому десь логічним був крок тих науковців, які не акцентували на націоналізмі Є. Маланюка, обережно шукали сприйнятливих підходів, трактувань його ідей. З другого ж боку, в незалежній державі ми живемо вже одинадцять років, тому час уже й усю правду сказати про нашу історію і літературу, не зважаючи на ніякі синдроми малоросійства.

У 1922 році у Львові знову почав виходити колись провідний суспільно-культурний часопис «Літературно-науковий вісник» (ЛНВ заснував ще у 1898 р. І. Франко, тривалий час його редагував М. Грушевський). Тепер його редактором, за підтримки С. Петлюри і Є. Коновальця, став Дмитро Донцов.

Журнал відразу набув яскраво націоналістичного характеру, бойовитості, об'єднав когорту письменників і науковців, які прагнули вигострити і загартувати національний дух до нової боротьби, замість сумувати і скиглити «над долею неньки України», як це практикувала традиційна українська просвітянсько-ліберальна періодика.

Тоді ж серед емігрантів поширювалася знаменита книга Д. Донцова «Підстави нашої політики» (Відень, 1921), яка відіграла визначну роль у консолідації молодого покоління та переорієнтації його на ідейні засади націоналізму. Сам Є. Маланюк так описав тодішнє своє ознайомлення з ідеями Д. Донцова: «Так таборовий період нашого існування несподівано – і вже навіки – розколовся на дві частини: до ЛНВ

(отже, – Д. Донцова) і після ЛНВ. Жили ми потім вже очікуванням свіжого числа цього журналу, в яким зустріли також Стефаника, як батька, Черемшину, як стрийка, і Юрія Липу, як брата. В тому ж часі наш таборянин М. Гікавий (військовий урядовець Армії, а згодом фанатично відданий і по-вояцькому обов'язковий довголітній адміністратор «Вісника»), таємничо усміхаючись, передав нам свіжовидрукувану книгу. То були «Підстави нашої політики», книга, що їй суджено було стати якщо не євангелією покоління..., то однією з тих небагатьох книг, які стали на межі нової епохи і то – не лише української» (*цит. за вид.: Маланюк Є. Книга спостережень. Стаття «Дмитро Донцов».* Торонто, 1966. С. 375—376). І далі за цим же виданням про значення Д. Донцова: «З першого свого друкованого рядка Донцов уже з'явився цілий, з його пристрасним напором речення, з знищуючим ударом полемічної рапіри, з його оригінальним, неіснуючим перед тим в нашій публіцистиці стилем... у Донцова гарячий таврійський темперамент (Таврія, Мелітополь – батьківщина Д. Донцова. – **О. Б.**), жагуча пристрасть бійця і неподільна любов-ненависть південноукраїнського серця... зважуючи цілий доробок Донцова, бачимо, що його відділяє лише крок від таких авторів, як Ортега-і-Гассет або й навіть О. Шпенглер» (с. 369–371).

Головні ідеї, сформульовані Д. Донцовим на початку нової української епохи, були такі:

1. Українці програли в революції, бо орієнтувалися на соціалістичні, класові гасла і теорії, замість формувати, унапрямувати національну пристрасть, консолідуватися довкола ідеї нації і держави.

2. Щоб перемогти в майбутньому, треба плекати живі традиції героїки минулого (традиціоналізм).

3. Україна повинна звільнитися від російських впливів, культурних і ментальних, які розслаблюють, обезвладнюють її, роблять податливою для московського імперіалізму, Україна

повинна відчувати себе невід'ємною складовою Європи, а не російської «Євразії» (окциденталізм).

4. Меті досягнення незалежності, національної свободи мають бути підпорядковані всі ідеї й устремління нації; ніщо: ні тимчасова користь, ні матеріальні вигоди – не повинні відволікати від цього.

5. Для досягнення свободи має бути виховане нове покоління людей, вольових, пристрасних, войовничих, замість кволик, безвольних, сентиментальних українців минулої епохи – XIX століття.

Саме Д. Донцов запропонував післяреволюційному поколінню не покладатися на культурно-просвітянську діяльність, випрошування і компроміси, а, об'єднавшись у підпільні бойові організації, дієвим, невгаваючим наступом вирушити на твердині неволі – проти всіх окупаційних режимів, які тоді панували над Україною. Так на початку 1920-х років у Західній Україні і на еміграції виникає кілька підпільних націоналістичних організацій, які повели боротьбу за незалежність. Це Українська військова організація (УВО, лідер Є. Коновалець), яка розбудувала свою мережу по всій Західній Україні і на еміграції з центром у Празі (сам Є. Коновалець із конспіративних мотивів часто перебував в інших країнах – Австрії, Швейцарії); на території Чехословаччини діяли Група Української націоналістичної молоді (ГУНМ) і Легія українських націоналістів (ЛУН), серед членства останньої домінували емігранти з Наддніпрянщини; серед молоді Галичини впливовим був Союз української націоналістичної молоді (СУНМ) з центром у Львові. У 1929 році всі ці організації об'єдналися в єдину ОУН на чолі з Є. Коновальцем.

У 1925–1927 роках Є. Маланюк був членом (разом з відомими письменниками Л. Мосендзом і М. Гривою) ЛУН, редагував організаційний журнал «Державна нація» (Прага). Від активної політичної діяльності він відійшов не через

розходження з практикою націоналізму, як це часом трактує дехто з обережних науковців, а через прагнення зосередитися на літературній творчості, оскільки щораз більше усвідомлював велич свого таланту, вагу художнього слова. Зв'язків же з Д. Донцовим і націоналістичним рухом він не поривав ніколи. До кінця життя Є. Маланюк зберіг спорідненість поглядів і особисту близькість до визначного українського публіциста і мислителя, свідченням чого є велика кількість його листів, які збереглися у архіві Д. Донцова, їхня спільна участь у багатьох виданнях. Так само залишився близьким Є. Маланюк до ОУН, активно співпрацюючи з багатьма її часописами вже після Другої світової війни, у 1950–1960-ті роки («Визвольний шлях», «Вісник», «Гомін України» та ін.), приятелював із багатьма її провідними діячами.

Отже, завданням учителя сьогодні є аргументовано пояснити значення націоналістичного руху, перетворення його в найбільшу і вирішальну українську політичну силу у 1920–1940-ві роки, свідченням чого є велич і масова підтримка в народі під час війни Української Повстанської Армії, яку заснувала ОУН. Радикалізм ОУН (терористичні акти, заклики до зброї) треба тлумачити як реакцію на жорстоку політику тодішньої польської держави (закриття українських шкіл, газет і журналів, пацифізм, арешти патріотів) та антилюдську окупаційну політику СРСР (голодомори, концтабори, масові розстріли ЧК-НКВС і под.). Усі ідейні засади націоналізму знаходять своє обґрунтування в поезії Т. Шевченка (численні студії про якого залишив Д. Донцов), а це: ідея безкомпромісної боротьби проти ворога та культивування національної пристрасності, волі, сильної особистості, зневага до всякого малоросійства.

У 1929 році Є. Маланюк переїхав до Варшави, де сподівався знайти роботу. До 1940-х років життя поета було пов'язане з цим містом, і саме 1930-ті роки – розквіт і утвердження його таланту. Він стає провідним автором ЛНВ (від 1933 р. – «Вісника»), де публікує, окрім віршів, свої глибокі й витончені есе, статті,

рецензії, поступово стає поетом-символом нового покоління, на творчість якого орієнтується молодь. Вражає ерудиція Є. Маланюка, його знання європейських мов і культур, тонкий естетичний смак, широта і концептуальність його теоретичних статей, есе з узагальненнями про тенденції доби, культурну еволюцію у вимірах цілої Європи.

Того ж 1929 року Є. Маланюк разом із Юрієм Липою – поетом-неоромантиком, автором глибоких есе й експресивних новел – створюють літературне об'єднання «Танк», назва якого цілком відповідала його естетичній доктрині. У передмові до першого збірника «Танку» Є. Маланюк так сформулював завдання нової літератури: «Об'єднання духових робітників, яким має бути наша організація митців, стане тією ідеологічною кузницею, де куватиметься і гартуватиметься духова зброя національного активізму... Хто ж, як не поети й малярі, музики й журналісти мають бути духовим штабом національного руху... Українець-митець не може, не сміє не бути воїном!.. Іншого мистецтва, як активізм національний, – Україні не потрібно... Занадто рішучий період історії нашої творимо ми, щоб бавитися в самоодверту “мімікрію“ і “політичне” естетство», Отже, слово мало стати зброєю для утвердження свободи і величі українства. Серед найближчих друзів-однодумців Є. Маланюка тоді були Ю. Липа, Л. Мосендз, Н. Лівницька-Холодна, М. Чирський, О. Ольжич, У. Самчук. Через організаційні труднощі «Танк» довго не проіснував, тому й далі цих письменників об'єднував журнал «Вісник» Д. Донцова.

Мешкаючи у Варшаві, Є. Маланюк часто відвідує Західну Україну: проводить свої поетичні вечори у Львові, відпочиває у Карпатах, буває у знайомих на Поділлі і Волині, на Закарпатті. І що цікаво, завжди відгукується на свої мандрівки проникливими поезіями про ту місцевину, де побував, вміло синтезуючи всю поетику і настроєвість краю. Так народилися «Карпатський триптих», вірші «Володимерія» (одна з історичних назв Волині –

від назви головного міста Володимир), «Закарпаття», «Над Дністром», «Волинське», прекрасний вірш «Собор» – темою якого є собор Св. Юра у Львові. Подорожі на Моравію, в Угорщину приносять «Моравські елегії», «Паннонські етюди», «Мадярські пісні», «Моравську весну», мандрівка морем породжує «Балтійську сюїту», «Ганзейську рапсодію», «Свічадо моря», а є ще триптих «Мазовше», «Прага», «Краків». І завжди йому вдається схопити сам дух змальовуваного об'єкта, пейзажу, геніально прив'язати до історіософських роздумів, перекинути символічні містки до його вічної України.

Слід наголосити на музикальності віршів Є. Маланюка. Це відбилось і в мотивах («Місячна соната», «П'ята симфонія», «Балтійська сюїта»), і в художніх асоціаціях («дзвенить Гріг», «рапсодії Ліста», «листопадові» тони Шопена, «громи Бетховена» і под.). Узагалі його поезія організована так, щоб постійно передавати читачеві двигіння авторового духу, напругу і порив – запалювати: «Сама доба глухий Бетховен...». Про себе: «В тобі одним гримить Бетховен...», Є. Маланюк – великий майстер алітерацій. Ця незбагненна наступаюча ритміка віршів підносить, звучить невимовною тривоною, бадьорить. Таким динамізмом творчості він дуже споріднений із Т. Шевченком.

Є. Маланюк – це поет класичних форм. У його строфіці домінують чотиривірші, сонети, рідше – дистихи, терцини, рондо, септини, секстини... Він принципово не сприймав естетики авангардового вірша – розмитість форми, алогічність, дизгармоніюючу мелодіку і т. ін. Ці переконання у нього визріли під впливом зокрема творчості київських неокласиків.

Письменник був глибоко обізнаний із чеською і польською літературами, мав багато приятелів серед літераторів цих країн. Чесько-польські дослідження – це ще недостатньо пізнана сторінка спадщини Є. Маланюка.

Є. Маланюк був двічі одружений, спочатку з українською емігранткою Зоєю Равич; у 1930-ті роки – з чешкою Богумілою

Савицькою. З обома розлучився. У нього є син від другої дружини – Богдан, який тепер мешкає у Празі. Під час війни поет активно співпрацював з українськими часописами тієї пори. У 1945 році емігрував до Німеччини (Регенсбург), де вчителював. У 1949 році переїхав до США (Нью-Йорк), але там почувався незатишно: не любив тієї модерністично-технізованої, матеріалістичної, атеїстичної цивілізації з її культом маси, шлунку і комфорту, його вражала бездуховність та безтрадиційність Америки. Активно творив Є. Маланюк до кінця свого життя. Його цікавило все: політика, новинки літератури, мистецтво, філософія, здобутки різних наук. Був глибоко віруючою людиною. Католицизм був для нього синтезом власне європейської духовності і культури, символізував їхні глибинні традиції та осягання.

Похований Є. Маланюк на цвинтарі Бавнд Брук у Нью-Йорку. Автор надмогильного пам'ятника – його син Богдан.

Окремі твори поета перекладені різними європейськими мовами. Є іншомовні студії про нього. Є. Маланюк вважається одним із найяскравіших виразників національної ідеї українства в художньому слові.

• Естетичні засади творчості Є. Маланюка. Неоромантизм

Український неоромантизм отримав друге дихання саме в міжвоєнну добу. Для цього були об'єктивні причини: бурхливі революційні і пореволюційні роки, велике духовне протистояння і напруга творчого життя в масштабах усїєї Європи, що зумовлювало потребу зробити слово дієвим, бойовим засобом самоствердження ідеї. Особливо актуальним був національний активізм для українців, які після жахливої світової війни і революції так і не здобули незалежності і можливостей для вільного розвитку. Неоромантизм потужно заявив про себе в усїх

частинах українського літературного материка: в підрадянській Україні, у Західній її частині, на еміграції.

1. Художні устремління неоромантиків завжди в'язалися з ідеєю нації, національного резистансу. Отже, перша засада неоромантизму, як і творчості Є. Маланюка – його яскравого представника, – **національна вкоріненість, пристрасність**.

2. Неоромантики, активно звертаючись до національної традиції, до історії, віднаходять у них велич, героїку, силу, їхні улюблені теми: доісторична, язичницька Україна, Княжа Русь, Козаччина. Улюблена «методологія» трактування – історіософія. Відтак – традиціоналізм, історизм неоромантизму.

3. Неоромантика – це **героїка**, це напруга і сила почуттів, це сильні особистості, це вічне устремління до Недосяжного, до Заповітного.

4. Часто неоромантики звертаються до **іраціонального**, до **релігії**, їх світ – це світ **віри і духу**, що протистоять матерії і скептичному розумові. Причому в українському неоромантизмі зустрічаємо цікаве переплетення релігійних почуттів – християнських і язичницьких (наприклад, у О. Стефановича, О. Ольжича та ін.), які витворюють єдиний містичний, нерациональний світ. У Маланюка ж це, власне, **католицький, готичний** світ ідей. Отже, **іраціоналізм, релігійність** неоромантики.

5. Неоромантизм – це активне несприйняття українського **народництва і етнографізму**, заперечення бутафорно-просвітянського мистецтва, **провінційності**. І, навпаки, протиставлення цьому **окциденталізму, європейства**, це вміння жити в духовних і культурних параметрах вічної Європи.

6. Також неоромантики **заперечували авангардизм** початку ХХ століття, його раціоналізм, схильність до експериментування, антинаціональність, деструктивізм, безтрадиційність. Тому естетика неоромантизму є підкреслено

класичною. Тут неоромантики багато взяли у київських неокласиків.

7. Твори неоромантиків завжди наснажені внутрішньо волею, енергетикою, дихають силою і поривом. Звідси – **твердість, імпульсивність** їхнього слова, вміле використання класичних форм вірша, що відлунюють міцністю і суворістю почуттів. Отже, **волюнтаризм, енергетизм** неоромантики.

8. Слід звернути увагу на **інтелектуалізм, культурологічність** художнього мислення неоромантиків (особливо у Є. Маланюка, Л. Мосендза, О. Ольжича, Н. Ливицької-Холодної, Ю. Липи). Це ніби реакція на попередньо домінуючу традицію української літератури: сентиментальність, ніжний ліризм, описовість, плиткість. **Медитативність** – це визначальна ознака неоромантичної поезії. Водночас це схильність постійно **переживати світову культуру**, жити в контексті її образів і тем, інтерпретувати їх.

9. Напруження, пристрасна почуттєвість неоромантиків породжує **контрастність, барвистість** їх образної системи (особливо у О. Стефановича, О. Лятуринської, Є. Маланюка, Н. Ливицької-Холодної, Ю. Дарагана, О. Бабія, Ю. Липи). Тому й тропіка неоромантиків часто незвичайна, екзотична, завжди пошукова.

10. Особлива **музикальність** є ознакою неоромантичної поезії. Вірші то передають ритмічний крок військових когорт (Є. Маланюк, Л. Мосендз, О. Ольжич), то вони звучать жорстокістю бою, то вихором степу, бурею моря, то відлунюють глибинами дум і замрії самотності. Проте завжди інтонації їх віршів є впевненими, наступальними, життєствердними.

Перед інтерпретацією самих творів поета слід дати короткий виклад головних засад і особливостей його естетики і світогляду. Є. Маланюк є одним із найбільш інтелектуальних українських поетів. Тому його вірші вимагають певної ідейної налаштованости

й інтелектуальних зусиль учня. Це поет-ідеолог, поет-історіософ, мислитель.

Для в'яснення світоглядних засад Є. Маланюка необхідно ознайомитися з його найкращими, глибокими есе з «Книги спостережень»: «Нариси з історії нашої культури», «Начерк культурного процесу», «До проблеми большевизму», «Творчість і національність», «Буряне поліття», «Ієрархія», «Малоросійство», «До справжнього Шевченка», «Франко незнаний», «Єдинонеділімство» та ін. Слід врахувати історіософські ідеї Д. Донцова, В. Липинського, Ю. Липи, які особливо впливали на формування поглядів Є. Маланюка.

• Світоглядні ідеї. Історіософські концепції у поезії Є. Маланюка

Трагедією української землі і народу, який жив на ній, стала сама її географія: країна тисячоліттями була своєрідним шляхом-коридором, крізь який проходили народи-завойовники. Відкритий степ манив на родючу і щедру землю нових і нових кочівників. Автохтонний люд – трипільці, роксолани, скіфи-орачі чи слов'яни, – не виявляючи *активного опору* тим бурям і навалам, ставав слугою для інших. Він звик перебувати, а не бути в Історії. Так за тисячоліття витворилася пасивна, примирлива ментальність українців.

Кочівники – кіммерійці, скіфи (скити), сармати, хозари, печеніги, монголи, татари – приносили на землю України лише хаос, дику пристрасть. Вони не були державницькими, ієрархічними народами. Завжди мінливі, підступні і зрадливі наїзники, часом жорстокі, але завжди без Меги, вони запліднили українську землю, національну психологію наших предків своєю невмотивованістю, анархією почувань, нездібністю до дисципліни, порядку, схильністю до плебейських вчинків і поведінки, до стадності, охлократії. Тому й Україну Є. Маланюк часом називає

«Кіммерією», «Скитією», «Сарматією», говорить про її «сарматські уста», «половецьку красу», «половецький степ», «татарські гарби» і под.

Символом цієї неприкаяності, історичної інертності, закинутості, закостенілості є *«степ»*, *«суходіл»*, *«простір»*. Це наша втрата, наша доля, наше прокляття. Він поглинає всю енергію, яка народжується з лісів, з гір, з моря, з людських борінь і звитяг.

Протилежним мотивом-символом до «степу», який проходить крізь всю лірику Є. Маланюка, є *«море»*, *«безкрай»*, *«вітер»*, *«лет»*. Україні ніби вічно бракувало подиху моря, від якого вона була відрізана степом, кочівниками. Тому мрія про море, його безмежну й манливу блакить стала для нас якимось *національним міфом*, вічною тугою за «Доном», за «Дунаєм», Лише море здатне породити сильні і пориваючі почуття, лише воно може будити незатихаючу спрагу до здобування.

Саме з моря, з Півдня, на Україну приходили віяння Середземномор'я, еллінської, грецької культури. Звідти прилинув до нас міф «Еллади» – прекрасної, гармонійної країни мудреців і митців. У античну добу, – а це від VII століття до н. е. до III століття н. е. (1000 років!) – на південному узбережжі України існували грецькі міста-держави: Ольвія, Пантікапей, Тірас, Херсонес та ін., цілий світ культури. Тоді їхні мистецтво, звичаї, обряди поширилися по всьому простору Понтиди, як назвали українську землю мрійливі елліни (від слова Понт – море, назва Чорного моря). Це від еллінів, вважав Є. Маланюк, в українську національну психологію влилися любов до краси і мрійливість. (Наша знаменита схильність все «прикрашати», естетизувати, обрамлювати вишиттям і різьбою, схильність до задуми, самотності).

Звідси народився у поета символ-синтез – «Еллада Скитська», «Степова Еллада» – Україна, що увібрала у себе тисячолітній духовний спадок Степу й пройнялася культурно-

ментальними віяннями Античності, Середземномор'я. На цьому образіві-символові треба наголосити під час розповіді як на дуже вдалому, кульмінаційному.

*Знаю – медом сонця, ой Ладо,
В твоїм древнім тілі – весна,
О, моя Степова Еллада,
Ти й тепер антично-ясна.
А між нами простір – ураганом.
Хоч вдихнуть, хоч узрїть тебе де б
Половецьким, хижацьким ханом
Полонив тебе синій степ...*

(Збірка «Земля й залізо», 1930)

Проте в Історії, де триває постійне змагання, виживають, перемагають народи-воїни, залізна дисципліна, сила волі, наступальні ідеї, здібність до державницького порядку. Ідеальну сукупність таких принципів несе в собі історія стародавнього Риму. Там, де приходив римський легіонер, запановували законність, суворість почуттів, дух розбудови. На ґрунті римських традицій зросла міцність Західної Європи. У поезії Є. Маланюка «Рим», «римськість» означають витривалість, національну твердість і войовничість. Історично Україна не зазнала потужних впливів «римського радію», Тому вічною тугою її землі є туга за «власним Римом», тобто за бронзою державності і залізом порядку. Поет завжди вірив, що «Рим» ще прийде в український степ:

*Ще прогримить останній судній грім
Над просторами неладу і зради
І виросте залізним дубом Рим
З міцного лона Скитської Еллади.*

(«Прозріння», 1927)

В українській історії не завжди панували хаос і руїни, були й свої героїчно-будівничі припливи життєвої енергії. Часи здобувань і звитяги. Символами цих епох у Є. Маланюка є готи і вікінги, варяги. Це вони, всупереч навалам Азії, засіяли припонтійську землю впертістю і завзяттям. Готи, змішавшись із слов'янами, створили у II–IV столітті н. е. могутню і войовничу протодержаву царя Германаріха, що загинула під навалою гуннів. Варяги, котрі прийшли зі Скандинавії у IX столітті, дали Україні блискучу династію князів Рюриковичів, яка вміло розбудувала і зміцнила гігантську імперію Києва, що сягала своїми кордонами від Балтики до Чорного моря. Саме з духу готів і варягів зродилася пізніше в українському характері героїка козаччини і гайдамаччини, постаті типу Мазепи чи Гонти.

Етноніми «слов'яни», «поляни» в ліриці Є. Маланюка означають традиції історичної невиразності, землеробської покірності, тихості українства. Це поняття-антитези до «варягів», «готів», «козаків».

З другого боку, поезія Є. Маланюка постійно наснажена духом, культурою Окциденту, Заходу. Це взагалі дуже європейський наш письменник. Захід, його енергетика усимволізовані в нього сталими образами-символами: «Риму» і «готики», Саме синтез римської дисципліни і готичної, середньовічної лицарськості, аскези виховав європейську людину: *індивідуаліста, шляхтича і вічного здобувана*. Тож, лише пройнявшись цією енергетикою Заходу, українці зможуть позбутися «монгольського лепу», власної національної інертності й анархічності: *«Чи ж пропалить синій Жар Європи Азії проказу золоту»* – так задумується поет, містифікуючи кольори національного прапора, у вірші «Батьківщині» (1931).

І останній історіософський висновок поета: Україні завжди бракувало своєї вольової, державницької, героїчної аристократії. Хвилі з Азії витинали її. У цьому вся трагічність і катастрофізм нашої історичної долі: *«...підрізано княже коріння, і*

перекотиполем стає середовище сил...) («Батьківщина», 1938). Тому всі зусилля в сучасності повинні бути зосереджені на вихованні нової аристократії, нового проводу нації. Сам поет відзначався особливим аристократизмом у поведінці й мисленні.

Лише після короткої розповіді та розшифрування головних образів-символів поетичних історіософських концепцій Є. Маланюка можливим буде глибше прочитання його творів учнями.

КОМЕНТАРІ ДО ПРОПОНОВАНИХ ПОЕЗІЙ.

Євген Маланюк упродовж усього життя був дуже цілісною людиною світоглядно і за художніми смаками. Тому не можна говорити про якусь значну еволюцію його поглядів, а відтак і художніх особливостей творчості. Всі збірки поета пройняті одним духом, одними настроями, одним стилем. Не випадково він постійно вміщував кращі вірші 1920–1930-х років у збірках повоєнного періоду, ніби наголошуючи на своїй цілісності, повертаючись до «золотої пори» творчого піднесення. Вчителеві не слід розбивати поетичну творчість Є. Маланюка на якісь етапи за збірками, а варто відібрати найхарактерніші вірші і за ними сконструювати цілісний образ письменника, його ліричного героя.

Спадщина Є. Маланюка складається із десяти поетичних збірок (11-а – «Чорні вірші» – збереглася в архівах): **«Стилет і стилос» (1925)**, **«Гербарій» (1926)**, **«Земля й залізо» (1930)**, **«Земна Мадонна» (1934)**, **«Перстень Полікрата» (1939)**, **«Влада» (1951)**, поема **«П'ята симфонія» (1954)**, **«Проша» (1954)**, **«Остання весна» (1959)**, **«Серпень» (1964)**, **«Перстень і посох» (1972, посмертно)**, двох томів есе: **«Книга спостережень»**, – Торонто (1962 і 1966).

Огляд творчості поета слід розпочати віршем із триптиха «Біографія», де виразно передано характер самого автора.

Біографія

I

*Завжди напружено, бо завжди – проти течій.
Завжди заслуханий: музика, самота.
Так, без шляху, без батька, без предтечі.
Так – навпростець – де спалює мета.*

*Все чути. Всім палать. Єдиним болем бути,
Тим криком, що горить в кривавім стиску уст,
І знать, що випало – загаснути забутим,
І спомином кінця – кісток народних хруст.*
(Збірка «Стилет і стилос», 1925)

У цій поезії є дві теми: внутрішньої напруги, духовного пориву ліричного героя і його закинутості, самотності на вигнанні. Вийшовши з бурь війни, покинувши рідну землю, він сконцентровує зусилля волі і почуттів в устремлінні до абстрактної мети. Звернути увагу на самохарактеристики: **«Завжди напружено, бо завжди – проти течій...»**, **«Все чути. Всім палать. Єдиним болем бути...»**, **«Кісток народних хруст»** – це поетичне узагальнення катастрофи Національної Революції і Визвольних змагань.

Третій вірш із триптиха **«Біографія»**:

III

*Мушу випити келих до краю –
Полиновий мед самоти,
Так нещадно, так яро згораю, –
Чи ж побачиш, почувеш ти?
Недорізаним звірем – вітер
Проридас в страшний простор.*

*(Там жито – надовго збите,
Там чорним повітрям – мор).
А я мушу незморено – просто –*

*Смолоскипом Тобі Одній,
Я – кривавих шляхів апостол
В голубі не вечірні дні.*

Звернути увагу на чудові контрастні образи: *«полиновий мед самоти»*, *«недорізанним звірем – вітер»*, *«кривавих шляхів апостол»*, *«Там жито – надовго збите, Там чорним повітрям – мор»* – цей прекрасний образ-ремінісценція з народної історичної пісні малює образ поневоленої Батьківщини, це натяк на навалу більшовиків і масові смерті («мор») в голодоморах і терорах початку 20-х років. *«Кривавих шляхів апостол»* – цей автопортрет письменника кульмінує головний мотив поезії: трагізму національної історії, закривавлені шляхи якої ще дихають непередбаченим. Ліричний герой покійно приймає вирок Долі з пам'яттю про Неї, про далеку Батьківщину, задля якої він згорає «смолоскипом», «просто» і «незморено».

Наступний біографічний, самохарактеризуючий вірш, яким Є. Маланюк відкрив збірку «Земля й залізо» (1930):

Напис на книзі віршів

*Напружений, незломно-гордий,
Залізних імператор строф, –
Веду ці вірші, як когорти,
В обличчя творчих катастроф.*

*Позаду – збурений Батурич
В похмурих загравах облуд, –
Вони ж металом – torituri –
Сурмлять майбутньому салют.*

*Важкі та мускулясті стопи
Пруживий оббивають ямб, –
Це дійсности, а не утопій
Звучить громовий дифірамб.*

*Ось – блиском – булаву гранчасту
Скеровую лише вперед:
Це ще не лет, але вже наступ,
Та він завісу роздере.*

*Шматками розпадеться морок
І ти, нащадче мій, збагнеш,
Як крізь тисячолітній порох
Розгорнеться простір без меж.*

*Збагнеш оце, чим серце билось,
Яких цей звір нагледів мет,
Чому стилетом був мій стилос
І стилосом бував стилет.*

(4.1925)

Тут учитель має змогу, цитуючи Є. Маланюка, дати оцінку естетики його віршів: **«Вірші, як когорти»** – творча засада поета зробити слова міцним легіоном, щоб завойовувати нові основи для українського духу. **«Вони ж металом – morituri – Сурмлять майбутньому салют»** – вірші в нього металеві, залізні, йдуть, як гладіатори, безстрашно вмираючи (morituri – лат.), **«вперед»**, **«пруживий одбивають ямб»** – ритміка бадьорого наступу. **«Батурин»** – це символ великої жертви (столиця Мазепи, спалена озвірілими солдатами Меншикова), що завжди кличе помститись. У дусі вимог доби письменник завжди прагнув, щоб його перо, слово було гостре, як кинжал (стиллет), і навпаки: **«стиллетом був мій стилос І стилосом бував стилет»**

(стилос – засіб до письма у давніх греків). Чудова самохарактеристика автора: «*Залізних імператор строф*».

Молитва

*Уродило руту, руту –
Волі нашої отруту.
Т. Шевченко*

*Вчини мене бичем Твоїм,
Ударом, вистрілом, набосм,
Щоб залишивсь хоч чорний дим
Над неповторною добою.
Хай безсоромні очі їсть
Тих, що живуть без сліз і честі,
Хто скинув і любов, і злість,
Бо не під силу було нести.
Хто все зітхав – заснуть, втекти,
Сховатись за Мазепу й Крути,
Коли грозою йшли – віки! –
Над полем руту і отрути.
Твоїм бичем мене вчини,
Щоб басаманувати душі,
Щоб захитать і знову зрушить
Смертельний чар дичавини!*

Мотив, настрої вірша дуже «шевченківський», на що вказує й епіграф. Поезія пройнята духом нетерпимості до тих, що занапали козацьку (у Шевченка), національну (у Маланюка) волю. Автор у дусі біблійних пророків (також художній перегук із Шевченком, згадаймо «Ісаія. Глава 35», «Осія. Глава XIV» та ін.) хоче стати бичем Божим; щоб «басаманувати душі» тих, що ніякі, що не вміють ні любити, ані ненавидіти, «*моя хата скраю*» (найприкметніша психологічна риса українців, на думку Є. Маланюка, яку треба було випалити), тих, що завжди

ховаються за спину героїв (*«за Мазепу й Крути»*), що вічно хочуть лише перебувати в історії (*«заснуть, втекти»*), а не боротися до кінця, тих, що живуть без «чести».

Культурні традиції України – *«лагода Еллади»*, *«безсила мудрість Візантії»* – мало сприяли вихованню бойового і сильного характеру в українців. Тут Є. Маланюк висловлює свій скепсис щодо традицій мистецтва, де превалює емоція над розумом, гармонія над напругою почуттів (*«лагода Еллади»*); закостеніла, відстала і якась тьмава духовна традиція православ'я (*«безсила мудрість Візантії»*) теж не сприяла зміцненню національної психології. Тому століттями українці не могли збудувати держави, бо завжди серед них домінували люди-пристосуванці, холуї. Переважаючи малороси в засаді нездібні коритися власній еліті, аристократії, проводові Нації, вони завжди бунтують проти своєї національної влади заради вигоди і якогось патологічного прагнення догоджати чужинцеві (це ті наші незчисленні Кочубеї, Пушкарі, Безбородьки, Скрипники, Щербичькі...). А результатом їхньої діяльності завжди і неunikнено був і буде... *«ясир»*.

Цьому світові Є. Маланюк контрастно протиставляє інший світ, викресаний із героїки середньовічного лицарства з його невгамовним готичним устремлінням до досконалості, з його католицькою твердістю духу.

Історіософські мотиви Є. Маланюка виразно розгортаються в поезіях циклу *«Варяги»*, Поет малює панораму вічного українського степу, суходолу. Його прокляття – *«змора»*, *«зомліла плоть подолу»*, *«кочівниці орди»* і *«мандровані народи»*, що вкривають цю країну *«сараною»* і *«чорним мором»*, Це художня алегорія до приреченої пасивності, інертності, закостенілості в історії. *«Люд пригнічен... Вколисаний в сумирний шум пшениць, Позбавлен моря...»* – це узагальнений образ народу-орача, народу-попихача, який втратив відчуття енергії пориву, пристрасть до здобування. *«Гармата – плугом,*

шабля – бороною» – образ круговерті української історії, мінливості й ненадійності її борінь. Епіграф з Ю. Липи (1900–1944) не випадковий. Цей український письменник і мислитель був дуже близький до Є. Маланюка за поглядами і духом творчості. Сам виходець із Півдня, з Одеси, він був визначним теоретиком українського степу, бачив у ньому трагедію і майбутнє України, передбачав чорноморський розгін її. Культивував у своїх творах ідеї твердості характеру, героїки, глибинного традиціоналізму. Автор пророчих історіософських праць «Призначення України», «Чорноморська доктрина», «Розподіл Росії», Загинув як лікар УПА від рук НКВС. Є. Маланюк впорядкував і видав на еміграції збірку його поезій.

Тут для поглиблення інтерпретації теми степової приреченості України учитель може скористатися образами і мотивами вельми довершених і проникливих поезій Є. Маланюка «Псалми степу» і «Варязька балада», які ми оминаємо з причин обмеженості нашого дослідження.

Наступний вірш із циклу «**Варяги**» осмислює варязьку ідею в історії України:

*Став на землю варяг. І загорілась відвага –
Бористенського плеса обабіч – на дикий степ,
І у скитських Атенах Русі великий катан
Степовою потугою широко й сяйвно росте.*

*На чотири вітри, від північних вітрів до моря,
Від карпатських смерек до блакитного Дону – окрес,
Та на груді цієї землі покладає історія
Із шляхів, племенами протоптаних, вічний хрест:*

*То човнами і шоком – путь із варяг у греки
Та навпоперек давній, татарський той – Чорний шлях...
...І зі сходу на захід далеко летіли лелеки,
І німіла дощами напита осіння земля...*

*Тільки ржею взялась і зламалась варязька криця,
Танув конунгів скандинавських крижаний дух, –
Подих моря живий – суходоловій тиші кориться,
М'язи вікінга слабнуть у сонячно-хмільнім меду.*

*Коли ж чорною хмарою сунула чорна Азія,
Табунами і гарбами рушила татарва, –
Не єдиний варязький стяг, а численнії стязі
Димний вітер жорстокого бою хитав і рвав.*

Перші три строфи малюють картину піднесення Русі під берлом варязької династії князів (від Олега до Ярослава Мудрого). Саме від варягів «загорілась відвага» в українському характері. «Скитські Атени» (Афіни) – це вічний Київ – місто мудрості і святості, де акумулюються духовні сили припонтійських просторів. «Великим каганом» називає Є. Маланюк київського князя. Це теж має історіософське навантаження – вказує на тюркські, хозарські основи Київської Русі. Нагадаємо, що ще Володимир Великий титулував себе «каганом» під впливом хозарських традицій. У іншому вірші поет робить такий націософський висновок: **«І конунг, і каган – зараз В хозарсько-варязькій природі, Тому то і мудрість, і сказ Злучились в моєму народі»**. Хрест, який утворюють на просторі України шлях «із варяг у греки» і ясировий «Чорний Шлях», – символізує трагізм її історичної долі: це вічне переплетення чогось світлого, будуючого (торгово-культурне призначення першого шляху) і чогось темного, хаотизуючого (рабсько-руїнницьке призначення другого).

Дві останні строфи стисло узагальнюють значення варягів в українській історії: героїка і дисциплінуюча роль вікінгів розчинилися в сентиментально-лінійній природі скіфослов'янства. І тому, коли прийшла знову Азія, кочівники, – не єднала в одне ціле Русь «варязька криця», а розпорошеною вона

була внаслідок дії анархічно-отаманської психології вічних «сарматів»: **«Не єдиний варязький стяг, а численні стязі Димний вітер жорстокого бою хитав і рвав».**

Сонет з циклу **«Поліття»** (1925) присвячений темі переродження характеру, виховання в ньому бойовитості й державницького світовідчуття:

*Не хліб і мед слов'янства:
Криця! Кріс! Не лагода Еллади й миломовність:
Міцним металом налята безмовність,
Короткий меч і смертоносний спис.
Щоб не пісні – струмок музичних сліз,
Не шал хвилевий – чину недокровність, –
Напруженість, суцільність, важкість, повність*

*Та бронза й сталь – на тиск і переріз.
Бо вороги не згинуть, як роса,
Раби не можуть вздріти сонця волі, –
Хай згине ж скитсько-еллінська краса
На припонтійським тучнім суходолі,
Щоб власний Рим кордоном вперезав
І поруч Лаври – станув Капітолій.*

«Слов'яни», «слов'янство», як ми вже відзначали, символізують у Є. Маланюка м'якість, миролюбність поступливу, інертність національну, це та властивість української природи, яку треба подолати, перемінити, забути. Бо історія – це постійні випробування, там утверджуються лише через «крицю», «кріс», «короткий меч» і «спис», «Лагода Еллади й миломовність» – це узагальнений образ традиційної, тисячолітньої української ніжності і лагідного ліризму, закоханості в красу, які тепер має замінити негаласлива («безмовність»), але наполегливо-металева активність: «напруженість, суцільність, важкість, певність» (звернути увагу на гру автора абстрактними поняттями). Поет іронізує над

надмірною співучістю українського народу – у чому виражається його «недокровність», тобто схильність виливати все в тугу, в чуттєвість. Він перефразовує рядок із національного гімну: **«Бо вороги не згинуть, як роса»**, – і цим акцентує на катастрофічній доброті й наївності українства, яке навіть не вміє ненавидіти своїх ворогів і сподівається визволення без боротьби, без зусиль – пасивно. Це знову слов'янське: пересидіти, перечекати збоку, скраєчку історії, у болотах і лісах. Закінчується сонет переможним акордом віри в національне змужніння, в державницьку звитягу, що усимволізовані «Римом» і його «Капітолієм».

Мотиви, ідеї, оцінки, образи з диптиху **«Діва-Обида»** загалом зрозумілі з попередньо сказаного. Поет, заперечуючи сонливо-плаксиву натуру своїх земляків, («поляни»), передає напружено-войовничу настроєвість міжвоєнної доби. Тут він окидає поглядом ніби всю історію України: через катастрофи татарщини, численні зради і рабства, через неуспіх козаччини до трагедії сучасності – «Невже калюжею Росії Завмре твоя широчина?» Поет ще раз гнівно таврує ту «отруєну» зрадливістю, напівсарматську-напівтатарську Україну – **«Чорну Елладу»** (назва вірша), вічну **«повію ханів і царів»**, **«скитську гетеру»** (з вірша «Полин»). З'являються персонажі нашої трагічної історії, теж символічні: Роксоляна – **«мати яничар»** (засудження будь-якої поступливості; покори); Чаплінський – польський шляхтич, що зруйнував хутір Хмельницького і викрав його дружину; Пріська – зрадлива дружина гетьмана Петра Дорошенка. **«Черкаська шатость»** – це вислів із козацьких літописів, яким характеризувалася зрадлива натура українців, Діва-Обида – здогадувана богиня війни і помсти, що згадується у «Слові о полку Ігоревім», Є. Маланюк вірить у пробудження язичницько-войовничого духу українців давніх часів серед сучасників, ніби накликає його.

Подібний мотив продовжується в поезії з циклу **«Варязька весна»** («Земна мадонна»):

*Поможи мені, римський орле,
Моїх каторжних предків тавро!
Над життям моїм – кара на горло,
На руках моїх – зрадницька кров.*

*І в багрянім тумані – зокілля...
Обірвався проваллям шлях,
Тільки вітру остання хвиля
Погасає на диких полях.*

*Так невже ж це історія вмерла
Й на могилах твоїх полягла?
Нащо ж сяйво гранчастого берла
І крило вороного орла!
Нащо ж тяжко котився чавунний
Гул нечуваної доби
І – під чвал степової фортуни –
Нещадимо гукало: добий!*

*Ні. Не вірю. Не вірю. Не вірю.
Буде. Буде. І будемо ми
Дратувати залізом звіра,
Руйнувати логово тьми.
Ще почуємо подих просторів –
Чорноморського вітру гуд,
Ще глибоким плугом історії
Перейде наш останній труд.*

*Бо незбагненне темен і димен
Цей уперто тривалий час,
Час залізний варягів і римлян,
Час сталевий вогню і меча!*

Поет роздумує про катастрофізм визвольних змагань під час Революції: *«нащо ж тяжко котився чавунний Гул нечуваної доби»!*? І все ж перемагає віра в силу національного духу, всупереч усьому. Ця віра є непохитною, доглибинною, вона виходить ніби з самої серцевини вічного буття Нації, з «подиху просторів», «чорноморського гуду», І яке прекрасне порівняння своєї доби з «часом залізним варягів і римлян», Загалом поезія дуже проникливо передає настроєвість підпільних українських революційних організацій 1920–1930-х років: дивовижний активізм і завзята впертість.

Тему національного перевиховання, відродження у Є. Маланюка можна завершити поезією «**Ода до прийдешнього**»:

*Дні Твої скалічено криваво,
За туманом мерехтить мета...
Так обридла підозріла слава,
Так гнобить нещадна самота.*

*Ось їх стислі руки, ясні лиця,
Голос невблаганний, як наказ,
В гострім зорі зимно-синя криця –
Вірний щит від болю і образ.
Вию псом на мертвім полі бою,
Стережу сей попіл і кістки, –
Знаю, Бог розсудить нас з Тобою:
Сходять зерна, пружаються ростки.*

*Спадкоємці бою, бурі діти!
Загримить ще раз така пора –
Сміливо могили перейдіте,
Коли треба – розтопчть наш прах.*

*Під морозним вітром – біла тризна,
Сніг сліпить, вирує рівнина, –
То встає озимина залізна,
Крізь крижаний сніг – озимина.*

*Щоб без вишанувань, без академій
Кров жадала неминучих кар,
Криця зустрічала серця камінь,
Викресала іскрами удар!*

*Бачу їх – високих і русявих,
Зовсім інших, не таких, як ми, –
Пристрасників висоти і слави, -
Ненавистників тюрми і тьми.*

*Шоб тверезі зимно-сині очі
загорались, гострі і палкі,
Лиш тоді, як обрій зарокоче,
Боєм зустрічаючи полки.*

*І коли доба метальним словом
Збудить в серці переможний ямб,
Присуд Божий в даль Твою громово
Ознаймить гарматний дифірамб.*

Тут поет намалював образ нового покоління українців, що, мов «озимина залізна», вперто проростає в часі. Це вже не ті паралітики» (Леся Українка), наївні просвітяни XIX століття, що програли під час Революції національну Свободу. Це «**Пристрасники висоти і слави, ненавистники тюрми і тьми**», люди незламної волі і високої шляхетності. Це з такої почуттєвості таких ідеалів народилася героїка воїнів ОУН-УПА під час Другої світової війни.

Звернути увагу на характеристики, епітети цьому поколінню.

Подібну настроєвість прекрасно передано у вірші з циклу «Свічадо моря» (1937). Це традиційний для Є. Маланюка лет і сила духу над простором синього моря – символом вічних устремлінь і здобувань.

*Міцніє шторм. За валом вал
Розлючену підносить голову,
Щоб знов і знов ударив шквал
Злим вихлюпом важкого олова.*

*Зламати волю і стерно,
Замкнути хвилі над зухвальцями,
Хай чують, як всисає дно,
Й тугими дряпаються пальцями.*

*І дрібно затрясе судно,
Мов душу з тіла хоче витрясти –
Твоїх глибин дибуче дно,
О символе й свічадо пристрасти.*

*Але, мов скеля, капітан
Один панує над залогою
Й веде судно крізь ураган
Раз визначеною дорогою.
Аж з'явиться спасенна синь,
Ущухне шал, і море змореться.
І неозора далечінь
Свічадом тиші розпрозориться.*

Для контрастності, щоб портрет поета не видався таким однобічним, одновимірним, слід дати вірш, де прекрасно передані інтимні почуття – любові і самотності.

Вечір

*Ось вечір знов. Заплющує повіки
Безсилий день. І знову, знову сам.
Так треба ніжності, так треба, щоб навіки
Удвох молитися вечірнім небесам.
Вже ніч накреслює прозоро-сині тіні,
Вже зорі глянули. І сяє, сяє тьма.
І знаю, що десь ти, в такім, як я тремтінні,
Зітхаєш і мовчиш, і молишся сама.*

*І знаю, знаю ще, що ніжності такої
Нам різно не знести в обіймах самоти,
І не втопити нам її в оцім спокої,
Коли земля злилась з безмежжям висоти.
І знаю, що життя – це тільки ці хвилини.
Хвилини вічності. І знаю: ти – одна.
І іншої нема. Прогаю – і пролине
В цій лагоді ясній, в цій тишині без дна.*

Поряд із чудовими, глибокими інтимно-психологічними мотивами потужним струменем пронизує лірику Є. Маланюка мотив ностальгії, туги за Батьківщиною. Десь далеко, на чужині, батько (поет) розмовляє із сином про неї, колись покинуту:

А син питає...

*А син питає: як дійти? Де шлях?
І просить рисувати все те саме:
Тополі, хату, сонячні поля,
Вітряк понад вишневими садами*

*І річку, що як стрічка, чи як спів,
Пливе в хвилясту далеч... Сину, сину,
Як з'ясувать, що шлях той – помста й гнів,
Що треба йти в незнане до загину.*

*А серце бідне ось крихке, як мак.
А нерви чулі й чуйні, як бандура..
І все ж лише варяг, лише козак,
Міцний п'ястук, тугая вия тура.*

*І все ж із серця треба виллять мед
І полум'ям налять його залізним,
Бо тьма, як мур. І чорний вітер дме
На тім шляху до давньої дідици.*

Підсумковим твором, у якому втілюється своєрідний ідейний заповіт поета, може стати вірш **«Київ»**, Твір проіннятий однією ідеєю, однією великою вірою в майбутнє відродження вічного, святого міста – столиці майбутньої України. У своїх історіософських роздумах поет називав це місто і **«Степовою Александрією»** – серцевиною мудрості; і **«скитськими Атенами Русі»** – осередком мистецтва і культури; і **«Господнього Архистратига городом»**, що поєднав в собі **«Олександрію, Спарту і Атени»** (глава з поеми «Схід Європи») – бачив на ньому Господню длань, святе призначення:

Київ

Пам'яті Юрія Нарбути

*Се він підніс – відданий на загладу
Вітрам азійським – золоте чоло,
Щоб стерегти незбуджену Елладу
Над вируванням пристрастей і злоб.*

*І від віків повзуть під стіни орди,
Як ніч, як тьма, як чорна сарана...
Навколо ж нарід, мирний і негордий,
В масній землі нестямно порина.*

*І від віків столичний город – вдовий:
І князь, і каган одішли навік,
Лишень живуть міцним життям будови,
І голосний – їх кам'яний язик.*

*О, жоден гетьман з цих козацьких прерій
Не переніс до тебе свій намет,
Бо тут – віки, тут – блиск гучних імперій,
Тут – летаргія нескорельних мет.*

*Ні, не тобі мандровані держави.
Ти спиши і сниши один варязький сон,
Що встане день, покличе голос ржавий
І Третій Рим розірве свій полон.*

*Бо не в гіперборейських трясовинах,
А тут, де вічне море й древній степ,
Де гуркотить майбутнім Україна,
Він із землі залізом нам зросте.*

*...Гудуть вітри крізь площі і дзвіниці,
Та нерушимих стін не захитать!
А вколо – хлібороби міднолиці,
Висока синь і золоті жита.*

(21. III. 1930)

Творчість художника Ю. Нарбути була для Є. Маланюка ознакою відродження віщого духу України у XX столітті, він

писав про нього в своїх есе. У четвертій строфі поет натякає, що в бурхливі козацькі часи ніхто з гетьманів не наважився, ніби щось містично прочуваючи, перенести столицю в Київ, столицями тоді були за чергою Чигирин, Батурин і Глухів. «Третій Рим» – це Москва. «Гіперборейські трясовини» – це московські північні болота, Гіпербореею давні греки називали північну, дику, невідому їм країну.

Як ми побачили, поетична спадщина Євгена Маланюка дає можливість учителеві розгорнути широку проблематику з різноманітних історіософських та націософських питань. Це дуже самобутній, з оригінальним поглядом на життя поет, тому його твори яскраво запам'ятовуються учнями, нікого не залишать байдужим, несуть потужну виховну наповненість. Слід навчити дітей розшифровувати кожен мікрообраз поета, ловити настроєвісгь і тональність його поезики. Не треба боятися, що такий історіософсько-концептуальний добір віршів зробить однобічним портрет Є. Маланюка. Навпаки, це вирізнить його, допоможе чітко визначити місце поета в літературі ХХ ст.: переконана ідейність, філософія, національний активізм, кутість поетичної форми і образу. Головне – уникнути якоїсь упередженості до письменника, спробувати зрозуміти почуттєвість та ідеї поета-борця, що словом хотів перемінити націю.

Сьогодні вже очевидно стає неправильність, неточність такого літературознавчого поняття, як «Празька школа», на означення течії в літературі міжвоєнного часу. Всіх письменників, що поєдналися на ґрунті світоглядного **націоналізму** й естетичного **неоромантизму** – Є. Маланюк, Ю. Липа, О. Стефанович, Л. Мосендз, Н. Лівіцька-Холодна, О. Лятуринська, Ю. Клен, О. Бабій, О. Ольжич, О. Теліга, У. Самчук та ін., – єднав тоді часопис Д. Донцова «Вісник», Прага, за свідченням цих письменників, ніколи не була якимось ідейним центром дня них, там лише жило багато українських емігрантів, серед яких були частково й названі імена. У Празі не було ні

значного літературного журналу, ані організації. Натомість, без розуміння ідей «Вісника» – політичних, світоглядних, культурологічних, естетичних – неможливо зрозуміти творчість письменників цього кола. Поняття «Празька школа» ввели після війни ліберальні критики навмисне, щоб затінити роль Д. Донцова і філософії націоналізму. До речі, вони робили це і з причини особистих порухів. Отже, слід вживати тільки визначення **«вісниківці», «вісниківство»**.

Ідеї Є. Маланюка, як і цілого «вісниківства», і до сьогодні залишаються надзвичайно актуальними й дієвими, адже наша боротьба з усяким малоросійством, національною недокровенністю, холуйством продовжується. Після Т. Шевченка Є. Маланюк другий великий письменник, який з такою нищівністю і завзятістю бичував українські національні вади, хвороби бездержавності рабства.

Епіграфом чи коротким епілогом до Маланюкових творів можуть стати слова лапідарної характеристики музики поетового улюбленого композитора – Л. ван Бетховена:

«Від тьми – до світла, через боротьбу – до перемоги»,
Вони чітко передають внутрішню концепцію його поезії. Під час інтерпретації віршів Є. Маланюка, на вечорі його поезії добре використовувати музику саме цього композитора, у звуковому світі якого завжди двигить глобальність, розмах, напруга, устремління до доконечної звитяги!

*(«Українська мова і література в школах, гімназіях, ліцеях»,
2002, № 6)*

ІСТОРИОСОФСЬКІ АКЦЕНТИ ПЕТРА СКУНЦЯ (Можлива концепція тлумачення творчості найбільшого закарпатського поета ХХ століття у школі)

В історії закарпатської української лірики Петро Скунець вирізняється особливим інтелектуалізмом. У цьому сенсі на прикладі його творчості ми спостерігаємо, як відбувся масштабний і дуже значущий для закарпатсько-української естетичної свідомості стратегічний виток у період після 1945 року: література регіону поступово набувала ознак **національного синтезу**, її провідні таланти органічно засвоювали центральні художні здобутки всенаціональної літератури і «трансплантували» їх у свій духовно-культурний простір. Відтак у творчості П. Скунця виразно простежується Франкова літературна традиція, власне, **традиція інтелектуального вірша**, по-громадянськи пафосного, пройнятого енергією особистісної та національної гідності й наполегливості.

За узагальненням Петра Іванишина, П. Скунцю притаманний «еволюційний характер становлення світогляду..., який рухався від сліпого радянофільства через український радянський патріотизм до сповідування національної ідеї (націоналізму)» [1, с. 168]. Тобто формування письменника відбулося не так під впливом закарпатської української літератури (скажімо, таких знакових письменників, як В. Гренджа-Донський, Ф. Потушняк, Ю. Боршош-Кум'ятський чи І. Ірлявський), як у ідейно-естетичному просторі радянської літератури з її соціальною заангажованістю, прозорим реалізмом, публіцистичною відвертістю. Ось яку характеристику стильової манери П. Скунця дає той же П. Іванишин: «... тенденційно-реалістичний дискурс антиколоніального спрямування, з частим ексгортативним пафосом і переважно автологічним мовленням, що базується на перманентному конструюванні антитез і афоризмів» [1, с. 169].

Закономірно, що «радянський світогляд» (використовуємо це поняття умовно й відносно, оскільки усвідомлюємо й вагу вимушеної мімікрії, до якої вдавався поет, творячи в тоталітарному суспільстві) насамперед спонукав дивитися у майбутнє, тому історична тема присутня у ранній і середній періоди творчості П. Скунця лише в дотичному аспекті. Широких роздумів на історіософські теми, таких характерних загалом для поетів виразно інтелектуального складу, ми не спостерігаємо у радянський період. Певним винятком може бути хіба що поема «Розп'яття» (1971), у якій автор актуалізував міфологічні та праісторичні пласти й архетипи національної свідомості [1, с. 170].

Виразні історичні, чи точніше історіософські, мотиви з'являються у ліриці П. Скунця наприкінці 1980-х років. Поезію «Небачений звір, або Народження музики», присвячену С. Пушику (1988), можна вважати «заспівом» до історичної теми. У ній знову актуалізуються язичницькі мотиви і символи, очевидно, по-особливому насущні для поета, оскільки він майже регулярно, упродовж десятиліть, звертався до міфологічного субстрату національної культури як до фундаменту **живильної щирості**. Таке візіонерство розвинулося, гадаємо, у П. Скунця під впливом великих слов'янських поетів ХІХ століття (В. Ганка, Я. Коллар, Й. Лінда, Ю. Словацький та ін.), яких він добре знав і тонко переживав. У цій поезії міфологічне візіонерство оригінально переплітається з гострими філософуваннями автора, суб'єктивістськими рефлексіями, які сумарно надають творові великої експресивності й універсальності:

*Я приніс Перунові й Стрибогу
щедру жертву – тучного бика.
І здавалось, – прогнав я тривогу,
наді мною – верховна рука.
Попрошу – і шугне блискавиця
в того звіра... Боги мої – ні!*

*Вже той звір у мені копошиться,
так не бийте, боги, по мені! [4, с. 134].*

У творі вимальовується в особливій образності мегатема і меганастрій Скунцевої поезії: стояти **одному** перед цивілізаційними та моральними руйнівними вихорами Всесвіту, брати на власне сумління всі падіння і злочини людства й людини.

*І сьогодні, у пору залізу,
коли люди – собі вороги,
ви даремно у душу полізли.
Там немає вам місця, боги.
У гріхах я сьогодні по п'яти,
і спасіння – надія пуста.
Я дозволив Христа розіп'яти,
не схотів я живого Христа [4, с. 135].*

Це ж трагічне прочуття про свою націю і Вітчизну звучить у поезії «Духнович» (1990), яка, здавалося б, мала б бути оптимістичною, оскільки автор звертається до образу і дум будителя свого краю. Однак П. Скунець кардинально переосмислює тему сприйняття постаті О. Духновича саме в історіософському плані: поет зріє своїм високим «духом» над драматичною історією Закарпаття у XX столітті та «русинською» свідомістю своїх краян:

*Серп – до горла, на лоб – обух,
і ніякий отець Духнович
у тобі не пробудить дух.
Бо який панотець-добродій
Нам потрібен чи навіть Бог,
коли з нами отець народів,
коли з нами отець епох?
... і навіщо нам дух-Духнович,
Де явив себе Сталін-сталь? [4, с. 131].*

Ця історіософська теза-метафора про вічне змагання духовного й матеріального в бутті народів стає передумовою наступного трагічного прозріння-фіналу у творі:

*Не було ні братів, ні зон,
просто нас не збудив Духнович,
і триває кошмарний сон [4, с. 132].*

Міфопоетичний диптих «Дана. Лада» (1992) знову потверджує присутність для Скунцевого образного мислення язичницької архетипної свідомості. Диптих супроводжується невеличкою прозовою передмовою, в якій автор шкодує з приводу того, що в часи «цивілізованого нетямства» людство втрачає живе відчуття праепох, їхніх живих символів та образів, і що навіть в енциклопедичних виданнях загубилися відомості про язичницьких слов'янських богинь Дану і Ладу. Цікаво, що поет вельми категоричний у своєму переконанні про Закарпаття як про «землю праслов'янську», Цей мотив-твердження звучить у вірші «Ужгород» (1993), де місто називається «древнім праслов'янським» [4, с. 221]. Очевидно, П. Скунцеві була ближча та наукова теорія про первісне розселення слов'ян (яку відстоював його великий земляк – Михайло Лучкай), за якою їхньою прабатьківщиною вважалося все-таки долину Дунаю і північ Балканського півострова.

У поезії «Дана» ми бачимо раптове переміщення акцентів з міфологічної теми у сучасність, у критику самосвідомості народу, «що без кореня хоче цвісти» [4, с. 127], критику землі, «що для всіх, / крім синів і крім дочок, жадана / ця земля, що вжахнулась / своїх скаламучених вод... не сама верховодить, / а шукає собі верховод» [4, с. 127]. Відтак образ богині Дани, богині, що символізує чистоту води, водної стихії, яка дає людям силу і первозданну любов, переростає у **моральну силу**, правічну енергію духовності, яка береже народ у чистоті його звичасвих традицій.

П. Скунець, може, як ніхто інший з українських поетів 2-ї половини ХХ століття, володів талантом **публіцистичного загострення**, часто пов'язаного з історичними чи історіософськими образами й переживаннями. Тут чудовим зразком є іронічна міні-поезія «Корятович, князь» (2003), побудована на грі сенсів та підтестів, в якій використано за тематичну основу легенду про боротьбу зі змієм середньовічного князя [2]:

*Ми, звичайно, розумієм,
що на славу чи на сміх
поборовся він зі змієм
і, звичайно, переміг.
Та Мукачево не створиш.
Вже створилось. Боже мій,
переміг там Корятович,
але править далі змій [4, с. 113].*

Цей дещо навіть саркастичний прикінцевий образ-випад є загостреним публіцистичним натяком на гідру соціальної і політичної корупції, яка опанувала сучасне Закарпаття і символом якої є, на жаль, це старовинне і прекрасне місто через особливу активність своїх чільних лідерів корупції.

Цей викривальницький, нещадний струмінь Скунцевого слова протинає і, здавалося б, священну для кожного патріотичного закарпатця тему Карпатської України (однойменний диптих 1992 р., присвячений пам'яті Августина Волошина). Звернемо увагу на характеристики закарпатської землі в націософському аспекті: вона «недоношена», тобто ще національно не визріла, що й відбивається фатально на її історії; вона «безплідна», оскільки не розцвіла належним багатством культурних і політичних плодів у багатолітніх умовах бездержавності; «вона не була героїнею», ... «тому, що була Україною» [4, с. 123] – критична оцінка примирливого, історично пасивного національного характеру закарпатських українців саме як українців – народу, ментально схильного до травоїдного способу

буття в історії. Водночас поет нещадний до синдрому рабства й запроданства серед свого народу: «Прости, що служили ми чортові / за гріш, за безпеку, за чин» [4, с. 123].

П. Скунець однозначно ототожнює лівий (московський) і правий (мадярський) тоталітаризми як явища передусім по-імперському насильницькі, катівські, загарбницькі. Він не закликає до помсти, бо «Задовго лютує / душа безпорадна на тлі барикад» [4, с. 124]. Але він не прощальний до національного перекинчництва: «Я сяду з мадяром за келих вина. / Я сяду з мадяром. А от з мадяроном / нам разом не сісти. Біда, не вина» [4, с. 124].

Закінчується цей трагічний твір все-таки філософемою духовного просвітлення:

*Стоїть наодинці із Богом Волошин,
і Бог до України обличчям стає [4, с. 125].*

Своєрідний «тематичний диптих» формують дві поезії на опришківську тему, написані у різний час: «Опришок Пинтя» (1993) і «Ходить Добош по Карпатах» (2000). Перша має жанрове визначення як «монолог», друга – як «балада», хоча обидва твори у точному визначенні цим жанрам не відповідають, це, радше, авторські оригінальні **імпровізації-переосмислення** відомих історичних тем. Обидва вірші містять стрімкі перегуки фольклорного матеріалу із актуальною громадянською публіцистикою, оформленою в чудові афоризми. Так, у поезії «Опришок Пинтя» вже на початку з'являється ось така б'ючка публіцистична метафора: «... а в моїх Карпатах правлять бал шакали» [4, с. 121]. Або ось така афористична філософема: «Щоби правду мати – треба ніч не мати» [4, с. 121].

Драматична розповідь Пинті про свою долю сповнене гірких роздумів та спостережень:

*Я ішов на турка. Турок бився й падав.
Я ішов на панство. Там уже не б'ються.
Там свободу править не війна, а влада.
І людиці сильніші від усього людства [4, с. 121].*

Образ опришка Пинті переростає у трагічну, «чорну» метафору історичної долі закарпатського народу, що у своїй віковичній боротьбі за свободу і соціальне зростання був сліпий, ніби борсався, а не боровся, у непроглядній п'їтмї (чорний колїр домінує у творї). Закїнчується поезїя сумним спостереженням-прочуттям:

Панство там – де рабство.

А ти, мїй народє, в моїм чорнїм тїлі [4, с. 122].

Поезїя «Ходить Добош по Карпатах» має оптимїстичнїше звучання. Вона побудована на переосмисленнї фольклорного образу Довбуша (Добош – це закарпатський варїант) – алегорично вїчного народного героя – у Бернсївському стилї, як героя, що своїм понадчасовим подвигом, життєствердною натурою має здатнїсть воскрешати народ у всї історично тяжкї хвилини його буття:

Може, з пїснї, може, з книжки –

всї ходили ми в опришки

ї збагнули: про опришка

бреше пїсня, бреше книжка.

Але ще ми не пїгмеї,

Не зреклись землї своєї,

Ї з людину ми заввишки –

бо ходили ми в опришки [4, с. 118].

Добош – це нурт бойовитого нацїонального характеру, це прихована нацїональна гїднїсть, яку карпатському українству ще тїльки треба розбудити в собі:

...триста рокїв Добош ходить,

а притулку не знаходить,

не знаходить, поки Дзвїнка –

не гїрського вїтру жїнка,

не опришковї кохана,

*а наложниця Штефана,
що, вознісши груди на гелях,
продаєшся по борделях [4, с. 119].*

Дзвінка – це темне, вічно зрадливе жіноче ество в національній стихії:

*Дзвінко, Дзвінко, що ти робиш? –
триста років світом бродиш;
вже за долар, як за шеляг,
продається по борделях,
чи на Рейні, чи на Тисі,
але родиш нам метисів [4, с. 119].*

«Метисизація» української ментальності і характеру – це найстрашніший вирок нашої історичної долі, за П. Скунцем. Тому поет лише вірить у майбутнє народження – переродження нової української людини:

*...поки в горах ходить Добощ,
ще від нього для русина
нам народить Дзвінка сина,
що не буде лити крові,
бо родився від любові;
і гуцулка-українка,
хай Анничка, а не Дзвінка,
в опівнічну пору пізно
заспіває йому пісню... [4, с. 120].*

П. Скунець не був би справжнім закарпатським поетом, якби обминув тему князя Лаборця, який загинув під час захоплення мадярами українсько-слов'янського підкарпатського краю у IX столітті. У поезії «Лаборець» (2002), проте, він вдається не до романтичної ідеалізації цього напівміфічного героя закарпатської історії, а створює справжній шедевр публіцистично-

історіософського осмислення долі Закарпаття і народу. Уже початковий інтелектуальний пасаж про нібито особливу історичну місію Лаборця говорить про кардинальність націософського мислення поета:

*І князь прийшов. І дався нам задаром.
Творити нашу праслов'янську суть.
Карпатський князь. Та підданий болгарам,
що не слов'яни, але турки суть.
О турки, турки... Де ще більші турки,
як ми із вами, що за сотні літ
з орла гірського впали аж до курки,
яка забула, що таке політ [4, с. 116].*

У такий, дещо навіть саркастичний спосіб (князь Лаборець – «підданий болгарам», а зовсім не незалежний володар давніх українців, як це було в сталих переказах історичного змісту), П. Скунець **дегероїзує** тему Лаборця, переводить розмову про мадярське упокорення Закарпаття у публіцистично-історіософське річище. Підданство князя звучить як фатальна іронія української історії – завжди залишатися народом, який залежить від чиеїсь ласки, не має свого твердого і ясного шляху. «І тільки ми, і тільки ми послідні / тому, що всіх приймали за своїх» [4, с.117] – пояснює причину такого невір'я поет. Український світ занадто відкритий для інших, насамперед для сусідів, українці занадто позбавлені національної гідності і самоповаги, щоб свobodолобно і гордо пройти в історії.

Доля Лаборця, який у версії П. Скунця ганебно втікає з рідного краю, рятуючись, – це типова поведінка в історії української псевдоеліти, і в цьому гіркий і драматичний мотив-підтекст твору. Ця нестійкість, незакоріненість українського державницького світогляду (який, власне, є бездержавницьким) передається поетом темою підвішеності князя Лаборця, якого все-

таки наздогнали мадяри десь у Словаччині (цей момент є у легенді про нього):

*І Лаборець – слуга чужого краю,
що й сам пізнав чужинську ненасить, –
він у легенді нашій не вмирає,
та на словацькім дереві висить.
Така нам вись – від кореня «висіти».
Я не хотів, та це прийшло само:
мабуть, єдині ми у цілім світі
не стоїмо удома – висимо [4, с. 117].*

Відтак присуд поета суворий: насправді князь Лаборець виявляється «чужим» і загалом «Чуже у нас минуле» [4, с.117]. Чуже – бо негероїчне, не сповнене такого завзяття і борінь, які двигтять у інших народів, і П. Скунець називає їх: це чеченці і серби, наприклад. Поезія закінчується іронічно-гіркими рядками, які, однак, вдаряють чимось щемким і болючим:

*О Лаборцю, що здав народ мадярам,
та злазь уже з верби тієї, злазь.
Даю тобі своє сьогодні даром.
Бо ти – наш князь. Але – підлеглий князь.
Адже прийшли до нас нічим не ліпші.
Рятуй свій замок. Нагадай, що десь
далеко звідси хтось легенду вішав.
Чужий. І так зосталося по десь [4, 117].*

Подібна публіцистична історіософічність в'ється й у вірші «Василь Довгович» (2003), присвяченому 220-літньому ювілею закарпатського письменника і філософа, який «ще до Шевченка, в пору Котляревського / на українство русина прирік». Твір побудований на принципі стильового та тематичного колажу: лунає «Голос поета» (Довговича), витриманий у стилі фольклорної оповіді, є «Відголос із XXI віку», наскрізь публіцистичний, є два

урипки із творів Довговича – з пісні і вірша, і є, назвемо його, культурологічне узагальнення автора. Історіософські акценти П. Скунця тут не такі гострі, але промовисті і значні. За автором, сьогочасний русинський рух – це шлях «у безмову», адже пропонована штучна «русинська мова» – це фікція, безвихідь і нерозвиток [4, с. 115]. Трагічно звучить фінал: «І ми тепер від Батьківщини далі, / як ти, русинський пастирю, Довгович» [4, с. 115]. Це узагальнення, зроблене на 12-у році української незалежності, гадаємо, свідчить про грізні передчуття поета, які ми, вже на 21-у році цієї незалежності, можемо лише потвердити.

Проведений аналіз історіософських мотивів у творчості Петра Скунця засвідчує, що автор вельми драматично переживав історію свого краю, проводячи раз у раз підтекстові паралелі із загальною історією українства. У своїх критичних оцінках він підносився до того рівня націософської осудності, на якому осмислювали національну долю Т. Шевченко, І. Франко, Є. Маланюк, Л. Костенко і, в окремих епізодах, інші великі поети України. Закарпатський автор виробив свою оригінальну манеру вплітати в історичні мотиви гостру й актуальну публіцистику (усіх прикладів ми, зрозуміло, не навели, а їх є велике багатоманіття). Як і в решті громадянської лірики, у цих віршах П. Скунця двигтять глибока національна **правда** і **совість**, він нещадний до будь-якого яничарства, рабства і холуйства, і тому закономірно, що для виразників цієї філософії він просто не існує, навіть в енциклопедичних виданнях [3], які б мали зафіксувати не таку вже і непомітну постать (усе таки лауреат Шевченківської премії!). Однак саме у цьому, у страху головного ідеолога закарпатського русинства, Івана Попа, щодо постаті поета виявляється його сила, його буреломність стосовно світу **вічно чужих** на своїй землі, вічно підвішених у історії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іванишин П. Поезія Петра Скуня: Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя. Дрогобич : ВФ «Відродження», 2003. 296 с.
2. Поп Д. Поп И. Замки Подкарпатской Руси. Ужгород, 2001. С. 56–78.
3. Поп И. Энциклопедия Подкарпатской Руси. Ужгород, 2006. 412 с.
4. Скунець П. Твори. Ужгород : «Гражда», 2007. Кн. 1. 271 с.

ЯК ВИВЧАТИ ЛІТЕРАТУРУ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ В ШКОЛІ?

ВСТУПНІ ЗАУВАГИ І ПОСТАНОВА ПРОБЛЕМИ

Проблема викладання у школі літератури періоду соціалістичного реалізму (1920–1985) є сьогодні, після 30-ти років виходу нашої країни із догматів офіційного комунізму, актуальною, складною і драстичною. Сама тема соцреалізму викликає у науковців, вчителів змішані почуття: одні прагнуть її забути, бо вона вимагає говорити про приниження, нечесність письменників, другі хочуть її вибілити, і тому підмінюють аналіз соцреалізму підібраними художніми творами «без ідеологізації», треті різко критикують соцреалізм, але або не пояснюють його джерел і значення, або пояснюють неправильно, четверті, навпаки, намагаються його виправдати, мовляв, соціалізм – це був поступ до загального добра і прогресу, а окремі помилки й руйнування – це винятки. З цієї ідейно-світоглядної «каші», зрозуміло, нічого доброго не виходить, і загалом наше суспільство на рівні школи поволі віддаляється від проблематики соцреалізму в культурі, а це веде до помилкових історичних тверджень, морально-ціннісних дезорієнтацій молодого покоління, до підмінювання понять, виправдовування антиукраїнських злочинів тощо.

Водночас в сучасному літературознавстві з'являються різні теорії, що «соцреалізм був органічно українським явищем», що він «генетично походить від культурно-естетичної платформи українського народництва XIX ст.», відтак його треба «сприймати як закономірність в літературі» тощо. На нашу думку, їхнім джерелом, що показово, послужили окремі думки Віктора Петрова кінця 1940-х років, коли той був завзятим ідеологом нової літературної організації МУР серед мігрантів на теренах Німеччини. Нагадаємо, що Віктор Петров – це

письменник, відомий під псевдонімом «Домонтович», і науковець, близький у 1920-ті роки до неокласиків, був виявлений згодом як агент СРСР, як деструктивний діяч в повоєнній еміграції. При чому він, запускаючи свою нову легенду про нібито кардинальний вплив українського народництва на соцреалізм, цілком не затруднював себе спеціальними дослідженнями з точними й аргументованими тезами. Він просто «розкидував» уривчасті думки на цю тему у різних своїх статтях. Правда, В. Петров скористався великим теоретичним, насправді псевдотеоретичним, досвідом советського українського літературознавства 1920–1930-х років, про що він коротко написав у своїй стратегічній праці «Проблеми літературознавства за останні 25 років (1920–1945)» (1946) [10]. У ній автор стверджує, що неонародництво, тобто примітивний підхід до розуміння ролі й функцій літератури, завужений етнографізм, соціальна тенденційність, розвинулося у 1920-ті роки з новою силою і вже в 1930-ті роки вийшло переможцем за повної підтримки советської влади. Його ідейно-естетичними джерелами були нібито студії знаменитого критика Сергія Єфремова, позицію якого він характеризує вельми зневажливо, ось так: «Ідея провінціальної етнографічності і замкненої ізолюваності в межах певної соціальної класи, ототожненої з народом, трактування українського письменства як властиво демократичного і саме селянського і, відповідно до того, принципово негативне ставлення до європеїзації української літератури, - таке було коло тих ідей, що їх обстоювали представники народницького літературознавства з С. Єфремовим на чолі» [10, с. 802].

Впадає в око, що це дуже упереджена оцінка С. Єфремова, як і всього українського народництва, яке далі в статті характеризується явно тенденційно як явище наскрізь провінційне. Неонародники, за В. Петровим, витворили дві течії: «плужанську» (від назви літературної групи «Плуг»), яку очолили її лідери в Харкові і Києві Сергій Пилипенко та Олександр Дорошкевич, та

агресивно-комуністичну на чолі з Євгеном Шабліовським і Петром Колесником (її треба би назвати вуспівською – за назвою головної прокомуністичної літературної групи ВУСПП, заснованої у 1927 році, яка розшифровувалася як Всеукраїнська спілка пролетарських письменників). Тут зауважимо, що В. Петров чомусь неточний у фактах, адже він добре знав як живий учасник подій весь комплекс фактів, наприклад, те, що ідейними лідерами ВУСППу були насамперед Іван Кулик (справжнє ім'я та прізвище Ізраїль Юделевич), Володимир Коряк (Волько Блюмштейн), Самійло Щупак (Собельсон), Андрій Хвиля (Олінтер), Іван Кириленко, Іван Микитенко, Іван Лакиза, Іван Ле та ін., які найповніше виражали комуністичну ідеологію в критиці та літературознавстві і яких особливо протегувала комуністична влада, саме вони здійснювали цілковитий розгром національної літератури в кінці 1920 – на початку 1930-х років, писали масово доноси, морально тероризуючи десятки найталановитіших українських письменників. Про це доволі докладно пише у своїй ґрунтовній 10-томовій «Історії української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ ст.» Юрій Ковалів, де є спеціальні розділи: «ВУСПП» і «Вульгарно-соціологічний метод у літературознавстві» [5, с. 345 – 354; 376–385]. Можливо, як советський агент, В. Петров намагався якось приховати, замаскувати злочини цих людей, своїх попередників у певному сенсі, повертаючи стрілки в бік рядових літературознавців. Далі він стверджує в статті, що неонародники зазнали спочатку цілковитої поразки від неокласиків (тут знову чомусь не називає М. Хвильового – головного погромника теорій примітивного «масовізму» авторства С. Пилипенка та ін.) і лише в 1930-ті роки взяли реванш. Це знову неточно, бо розгром вільної, національно виразної, модерністськи вишуканої літератури почався ще у кінці 1920-х років, адже після 1928 року незалежних літературних груп в УРСР вже не існувало, і саме тоді, особливо від 1927 року почалося активне розпрацювання

теорії соцреалізму вуспівцями (див. ті ж розділи із «Історії» Ю. Коваліва).

Головна теза В. Петрова, за яку так невдало вхопилися кілька сучасних літературознавців, така: тоді советські літературознавці на чолі з О. Дорошкевичем наблизили теорію народницького етнографізму до соціалістичних зразків і створили таким чином пізніший соцреалізм. Справді, О. Дорошкевич у численних статтях на широкому фактологічному матеріалі доводив, що література українського народницького, етнографічного реалізму ХІХ століття нібито тяжіла до норм соціалістичного реалізму з його соціологізмом, трафаретними героями, протестними та класовими настроями. (Див., наприклад, сучасне видання його творів: Дорошкевич О. Реалізм і народність української літератури ХІХ ст. [3]). Однак із В. Петровим ніяк не можна погодитися, що писання О. Дорошкевича були головною теоретичною базою для розгортання стратегій соціалістичного реалізму з кількох об'єктивних причин: по-перше, цей науковець не належав до відверто прокомуністичної, провладної офіційної еліти української культури; по-друге, у своїх працях він не використовував аж настільки заідеологізовані теоретичні кліше в дусі комунізму, як це робили названі вище вуспівці, правдиві теоретики соцреалізму; по-третє, О. Дорошкевич все-таки залишався серйозним, ґрунтовним науковцем і не вдавався до вульгарних фальсифікацій літературного та історичного матеріалу, як це робили інші. Також треба брати до уваги, що О. Дорошкевич, як і решта тодішніх літературознавців, писав з примусу, зі страху, інколи явно тенденційно маніпулюючи фактами й перекручуючи сутності художніх творів та життєві позиції письменників. Він, навпаки, намагався піднести значення українського літературного реалізму ХІХ століття, показати його художні багатства і цим ніби застерігав проти примітивізації письменства. Хоча, зрозуміло, до стратегічних висновків О. Дорошкевича не вартує ставитися надто серйозно, як це чомусь робив В. Петров, явно маніпулюючи

логікою й свідомістю читачів і наносячи удар по ненависному йому українському народництву.

Як не дивно, але ці цілком випадкові й необґрунтовані припущення В. Петрова про нібито вплив народницького реалізму на соціалістичний реалізм захоплено підхопив такий витончений естет і глибокий критик, як Ю. Шерех-Шевельов, який низкою своїх есеїв спопуляризував ці тези (але також без докладного аналізу літературного матеріалу і без чітких теоретичних пояснень; див., наприклад, його есеї «Голубий Дунай», «Здобутки і втрати української літератури» [11, с. 235–242; 243–254] та ін.).

Цілком закономірно, що під впливом таких високих інтелектуалів в нинішній Україні з'явилися свої версії «прив'язування» народництва до соцреалізму. Наприклад, відомий літературознавець Володимир Панченко в статті у центральному літературознавчому журналі «Слово і час» «Ідеологічна повість 2-ї пол. ХІХ ст. і генеза соцреалізму» доводить, що ідейні твори письменників-народників О. Кониського «Семен Жук і його родичі» і «Юрко Горovenко», І. Нечуя-Левицького «Хмари», П. Мирного «Лихі люди», Б. Грінченка «Сонячний промінь» та «На розпутті» стали основою для розвитку соціалістичного реалізму в советську добу [8, с. 60]. Чому? Бо: 1) «ім притаманний виразний дидактично-публіцистичний первень»; 2) бо в них центральну роль грає головний «*позитивний герой-народолюбець*»; 3) «в «ідеологічних» повістях переважає контрастний, чорно-білий спосіб змалювання персонажів»; 4) для «ідеологічних» повістей «характерний *соціальний детермізм*» [8, с. 60–61]. Предтечею такої естетичної програми був нібито І. Франко зі своєю статтю «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) [8, с. 59]. Цікаво, що В. Панченко не робить якихось розлогих теоретичних висновків, не будує концепції, тільки кидає тези, складається враження, що автор розгубився від такої постанови проблеми.

Впадає в вічі, що таке теоретичне визначення засад соцреалізму, по-перше, явно завужене і не співпадає з відомими визначеннями і самого советського літературознавства, і світової науки про літературу, а по-друге, воно якось дивно перекладає всю вагу відповідальності за всі антикультурні руйнації, псевдоестетичні абсурдності, антиукраїнську спрямованість соцреалізму як явища на чесних патріотів і, справді, будівних митців. Якесь нелогічність виходить.

Ще парадоксальніші судження зустрічаємо, приміром, у навчально-методичному посібнику Василя Пахаренка «Основи теорії літератури», схваленому Міністерством освіти і науки України, де автор стверджує наступне: «Маємо підстави твердити, що соцреалізм – це також течія модернізму, щоправда, вельми специфічна, як, утім, і характерна. Насамперед нагадаємо, що однією з найвизначальніших рис модерністського світогляду є волонтаризм. Ідеологією, заснованою на волонтаризмі, став насамперед марксизм (згодом – фашизм)... За Марксом, людина своєю активністю, утіленою волею може знищити цей примарний світ економічного детермінізму і побудувати рай на землі» [9, с. 255]. Далі: «...сутністю він (соцреалізм. – О. Б.) – найрадикальніший вид романтики, що виростає з волонтаристського світорозуміння, це вже течія модернізму» [9, с. 256]. І тут же В. Пахаренко називає поетику народницького реалізму основним джерелом соцреалізму [9, с. 256]. У цій короткій тезі відразу кілька грубих помилок, які засвідчують світоглядний хаос у автора: 1) марксизм як філософська течія був породжений не ірраціоналістичним волонтаризмом (воля – це абсолютно емотивно-психологічна, ірраціональна, а не раціональна категорія), а якраз навпаки – традицією європейського раціоналізму; В. Пахаренко чомусь не вказує на марксизм як на ідеологічне джерело соцреалізму, що є абсолютним нонсенсом і водночас, із морального боку, підступним інтелектуальним вивертом із метою приховання справжніх натхненників культурного злочину, ким були носії лівої,

комуністичної ідеології; 2) другим і найважливішим джерелом марксизму був філософський матеріалізм, про який В. Пахаренко цілком забуває сказати, як забуває (чи не розуміє просто?), що марксизм - це ліва течія політичної думки, а фашизм - права, їхня подібність у формах державного управління (тоталітаризм) ще не говорить про те, що це однорідні за ідеологією, філософією явища; 3) модернізм зі своїми засадами інтуїтивізму, історизму, візіонерства, міфотворчості, аміметичності, естетизму, аристократизму тощо ніяк не міг бути поштовхом до пролетарського, наскрізь спланованого (продуманого), агітаційного мистецтва соцреалізму; мабуть, таким поштовхом були скоріше течії авангардизму в літературі, про що й треба було сказати (далі пояснемо докладніше цю тезу); 4) українське народництво з його традиціоналізмом, духовними інтенціями, класичною поетикою не було «матрицею» для соцреалізму, хіба що підрядно окремі його естетичні елементи були використані ним, на що слушно вказує В. Пахаренко; головне ж ідеолого-естетичне джерело соцреалізму – у теоретичних працях російських революційних соціалістів, на що завжди обґрунтовано вказувала советська наука – в ідеях В. Белінського, Н. Добролюбова, Н. Чернишевського (найбільше!), Д. Пісарєва, Г. Плеханова, А. Луначарського та ін.; 5) автором цілком випущено з уваги, що соцреалізм був результатом усієї лівої філософії Заходу з її крайнім скептицизмом (це дало підстави проголосити «злом» усі класичні традиції в культурі і мріяти лише про матеріальну користь), прогресизмом, космополітизмом та практицизмом; 6) ідучи за деякими західними культурологічними теоріями, переважно з ліво-марксистськими основами, В. Пахаренко не розрізняє понять «модернізм» та «авангардизм», зливаючи їх воедино, це закономірно надає його тезам алогічності й туманності, бо ж очевидно, що в модернізмі існували два онтологічні рівні: ідеалістичні, трансцендентні й водночас прогресистські, раціоналістичні світобачення, які й породили авангардизм. Огульне

перекладання відповідальності за примітивний соцреалізм на модерністську культуру, як це робить В. Пахаренко, привело б нас до безглузлого висновку, що «батьками» соцреалізму в Україні були яскрава волюнтаристка Леся Українка чи самобутній традиціоналіст і метафізик Василь Пачовський.

Хитру й обережну позицію зайняли укладачі шкільних програм з української літератури: вони уникають серйозної розмови про природу і значення соцреалізму в українській культурі, не подають його глибших історіософських, політологічних та естетичних інтерпретацій, а з творчості тих письменників, в яких феномен соцреалізму отримав яскраву і переконливу «матеріалізацію», подають твори, написані явно не в стилі соцреалізму. Наприклад, П. Тичина і В. Сосюра представлені в шкільній програмі насамперед любовними віршами, пейзажною лірикою, і тому в сучасника об'єктивно складається враження, що життя в СРСР, навіть у грізну добу сталінізму, було суцільним пошуком земних насолод. Нонсенс, зрозуміло, з погляду національної педагогіки.

Отже, ми вважаємо, що у цій темі треба поставити такі принципи і завдання:

1) художнє явище соціалістичного реалізму мусить вивчатися виокремлено й випукло в шкільному курсі української літератури, щоб учні зрозуміли його ідеологію, псевдоестетику і впливи, оскільки воно потужно змінило світогляд і ментальність всього українського народу;

2) соціалістичний реалізм як складова ідеологічної та імперської атаки проти української нації і культури має бути уважно проаналізований в теперішній українській школі з естетико-націософського боку з тим, щоб молодь взяла глибші уроки про його досвід морального, громадянського, культурософського плану;

3) потрібно дослідити джерела соцреалізму і чітко пояснити його руйнівні та деформуючі впливи й наслідки щодо української людини, історії, культури;

4) соцреалізм залишив велику травму в душі української нації у вигляді профанації художньої творчості, ламання доль тисяч літераторів, критиків і науковців, привчаючи суспільство до фальші, жорстокості і байдужості, у вигляді масової манкуртизації національної свідомості, плекання специфічного сучасного культурного малоросійства;

5) соцреалізм повинен зайняти свою нішу в загальній системі історії вітчизняної культури і літератури й отримати чіткі оцінки, визначення й характеристики як явище, що понад 65 років деформувало українську ментальність, гальмувало творчий та інтелектуальний потенціал нації, було зняряддям обстрікування й перекручування національної історії та мистецької свідомості.

Тож розмова учителя з учнями на уроках літератури періоду соцреалізму має бути глибокою, повчальною і різнопроблемною. Це добра нагода поговорити про такі ключові засади національної культури, як **національна свобода і несвобода, моральне пристосуванство і особиста гідність, художня правда й неправда, національна стійкість і поступливість**, зрештою, це ще одна нагода концептуально поговорити про значення періоду соцреалізму в українській історії та культурі. Замість тікати й ховатися від проблематики соцреалізму, треба пояснити його внутрішню механіку.

Передусім у цій розмові вартує повернути у мово вжиток і уточнити два поняття: «советський» і «большевизм» замість «радянський» і «більшовизм», Чому? Тому, що, по-перше, це слова-інтернаціоналізми, саме у такому звучанні вони присутні в усіх мовах світу, означають специфічно російські форму тоталітаристської, насильницької, псевдомократичної влади і вид особливо агресивної, руйнівної, нетерпимої, деспотичної лівацької ідеології. Переклад цих двох понять українською

мовою пом'якшує й деформує їхній сенс. Це добре розуміють приховані комуністи й малороси в сучасній Україні, які уперто заперечують повернення до понять «советський» і «большеви́зм», які нормально функціонували в українській публіцистиці й науці у 1920–1930-ті роки, переважно в культурі Західної України.

Концепція трактування соцреалізму в школі мала б охопити три головні напрямки:

- *з'ясування джерел і деструктивних напрямних большевицької ідеології* (не комуністичної, бо в Росії ліві політичні ідеї набули цілком відмінного змісту, тому точніше називати їх саме так),

- *пояснення ключових понять з естетики соціалістичного реалізму,*

- *тлумачення художньої практики і впливів соцреалізму як антикультурних, антиморальних і антинаціональних.*

I. Ідеологічні основи соціалістичного реалізму

Джерела большевизму треба шукати в 1840-х роках в історії Російської імперії. Тоді з'явилися перші ідеї лівого радикалізму і перші соціальні тенденції до радикального розв'язання політичних проблем. Соціалізм як теорія й ідеологія в Росії відразу почав набувати ознак *екзальтованості, місійності, нетерпимості*. Причиною цього була особливо велика контрастність між багатством панівних верств (монархії і дворянства – специфічної російської шляхти, яка відзначалася особливою паразитарністю, бо була міцно прив'язана до управлінської бюрократичної системи) і бідністю та безправ'ям багатомільйонних народних мас. Перші російські ліві революціонери мимовільно відродили ментальність і стереотипи світогляду офіційно заборонених і переслідуваних в Росії від XVII століття *старовірів-розкольників* та учасників *різноманітних*

релігійних сект, які постійно множилися й розросталися перед тиском удержавленої царями Православної Церкви – надміру провладної, черствої і фальшивої. З приводу цього великий російський філософ Ніколай Бердяєв писав: «Коли у другій половині ХІХ ст. у нас повністю сформувалася ліва інтелігенція, то вона набула характеру, схожого до монашого ордену. Тут виявилася глибока православна основа російської душі: вихід із світу сього, що в злі лежить, аскеза, здатність до жертви і перенесення мучеництва... Психологічно вона наслідниця розколу» [2, с. 511–512]. І далі: «Руський розкол – головне явище російської історії. На ґрунті розколу утворилися анархічні течії. Те ж було в російському сектантстві. Вихід із держави виправдовувався тим, що в ній не було правди, торжествував не Христос, а антихрист. Держава, царство кесаря, протилежне до царства Божого... Це дуже російська ідея» [2, с. 614–615].

А ось як Н. Бердяєв осмислював походження особливої психології лівих революціонерів в Росії: «З [розколу] починається глибоке роздвоєння в російському житті й російській історії, внутрішня розколотість, яка буде тривати до російської революції. Це криза російської месіанської ідеї... В основу розколу ліг сумнів, що російське царство, Третій Рим, є істинне православне царство. Розкольники відчували зраду в Церкві і державі, вони перестали вірити в святість ієрархічної влади в російському царстві... Розкольники почали жити в минулому і майбутньому, а не в теперішньому» [2, с. 497–498]. Ілюзією Царства Божого для лівої атеїстичної інтелігенції ХІХ століття став комунізм.

Так бувало в світовій історії: наприклад, французькі раціоналісти-просвітники ХVІІІ століття і завзяті революціонери-якобінці періоду Великої французької революції 1789–1799 років відродили в інакших формах ментальність і поривання скептичних протестантів-гугенотів ХVІ–ХVІІ століття, яких перемогла й загнала в підпілля офіційна Католицька Церква. Про

це, наприклад, докладно написав британський культуролог та філософ Кристофер Довсон у книзі «Боги революції» [4].

Відповідно, російські соціалісти почали мислити в релігійних категоріях: вони вірили, що боролися за «святую справу» (це дуже проникливо передано в численних революційних піснях), що колись наступить «рай соціалізму-комунізму», що їх провадить Провидіння (Бог), позаяк вони «відкрили закони історії», а самі себе вони уявляли новими «пророками», «апостолами» і «мучениками», Н. Бердяєв про це узагальнив так: «Росіяни не скептики, вони догматики, у них він отримує релігійний характер, вони погано розуміють, що є відносним. Дарвінізм, який на Заході був біологічною гіпотезою, у російської інтелігенції отримав догматичний характер, ніби мова йшла про спасіння для вічного життя. Матеріалізм був предметом *релігійної віри* (виділення наше – О. Б.), і його противники у певну епоху трактувалися як вороги визволення народу. У Росії все розглядалося за категоріями ортодоксії і ересі» [2, с. 511].

Отже, наш перший висновок: хоча большевизм (комунізм) в Росії мав західноєвропейське, раціоналістичне походження (ідеї Маблі, А. Сен-Симона, Ш. Фур'є, Е. Кабе, В. Консидерана, Ж. П. Прудона, Л. Фюєрбаха, К. Маркса, Ф. Енгельса, Ф. Ласяля та ін.), проте на психологічному рівні він отримав потужні містико-сектантські імпульси, а це в зародку, в період руху *нігілістів, народників-революціонерів і соціалістів-революціонерів* (1850–1890-ві), надало йому *фанатизму, догматизму, нетерпимості та есхатологізму*, тобто віри в те, що в кінці політичної боротьби усіх чекає велике абсолютне щастя (комунізм) і розв'язання всіх проблем. Соціалізм в Росії почав перероджуватися, видозмінюватися від початку, бо свідомість російського патріархального суспільства, зрозуміло, не могла прийняти раціональні, прагматичні, реформаторські ідеї лівих теоретиків-філософів, їй більше потрібними були щира віра в

пришестя нового Пророка і його вчення, емоційно-апокаліптичне засудження Зла (несправедливої монархії і панівного класу), екзальтоване сприйняття політичної боротьби як сакрального подвижництва й мучеництва. Тому ***соціалізм в Росії був приречений стати не реформаторським рухом за права й можливості бідних верств, а політичною релігією.***

Лівий рух в Росії невдовзі отримав своїх визначних пророків: літературного критика й публіциста Вісаріона Бєлінського (1811–1848), філософа й ідеолога анархізму Міхаїла Бакуніна (1814–1876), письменника, мислителя і журналіста Александра Герцена (1812–1870), письменника й публіциста Ніколая Огарьова (1813–1877), філософа Петра Лаврова (1823–1900), філософа, критика і публіциста Ніколая Чернишевського (1828–1889), критиків Ніколая Добролюбова (1836–1861) і Дмитрія Пісарєва (1840–1868). Усі вони були людьми потужних талантів, завзяті характерами, здібні пропагатори своїх ідей. Окремо вартує виділити Н. Чернишевського, людину, яка здійснила ***світоглядний перелом*** у російській історії XIX століття, стала моральним та ідейним авторитетом для всього лівого соціалістичного руху, надала йому сутнісних російських ознак і характеристик. Н. Бердяєв так оцінював життєвий подвиг цього діяча: «За особистісними якостями це була не тільки одна з найкращих людей російських, але й людина близька до святості. Так, цей матеріаліст і утилітарист, цей ідеолог російського "нігілізму" був майже святий ... Він нічого не хотів для себе, він цілий був жертвою» [2, с. 581]. До слова, Н. Чернишевський – коріння мав українське, був уродженцем м. Саратов на Волзі – крайньої точки українського спорадичного етнографічного розселення в східному напрямку. Саме Н. Чернишевський як блискучий публіцист поширив максимально ***класові переконання*** в російському суспільстві, тобто непримиренність бідних до багатих, виробив цілісну систему ***матеріалістичного тлумачення історії*** (великою мірою запозичивши систему ідей

від німецького філософа-матеріаліста Людвіга Фюєрбаха (1804–1872), тобто усунув моральний і духовно-культурний чинники з неї, обґрунтував принципи *«розумного еґоїзму»* і *революційної дії*, тобто націлив тисячі молодих фанатиків соціалістичних змін на безкомпромісну боротьбу й сакралізовану жертвовність. Його роман «Що робити?» (1863) читала кожна інтелігентна людина в Росії, а в ньому автор пояснював, як виховати людей нового типу – цинічних, максимально прагматичних, безсердечних, по суті закликав створити організацію професійних революціонерів. У 1962–1882 роках Н. Чернишевський перебував на засланні в Сибіру, що надало йому ореолу мученика й посприяло тому, що його твори молоді революціонери аж до 1917 року читали з набожністю, як «Нове Євангеліє».

Н. Бердяєв влучно вловив цей тонкий аспект в російському революційному русі, аспект, який постійно додавав йому сили: «У «нігілістів» 60-х років з'являється аскетична складова, характерна для наступної революційної інтелігенції без цієї аскетичної складової неможливою була б героїчна революційна боротьба» [2, с. 583].

Так був підготовлений ґрунт для діяльності спочатку *нігілістів* (1860-ті рр.), тобто пропагаторів радикального розриву з традицією, кардинальних матеріалістів, руйнівників усталених норм моралі. Згодом, у 1870-ті роки, на ідеях Н. Чернишевського зросло покоління *революціонерів-народників*, що створили підпільну терористичну організацію «Народна воля» (1879), яка вже у 1881 році вбила царя Александра II. Так, ліві в Росії перейшли до відкритої нищівної боротьби з державною системою, моральними цінностями, культурними традиціями імперії. Молоді революціонери фанатично вірили, що старий режим треба зламати (бо він фальшує дійсність і грабує простий народ), що господарські стосунки в країні треба перебудувати (бо вони несправедливі), що треба максимально поширити в народі

настрої бунту, ненависті до експлуататорів, нещадності до старих форм життя (бо все старе треба викоринити абсолютно).

Ще більшої радикальності лівому рухові додав політичний соціолог Пьотр Ткачов (1844–1886), який обґрунтував потребу революційного насильства, терору, диктатури у владі, запозичуючи ідеї французького анархіста Огюста Бланкі (1805–1881). Саме його можна вважати головним предтечею большевизму, прямим ідейним учителем Владіміра Леніна (1870–1924) – лідера большевиків й головного ідейного натхненника большевицького перевороту 1917 року. Після поширення ідей П. Ткачова у 1860–1870-і роки тероризм та імморалізм стали нормою в російському революційному русі. Організаційну ж концепцію фанатичної і нещадної революційної сили створив підпільник Сергій Нечаєв (1846–1882), який більшу частину життя провів у тюрмі, був організатором «Народної розправи», закликав до безоглядного терору й абсолютної підпорядкованості людей революційній справі. Тож наш другий висновок: російський революційний рух **морально виродився**, став соціальною інтенцією до **системного насильства**.

Від кінця XIX століття провідною масовою лівою революційною силою в Російській імперії стали **соціалісти-революціонери** (ес-ери), які широко охопили своїми впливами народні верстви, мали потужну мережу підпілля, систематично здійснювали терористичні акції, часами до однієї тисячі на рік, виховували своє членство в дусі великої посвяти, зречності, бойовитості, суворої дисципліни. Так російське суспільство **переповнилося антиетикою нетерпимості, ворожості, морального максималізму**. Своєю жертовністю й щедрими обіцянками майбутнього матеріального щастя й рівності ес-ери поступово завоювали собі великий авторитет в суспільстві, їхнім ідеям почали співчувати представники панівних верств, письменники, науковці, інтелігенція загалом. Соціалістичний рух в Росії став особливо **динамічною, моральною силою**, овіяною

флером і настроєністю *релігійно-сектантського фанатизму й святості* (згадаймо тезу про моральний зв'язок російських лівих революціонерів із розкольництвом).

Про характер наступної російської ліво-радикальної революції, заснованої на світогляді матеріалістичного за ідеями народництва, Н. Бердяєв сказав так: «Діячі російської революції жили ідеями Чернишевського, Плеханова, матеріалістичної й утилітарної філософії, відсталою тенденційною літературою, вони не цікавилися Ф. Достоєвським, Л. Толстим, Вл. Соловйовим, не знали новий рухів західної культури. Тому революція була у нас кризою й утиском духовної культури. Войовниче безбожництво комуністичної революції пояснюється не тільки станом свідомості комуністів, дуже звуженим..., але й історичними гріхами православ'я, яке не виконало своєї місії преображення життя, підтримуючи лад, заснований на неправді й пригнобленні» [2, с. 707]. Тобто роль Церкви в Росії виявилася за слабкою для морально-духовного стримування наступу агресивності та цинізму в суспільстві.

Большевики (майбутні комуністи) були однією з течій цього соціалістичного революційного руху, особливо дисциплінованою, догматично відданою вченню К. Маркса і Ф. Енгельса, з плеядою вишколених, загартованих, надзвичайно активних провідників. У їхній діяльності, психології, поведінці сконденсовувалася уся ця антиетика російського соціалізму з його імморалізмом, агресивністю, категоричністю в оцінках і вчинках. Тому, коли большевики прийшли до влади у кінці 1917 року, вони втілили ці моральні (насправді аморальні) установки з надзвичайною прецизністю, тому їхня державна тоталітарна система була такою жорстокою, масштабною і садистською у своїх злочинах і нерозумною у своїх діях та цілях (згадаймо тезу про насправжній містицизм у їхній ідеології попри зверхню форму раціоналізму і прогресизму). Н. Бердяєв підбивав підсумок: «...російське мислення має нахил до тоталітарних вчень і тоталітарного

світогляду. Тільки такі вчення мали в нас успіх. У цьому виявлявся релігійний склад російського народу. Російська інтелігенція завжди прагнула виробити собі тоталітарний, цілісний світогляд, в якому правда-істина буде поєднана з правдою-справедливістю» [2, с. 515].

Такої історії не мав лівий соціалістичний рух в інших країнах Європи, де він переважно розвивався у формах профспілково-реформаторського, конкретно-правного руху. Подібних ознак він набув тільки в азійських, ментально споріднених з Росією, країнах: в Китаї, Кореї, Камбоджі, В'єтнамі. До України цей фанатичний соціалізм росіян мав тільки **дотичний стосунок** – через факт доволі масового розселення на її теренах етнічних росіян і активну діяльність лівих організацій. У 1917 році на виборах до Центральної Ради (парламенту) перемогли українські партії соціалістів-реформаторів, більшовики були в явній меншості. Але за допомогою відкритої інвазії велетенської більшовицької революційної Червоної армії на чолі із Левом Троцьким (1879–1940) українським більшовикам вдалося захопити владу шляхом воєнних дій впродовж 1918–1920 років. Ліквідація цілком легітимної, демократичної Української Народної Республіки (УНР) супроводжувалася масовим терором, тотальною денационалізацією суспільства, спеціальним винищенням свідомої інтелігенції, вигнанням понад пів мільйона патріотів за кордон. Загалом українська нація втратила понад 4 млн. людей за всю війну. Наш третій висновок: **російський революційний рух підсвідомо перебрав собі ментальні риси й характеристики традиційного азійського деспотизму, московського шовінізму та імперіалізму.**

Готуючись до теми «Соціалістичний реалізм» в школі, вчитель може використати чудовий есей Євгена Маланюка «До проблеми більшовизму» [6, с. 134–206], в якому є всі головні тлумачення специфіки російської ментальності і джерел більшовизму, які ми проаналізували вище. Так само Є. Маланюк

аналізував причини й особливості постання соціалістичного реалізму, зокрема в статті «Совітські літературні справи» [7]. Див. нашу студію про концептуалістику Маланюкового мислення: Баган О. «Як творилася советська література?» [1]

Після встановлення большевицької влади у 1920 році державне насильство і терор майже не припинялися, мільйони українців, які не прийняли соціалізм, були усунені з усіх панівних сфер життєдіяльності суспільства, в Україну систематично завозилися десятки й сотні тисяч (з роками вони перетворилися на мільйони) нових переселенців-росіян, які ставали комуністичною управлінською елітою, ними масово заселяли великі індустріальні центральні міста, вони займали керівні рівні в науці, освіті, культурі. Так почався новий гігантський виток русифікації України за допомогою советської системи влади й большевицької ідеології. Усе українське дискредитувалося, заборонялося і паплюжилось, викреслювалися з національної пам'яті цілі пласти української культури, державницькі ідеї й традиції, перекичувалися сутності національного мистецтва, ідеології та літератури. Від 1928 року маховик большевицького терору набрав особливих обертів, почалася **колективізація** – відбирання землі у мільйонів селян і виселення їх на Сибір.

У результаті відбулося цілковите відмежування комуністичної влади від почувань та інтересів української нації, компартія оформилася як чужа російська управлінська система й ідеологія російської окупації України. Про це дуже яскраво написано у повісті «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича (1928). Відтак все, що відбувалося в УРСР (Українській Радянській (треба Советській) Соціалістичній Республіці) у сферах політики, господарки, соціального життя, освіти і культури, мало **російське визначення і спрямування**, бо всі рішення приймалися у Москві і в Україні їх тільки слухняно виконували. Магістральною лінією розвитку УРСР була боротьба, запекла і системна, з «українським буржуазним націоналізмом», тобто постійне удосконалення й

поглиблення окупації України та приниження і нищення української нації.

Отже, перемога большевизму, і це доводили у своїх працях всі великі російські філософи ХХ століття – С. Булгаков, Д. Мережковський, С. Аскольдов, Н. Бердяєв, Л. Шестов, С. Франк, Г. Федотов та ін., – була закономірною тенденцією російської історії, ментальності і соціальної свідомості. Україна ніяк не була причетна до витворення головних ідей та інтенцій большевизму, а була лише його жертвою. Російське суспільство через перейнятий від монголо-татарів **деспотизм**, через виховану в собі **нетерпимість до інакодумання**, запозичену в ідеологів візантійського фанатично-догматичного православ'я, через виплеканий засліплений **імперіалізм та шовінізм**, сформований на ґрунті цивілізаційної замкнутості й агресивності російської цивілізації, починаючи від XIV–XVI століття, **логічно прийшло до ідеології тоталітарного большевизму і через це несе всю історичну та моральну відповідальність за його жахливі злочини**: масовий терор із десятками мільйонів жертв, Голодомор із 8 млн померлих, систему ГУЛАґу, в якій мучилися десятки мільйонів невинних в'язнів і тощо.

Таким має бути загальний вступний висновок у темі аналізу соцреалізму в школі: це штучна, відірвана від органічної культури й естетики система ідей, створена у свідомості й психології хворого, екзальтованого й агресивного російського суспільства, маніякально перейнятого настроями домінування та насильства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баган О. Як творилася советська література? *Визвольний шлях*. 2007. № 11. С. 3–8.
2. Бердяєв Н. Русская идея. *Византизм и славянство: Великий спор*. Москва : ЭКСМО-Пресс. 2001. С. 487–713.
3. Дорошкевич О. Реалізм і народність української літератури ХІХ ст. : збірка статей. Київ : Наукова думка, 1986. 312 с.

4. Доусон К. Боги революції. Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. 232 с.
5. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. ХХІ ст. / у 10 т. Київ : ВЦ «Академія», 2014. Т.3. 472 с.
6. Маланюк Е. Книга спостережень. Торонто : Гомін України, 1966. Т. 2. 480 с.
7. Маланюк Е. Совітські літературні справи. *Вісниківство: літературна історія та ідеї*. Дрогобич : Коло, 2009. Вип. 1. С. 330–342.
8. Панченко В. Ідеологічна повість 2-ї пол. XIX ст. і генеза соцреалізму. *Слово і час*. 2011. № 2. С. 58–63.
9. Пахаренко В. Основи теорії літератури. Київ : Генеза, 2007. 296 с.
10. Петров В. Проблеми літературознавства за останні 25 років (1920 – 1945) / *Петров В. Розвідки*. / упоряд. В. Брюховецького. Київ : Темпора, 2013. Т.2. С. 800–809.
11. Шевельов Ю. «Голубий Дунай», «Здобутки і втрати української літератури» / *Шевельов Ю. З історії незакінченої війни*. Київ : Вид. дім «Києво-могилянська Академія», 2009. С. 235 –242; 243–252.

(«Дивослово», 2021, №4)

ЯК ВИВЧАТИ ЛІТЕРАТУРУ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ В ШКОЛІ?

(Частина 2)

II. Естетичні засади соціалістичного реалізму

Як показує короткий екскурс в ідеологію російського большевизму, який ми зробили в попередньому розділі, його внутрішньою суперечністю була контрверсія між обраним за програму філософським *раціоналізмом та матеріалізмом і ментально сильними ірраціональними сутностями, між проповіддю прогресу й постійною прив'язаністю до власної традиції, між пропагандивним «пролетарським інтернаціоналізмом» і вродженим російським шовінізмом та імперіалізмом*, що стимулювали небачену зовнішню експансію в советські часи – в джунглі Індокитаю та до берегів Куби, в Південну Африку (Ангола і Мозамбик) та в глибини арабського світу. Тому сутністю комунізму в СРСР стала *велика брехня*: насправді російські большевики не знали, як побудувати високотехнологічну економіку (що заповідали їм К. Маркс і Ф. Енгельс), вони не вміли організувати ефективну соціальну систему, яка б гармонізувала стосунки в народі, навчила якісно жити й працювати (ця ідея виходила із головної концепції соціалізму), вони насправді ненавиділи й зневажали народну масу й демократію, бо походили від політичного руху, який зріс на нетерпимості, імморалізмі, комплексах образи й помсти (походження большевиків від практики фанатиків-революціонерів), тому їхня політика в реальності перетворилася на *тоталітарне* пригнічення суспільства, бо за допомогою цього можна було абсолютно *контролювати суспільство й саме мислення людини*. І найголовніше, большевизм за законом ментального зближення перейняв від царизму та російської консервативної державної ідеології (слов'янофілів), з якими боровся, *деспотизм*

і культ особи, шовінізм і великодержавництво, а цього цілком не було в теорії європейського соціалізму. Відтак російським більшовикам доводилося за допомогою масованої пропаганди приховувати ці явні нелогічності. Насправді це був псевдолівий, псевдосоціалістичний рух, в якому майже все було *профанацією великих ідей*.

Так само сталося і в культурі. Всі європейські ліві спочатку захоплено сприйняли естетику *натуралізму*, бо вона доводила, що краса художнього зображення лежить в *соціальних контрастах*, в змалюванні *низин життя*, в переданні настроїв *протесту* (Е. Золя і його школа). Згодом уяву й настрої соціалістів захопили митці *авангарду*: *експресіоністи, футуристи, кубісти, дадаїсти* тощо. Чому? Бо вони *руйнували* традиційні форми й стилі в мистецтві, бунтували проти моралі, релігії, порядку, проголошували й реалізовували абсолютно нове, протиставне до класики, експериментальне та науко- і техноподібне мистецтво. А це відповідало глибинним інтенціям європейського соціалізму з його галами: Прогрес, Прагматизм, Матеріалізм! І сьогодні на Заході ці авангардистські літературні традиції виражають художні уподобання лівих інтелектуалів.

У Росії, однак, все пішло іншим шляхом. Спочатку, від кінця 1890-х років і до 1-ї Світової війни, авангардистські течії успішно розвинулися в російській культурі і їм явно симпатизували російські соціалісти, яких як провідники представляли тоді інтелігенти-«різничинці» або вихідці з дворянства, тобто люди, сприйнятливі щодо складних форм мистецтва. Проте паралельно в російській літературі розвивалася потужна лінія специфічного російського *натуралізму-утилітаризму*, яку у цей час найяскравіше репрезентував знаменитий письменник Максим Горький (справжнє прізвище Пешков) (1868–1939) – виходець із соціальних низів, типовий старовір за ментальними архетипами, зв'язаний із підпільним революційним рухом, зокрема і з більшовиками. Російський

філософ А. Ізгоев називав його «яскравим породженням суміші народного босяцтва з інтелігентським большевизмом і духовним босяцтвом» [4, с. 366]. У його творчості, дуже різноманітній і стилістично вправній, знайшли вираження всі головні моральні та ідейні настанови російського народництва: уважно-аналітичне зображення соціального бруду, ницості людської натури, настрожене сприйняття впливів західної цивілізації, настрої бунту й ненависті до панівних верств, зневага до інтелігенції і культури, любування глибокою темнотою й жорстокістю народного життя, надто точне змалювання соціального та матеріального буття бідних верств, ідейне формування їхньої настрожено-ворожої класової свідомості (ненависті бідних до багатих). Улюблені герої письменника – «босяки» – бездомні й маргінали. Центральний твір про них – п'єса «На дні» (1902). У 1907 році Максим Горький написав художньо експресивний роман «Мати», в якому з великою силою було показано *моральну перевагу* революційних ідей щодо офіційного світу царської Росії і який став твором-архетипом для соціалістичного реалізму советської доби. Так в широких масах почала формуватися *зневага* до традиційної, високої культури, яку представляла аристократія в основному. Творчість М. Горького мала всеросійську і всеєвропейську популярність, він був особистим другом В. Леніна ще до революції 1917 року. Хоча літератор і не прийняв большевицького терору в ході Революції 1917–1920 років і виїхав за кордон, він згодом повернувся і був офіційно призначений Й. Сталіним «першим» і «зразковим» письменником СРСР, по-своєму канонізований комуністами. У 1925 році він написав роман «Справа Артамонових», який можна вважати найконцептуальнішим твором соціалістичного реалізму: всі дії героїв пройняті матеріальними інтересами, всі представники минулого, капіталістичного ладу – наскрізь негативні, всі, хто не приймає нових віянь соціалізму, – визначаються як вороги, яких треба знищити, або вони мають відмерти як щось зайве. Тобто

художній твір вбивав у голови читачів цілком тоталітарні, насильницькі ідеї. За схемою «Справи Артамонових» згодом в СРСР були написані тисячі творів.

Джерела цього специфічного російського натуралізму М. Горького, який ліг в основу естетики соціалістичного реалізму, треба шукати ще у 1830–1840-х роках. Тоді на культурну свідомість Росії справили величезний вплив дві книжки письменника М. Гоголя: «Петербурзькі повісті» (1835) і «Мертві душі» (1842). Критик В. Белінський відразу проголосив ці твори «епохальними» з погляду того, що в них розкривалася реалістичніша правда життя, розтиналися найнепривабливіші сутності соціальних стосунків і несправедливостей, схоплено було світовідчуття маленької людини. Власне, критика В. Белінського повела ліву частину російської культури, зокрема публіцистику й естетику, *до соціологізму*, тобто до визначення головного критерію при оцінюванні літератури за принципом *користі*. Відтепер всі ліві російські критики, філософи, ідеологи, науковці пристрасно сперечалися, скільки той чи інший твір несе в собі *критицизму* щодо порядків у країні і логіки соціального життя, як він сприяє загальному *прогресові* суспільства, наскільки точно і практично описує й аналізує *народне життя* і стимулює його оновлення.

Статті В. Белінського 1940-х років створили теорію «натуральної школи» в літературі, гаслом якої стало: «Поглиблений реалізм!». До цієї школи зачисляли творчість Д. Григоровича (центральна повість «Антон Горемика», 1844), А. Герцена (повісті «Сорока-крадійка» (1846) і «Хто винен?» (1846), Ф. Достоевського (повість «Бідні люди» (1846), І. Гончарова (роман «Звичайна історія» (1846), І. Тургенєва (повість «Записки мисливця» (1848). Головним настроєм цих авторів було захоплення, під впливом М. Гоголя, *буденним життям і людьми нижчих верств*, часто скривджених. Невдовзі їх потужно підтримав поет і публіцист Ніколай Некрасов (1821–1877), який був неперевершеним майстром писати

злободенні твори і який став чи не найвпливовішим літератором епохи. Так російська література отримала визначальну тенденцію: *пізнати народне життя, протиставити мораль бідних моралі панів*. На розвиток цієї тенденції запрацювали десятки великих талантів – від А. Островського, надпопулярного драматурга, до Л. Толстого, всесвітньо відомого літератора й релігійного мислителя. Однак ліві публіцисти та критики *вихолостили* естетичний та духовний зміст із усіх цих яскравих художніх творів, перекутили роль і значення цих великих письменників. Про це добре засвідчив Н. Чернишевський книгою «Очерки гоголевского периода русской литературы», в якій доводив нагальну потребу соціологічної, агітаційної літератури і цілком не цінував високий естетичний рівень та складну морально-психологічну проблематику в російській реалістичній літературі.

Коли у 1850–1860-ві роки ідеї «натуральної школи» підхопили критики-соціалісти – Н. Чернишевський, Н. Добролюбов, Д. Пісарєв та ін., – то вони почали їх загострювати й завужувати, планомірно зводячи всю естетику письма до *утилітарності, агітаційності, революційності*. У їхньому трактуванні література передусім мала «служити народним масам», «стимулювати критицизм», «виховувати бунтарство» і тощо. Так, велика християнська ідея співчуття до стражденного, яку піднесли М. Гоголь, Д. Григорович, Ф. Достоевський (до слова, всі троє мали українське етнічне коріння), перетворилася в руках лівих інтелектуалів на засіб роздмухування нетерпимості, плекання ідеї помсти багатим за приниження бідних. Протягом 1860–1880-х років потужне гроно російських письменників-народників (А. Пісемський, Ф. Решетников, П. Успенський, Н. Помяловський, А. Левітов, Г. Успенський, С. Степняк-Кравчинський та ін.) поширює й розвиває соціологізм в літературі аж до певного самозабуття, до тої міри, коли як естетичне явище вона відходить від своїх первинних завдань і мети – *будити в людині шляхетність, мрійливість та*

розвивати вишуканість натури. Російське суспільство щораз більше, попри видатні досягнення окремих геніїв російської літератури, сприймає літературу тільки як засіб агітації, як форму боротьби за політичні цілі, як знаряддя для пізнання низин соціального життя. Це й стало згодом, особливо внаслідок революційного наступу радикального більшовизму у 1918–1920 роках, *найбільшим фундаментом для розростання ідеологічної естетики соціалістичного реалізму.*

Цю традицію вперше проникливо й достеменно теоретично розпрацював все той же Н. Чернишевський у своїй дисертації «Отношение литературы к действительности» (1855), в якій визначив головне завдання для мистецтва: *бути корисним у матеріальному поступі нижчим верствам.* Саме Н. Чернишевський був визнаний згодом в СРСР головним класиком-теоретиком, його твори вивчалися з особливою наполегливістю.

Вартує зауважити, що в Україні першим теоретиком марксизму в літературознавстві і письменником, який творив в дусі М. Горького, був Володимир Винниченко (це відзначив ще І. Франко), який у 1913 році навіть написав спеціальну статтю «Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво» («Дзвін», № 12). Його відразу різко розкритикував галицький літературний критик Микола Євшан, вловивши факт догматизації теорії мистецтва (див. його огляд «Українська література в 1913 році»).

В Україні народники, тобто учасники національно-культурного руху відродження 1860–1880-х років, стояли на цілком відмінних від російських народників позиціях, хоча за подібністю назв їх часто плутають навіть в наукових дослідженнях, преставляючи як одне явище. На цій відмінності завжди вартує наголошувати в школі. Ідеологія українського народництва започаткувалася на сторінках журналу «Основа» (1862–1863) у статтях П. Куліша, М. Костомарова, А. Свидницького і розвинулася в діяльності та наукових працях членів київської

«Громади» 1870–1880-х років: В. Антоновича, П. Житецького, П. Чубинського, М. Драгоманова (потім перейшов на ліберально-соціалістичні позиції), Ф. Вовка, Т. Рильського, К. Михальчука, О. Лазаревського, І. Нечуя-Левицького, О. Левицького та ін. Головною трибуною народників в Російській імперії був російськомовний журнал «Киевская старина», в Галичині їхні ідеї розвивали журнали «Правда» (1867–1897) і «Зоря» (1880–1897). В літературі погляди народництва відобразили Марко Вовчок, П. Куліш, О. Кониський, І. Нечуй-Левицький, П. Мирний, М. Старицький, М. Кропивницький та ін. На відміну від російського народництва, українофіли, себто народники, не мали революційної програми, не захоплювалися соціалістичними ідеями (хіба в поодиноких випадках), радикальними ліво-комуністичними ідеями, які були хіба що десь на маргінесі. Загалом вони орієнтувалися на ліберальні та націонал-демократичні ідеї, в культурному плані виражали радше традиціоналістські, а не прогресистські погляди, мало переймали від естетики натуралізму Е. Золя (його наслідував в основному тільки І. Франко, коли стояв на соціалістичних позиціях в 1870-ві – на поч.1880-х рр.), не вдавалися до відвертої агітації, розпалювання класової нетерпимості, як названі вище російські письменники-народники, особливо М. Горький. В художньому плані український реалізм тяжів до етнографічності, а не до соціальності, як російський. Його тенденційність, ідейність цілком відповідали нормам тодішньої всієї європейської позитивістської (реалістичної) літератури, яка вважала своїм обов'язком говорити про соціальні проблеми, захищати покривджених, стимулювати демократичні тенденції, але без радикальностей, без фанатизму, як в Росії. Відтак в Європі (і в Україні), коли прийшов стильовий модернізм від кінця ХІХ століття, то він розвинувся органічно, як закономірна антитеза до позитивізму (творчість М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаніка, М. Черемшини та ін.).

Натомість в Росії ситуація виявилася інакшою. Модернізм там був підданий лівими, революційно-демократичними середовищами радикальній, огульній критиці як «мистецтво занепаду», Боротьба з модерністським естетизмом стала «святою справою» для багатьох лівих (див., наприклад, книгу одного з лідерів російських большевиків Г. Плеханова «Робітничий рух і буржуазне мистецтво», 1905 р.). Такого в Європі не було. Коли на початку ХХ століття в російській літературі розвинувся авангардизм, то він також залишився в основному в культурній меншості. Найтиражнішими й найвпливовішими були письменники натуралістично-народницької школи. І головне: естетична концепція і програма М. Горького *перемогла морально* лівий авангардизм в російській культурі поч. ХХ століття, бо відповідала *глибинним ментальним уявленням значної частини російської лівої інтелігенції і народу*. Російський літературний авангард у творчості футуристів І. Сєверяніна, В. Хлебнікова, А. Кручоних, Д. Бурлюка, В. Каменського, В. Маяковського, попри значний потенціал цих талантів і їхню наполегливість, *зазнав все-таки історичної поразки*: його формалістські й словесні викрутаси, епатаж, експерименти в стилі, парадоксальна логіка, надмірна абстрактність не сприймалися до кінця в суспільстві, звиклому до пряmolінійності, звичайної меркантильності, ідейної ясності, моральної простоти та бойовитості. Авангардизм великою мірою залишився елітарним явищем, близьким за духом для передової ланки інтелектуалів-революціонерів. Певним винятком був В. Маяковський, редактор шумного журналу «ЛЕФ» («Левый фронт»), який зумів у 1920-ті роки стати чи не найпопулярнішим поетом СРСР, але й то передусім через свою надзвичайну запопадливість перед владою, відверте ідеологічне прислужництво.

Спочатку, за європейською інерцією, большевики, ставши владою, усіляко підтримували літературний авангард, намагалися з нього створити «нову естетику пролетарської літератури», Але

вже від середини 1920-х він щораз більше поступався місцем в їхніх уподобаннях і в запитах примітивних мас народницькому соціологізмові. Це й була одна з основних причин, чому у 1930 році суперпопулярного і дещо норовистого В. Маяковського просто довели до самогубства (або, за іншою версією, таємно вбили) большевицькі каральні органи. Від початку 1930-х рр. цей соціологізм покотився широким катком по великій країні, ширячи ідеологічне прислужництво, примітивізм, суцільну агітацію в літературі.

В Україні авангардизм представляли в основному літературні групи «*Авангард*», до якої входили Валер'ян Поліщук, Раїса Троянker, Леонід Чернов (Малошийченко), та «*Аспанфут*» (Асоціація панфутуристів), на чолі з Михайлом Семенком, Гео Шкурупієм, Гео Колядою, Володимиром Гадзінським. Вже у 1919 році окремі авангардисти (М. Семенко, В. Поліщук) доєдналися до творення «нової пролетарської літератури» на основі ідей марксизму, які розвивали в тодішній українській культурі ліві інтелектуали Василь Еллан-Блакитний, Василь Чумак, Гнат Михайличенко, Михайло Доленго (учасники часопису «Боротьба», т. зв. «боротьбисти»). Спільно вони створили на короткий час літературну групу «*Фламінго*», Паралельно від 1917 року в СРСР існував знаменитий *Пролеткульт* (лідер і головний теоретик А. Богданов, справжнє прізвище Маліновський, один із найрадикальніших лівих ідеологів в Росії, який лякав навіть В. Леніна своїм екстремізмом). Очільники Пролеткульту організовували погроми в літературі, цькували незалежних письменників, видумували різноманітні вульгарно-агресивні теорії переінакшування літератури. В Україні Пролеткульт представляли в основному етнічні росіяни та євреї: П. Волін, З. Невський, М. Кручинін, Р. Соболь, С. Радугін, В. Пельше та ін. Згодом, у 1921 році, до них долучилися В. Еллан-Блакитний, С. Пилипенко, В. Коряк, В. Сосюра та ін., але їм не вдалося переламати агресивно-шовіністичну лінію Пролеткульту, і ця

організація виродилася у зборище примітивів та графоманів. У 1924 році його замінив **ВУАПП** – Всеукраїнська асоціація пролетарських письменників, на основі якого у 1927 році було створено **ВУСПП** на чолі з І. Куликом. Ці групи виражали ліво-екстремістські ідеї, потужно забарвлені російським шовінізмом та імперіалізмом. Див. про це докладніше в книзі: Шкандрій М. «Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років», розділ «З модерністів у марксистки. Літературні організації 1917 – 1925 роки» [12, с. 39–84].

Натомість інші ліві українські письменники створили літературні групи «**Гарт**» і «**Плуг**», Першу очолив В. Еллан-Блакитний, до неї ще увійшли М. Хвильовий, М. Йогансен, О. Досвітній, В. Сосюра, М. Куліш, О. Довженко, М. Яловий, В. Коряк, І. Кулик та ін., другу очолив С. Пилипенко, до неї увійшли О. Копиленко, І. Сенченко, П. Панч, А. Головка, Г. Епик, Остап Вишня, Наталя Забіла, Я. Качура та ін. Власне, у цих групах відбулося «переварювання» ідей авангардизму серед більшості українського письменства: «Гарт» пішов до стилістики модернізму і цим вельми підняв рівень національної літератури, коли з нього вилонилася спочатку група «**Урбіно**» (1923), яка у 1925 році переросла у **ВАПЛіме** (М. Хвильовий, М. Куліш, М. Яловий, А. Любченко, Ю. Яновський, І. Дніпровський та ін.); «Плуг» пішов до відновлення естетики народництва (неонародництва), витворюючи програму «масовізму», яка великою мірою заважала піднесенню рівня літератури. Згодом, у 1925–1928 роках, це стало однією з причин розгортання знаменитої літературної дискусії.

Відтак українські авангардисти й футуристи залишилися в явній меншості, їхні впливи спадали, хоча як автори й теоретики вони поводитися вельми агресивно, крикливо, нападаючи з безглуздими звинуваченнями на правдиво великих і талановитих письменників – на неокласиків, «ланківців», ваплітян, підтримували політичну лінію комуністичної партії. На кінець 1920-х років увесь

авангардизм-футуризм виродився у примітивно-штукарське, агітаторське мистецтво за рідкими винятками (творчість Г. Шкурупія, наприклад). Оскільки авангардисти були все-таки бунтівними, творчими натурами, то вони не змогли «вписатися» в псевдоестетичну програму нового соціалістичного реалізму, і тому були здебільшого знищені советським режимом як непотрібний, «відпрацьований» матеріал. Про все це див. докладніше у розділах «Історії української літератури» Ю. Коваліва «Вульгарно-соціологічна критика. Пролеткультівський синдром і рефлексії боротьбизму» [5, с. 57–64], «Футуризм» [7, с. 279–296], «Конструктивізм» [5, с. 297–299], «Пролеткульт» [5, с. 299–302], «Плуг» [5, с. 302–309], «Гарт» [5, с. 310–316].

Великою мірою широкий розвиток авангардизму й лівої літератури зумовлювався постанням міста Харкова як великого урбаністичного, індустріального центру, космополітичної столиці нової советської України. Київ як старе, культурне місто виражав більше консервативні, традиціоналістські тенденції в літературі. Від середини 1920-х років, коли набули повноти й розвитку літературні середовища неокласиків (М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, М. Драй-Хмара, О. Бурггардт) і групи «Ланка»-МАРС (В. Підмогильний, Г. Косинка, Б. Антоненко-Давидович, Є. Плужник, Т. Осьмачка, М. Івченко), намітилося ідейно-естетичне протистояння між культурними елітами двох міст. Згодом воно лягло в основи літературної дискусії 1925–1928 років, в якій авангардисти й футуристи зайняли вкрай агресивну й деструктивну позицію щодо М. Хвильового та М. Зерова як її інтелектуальних лідерів, щодо всього національного табору в культурі, відкидаючи високі естетичні ідеї й правильні, культурозахисні теоретичні концепції, водночас виявляючи гідке холуйство перед владою й лінією партії в літературі.

Хоча авангардизм був офіційно відкинтий советською літературою в кінці 1920-х років, він потужно вплинув на її ідеологію та естетику, прищепивши їй такі характеристики, як

декларативність, заідеологізованість, трафаретність, надмірна пафосність, схематизм ситуацій тощо. Про це див. докладніше в студії російського теоретика Б. Гройса «Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда» [2]. Для підтвердження цих тез досить прочитати теоретичні статті В. Поліщука «Динамізм у сучасній українській поезії» [7, с. 231–249], «Літературний авангард» [7, с. 250–335], «Пульс епохи» [7, с. 336–485] чи сумбурні тексти М. Семенка «Що таке деструкція?» [8, с. 291–294], «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті» [8, с. 299–307], «Потрібна реконструкція пролетарського фронту літератури» [8, с. 363–369] тощо, в яких лідери українського авангарду пробували викласти програмні думки щодо розвитку літератури. Насправді це була дика суміш лівацьких теорій і художнього безсмаку, некультурності, світоглядного хаосу й зухвалого руйництва, крайнього ідейного матеріалізму і космополітизму, ненависті до високої класики й національної традиції та вип'ячування примітивного практицизму й егоцентризму, з обов'язковими реверансами в бік влади, зрозуміло, та мозаїчними посиланнями на Маркса та Леніна, на революційну ідеологію загалом. Хіба це все не стало згодом підґрунтям для соціалістичного реалізму?

Большевики, які були фанатиками вчення К. Маркса й Ф. Енгельса, намагалися розпрацювати якусь теорію нової літератури, але в цьому наскрізь політекономічному філософському вченні *просто не було ніякої естетичної теорії, тож вони штучно наклали окремі головні ідеологеми марксизму на теорію народницького соціологізму та утилітаризму*, розроблену найповніше Н. Чернишевським. У Європі, правда, були марксистські теоретики прекрасного, як от Поль Лафарг, Франц Меринг, однак вони не вдавалися до примітивних і штучних «натягувань» естетичних понять і категорій на принципи «наукового комунізму», лише користувалися деякі положеннями філософії матеріалізму. Натомість російські большевики ввели

протягом 1920-х років, і то дуже нахраписто, по-тупому, як догмати для соцреалізму поняття «матеріальна субстанція», «класова боротьба», «економічні обставини», «партійність», «закони виробництва», «диктатура пролетаріату», «революційна героїка», «пролетарський інтернаціоналізм» та ін. Зрозуміло, що у такому оформленні література соцреалізму перетворилася на чисту профанацію сутності мистецтва. Тобто насправді кожен письменник ставився у прокрустове ложе суворих політичних вимог: обов'язково пояснювати у творі, що все в бутті людини залежить від матеріальної основи, що світом править класова боротьба бідних з багатими і навпаки, що все визначають закони економіки, в т.ч. душевні переживання людини, що було повним абсурдом, що літератор повинен описувати умови виробництва в суспільстві й їхній вплив на його художніх героїв, що гегемоном суспільного й цивілізаційного розвитку є робітничий клас як абсолютно позитивне явище, що все має бути підпорядковане ідеї революції (а її правильність визначали самі більшовики, тому часто якісь явища й персонажі історії спочатку були «революційними», а згодом ставали «реакційними», залежно від уявлень і бажань більшовицької верхівки), що диктатура пролетаріату означає каральну вседозволеність партії більшовиків, а письменники повинні лише художньо виправдовувати всі, бандитські насправді, дії партійців, що головною вартістю літератури й окремого автора є їхня відданість політиці комуністичної партії тощо.

Очевидно, що така теорія була звичайним, офіційно затвердженим цинізмом бандитів, які дорвалися до влади. Вона виглядала смішною в очах тисяч інтелектуалів і естетів, які опинилися в умовах соціалізму, і водночас була для них дуже трагічною, бо за такою системою підходу до оцінювання літератури можна було дискредитувати, зганьбити, принизити і знищити будь-якого письменника, чим успішно й займалася советська влада упродовж 65-ти років (від 1920-го до 1985-го,

коли був убитий В. Стус), особливо у період правління Й. Сталіна (1922–1953).

Отже, естетика соціалістичного реалізму *органічно визріла в надрах російської культури й соціальної свідомості*, великою мірою вона закономірно перемогла в російському суспільстві, потужно пройнятому настроями *ненависті й насильства*, які наростали в ньому від середини ХІХ століття і до того ж мали значне ментальне коріння. Соцреалізм був кінцевою формою тривалого процесу систематичного перетворення мистецтва на *агітацію й пропаганду*, на знаряддя *політичного опрацювання суспільної моралі й способу думання*, що йшло від загальних інтенцій надто прагматичної й раціоналістичної російської революційно-народницької літератури, від ліво-соціалістичного світогляду як домінанти в її культурі. Другим джерелом соцреалізму став *раціоналістичний світогляд і матеріалістично-технократичне мислення європейської лівої інтелігенції*, яка набувала впливів від кінця ХІХ століття, та *авангардистська естетика*, яка розвинулася на початку ХХ століття (мистецькі стилі експресіонізму, авангардизму, футуризму, дадаїзму, абстракціонізму, сюрреалізму тощо). Саме авангардистське мистецтво «вибивало» з літератури духовність, класичні форми, шляхетну почуттєвість, художню романтичну піднесеність і героїку, занурювало натомість в практицизм, штукарство, нескінченне експериментування. Большевики як фанатичні західники у першій стадії своєї політики (1920-і) перетворили авангардизм на ідеологію вічного прогресу, підмінили творче натхнення «виробництвом літератури», постійно вигадуючи нові й нові схеми й трафарети «літературної майстерності», які й стали нормами соцреалізму.

В жодному іншому суспільстві світу такі явища не відбувалися з такою прецизністю й масштабністю. Якщо в Європі й була ліва, комуністична література (Л. Арагон, А. Барбюс, М. Андерсен-Нексьо, Анна Зегерс та ін.), то вона все-таки

зберігала нормальні художні засади, не впадала в примітив, агресивність. Після захоплення влади і створення СРСР російські більшовики насильницьки нав'язали програму соцреалізму культурам інших народів величезної країни, тому часто цей процес насадження паралельно супроводжувався тотальним винищенням, заборонами та деформаціями культурних традицій цих народів, особливо жорстокими вони були у 1930–1953 роках (до смерті Й. Сталіна). Відтак панування доктрини соцреалізму в культурах інших націй означало їх руйнування, профанацію (бо вся теорія і практика будувалися на фальші й брехні) і герметизацію від світових впливів (бо комуністична цензура відсікала літератури від тих художніх тенденцій, які не могла пояснити або вважала кардинально ідейно ворожими).

У своїй практиці комуністи залучали письменників і літературних критиків до творення культури соцреалізму кількома основними прийомами: їх спочатку приваблювали можливостями кар'єри (так залучили маси лівих інтелектуалів до 1925 р., яким відкрили перспективу сходження на високі посади в новій державі, хоч згодом багатьох з них знищили за «ідеологічну ненадійність»), пізніше примушували за допомогою шантажу – погрожуючи смертю, арештами й засланнями у концтабори (так було після 1925 р., коли кількість прихильників «соціалістичного мистецтва» різко почала збільшуватися з кожним роком, мірою наростання репресій), ще пізніше просто купували за допомогою різних премій, гонорарів, різноманітних матеріальних подачок. У 1934 році репресії набули колосальних розмірів – в тюрмах сиділи мільйони – і в таких умовах була створена єдина Спілка письменників СРСР на чолі з М. Горьким та єдиною для всіх «естетичною» програмою соцреалізму. В Україні Спілку очолив надійний І. Кулик (Юделевич).

Тож соцреалізм був для України явищем цілком чужорідним, нав'язаним примусово, руйнівним для її культури. Від перших років совєтської влади його пропагували та

теоретично розпрацьовували переважно неукраїнці, різні ідейно-моральні маргінали та покручі, відверті прислужники тоталітарної влади та інтелектуальні садисти. Так, налякані большевицьким терором, окремі українські критики й письменники ще на початку 1920-х років теж почали теоретизувати в дусі соцреалізму, наприклад, глибокий Борис Якубський, колишній вишуканий естет-неокласик, автор книжки «Соціологічний метод в літературі» (1923). Однак це було переважно стривожене й поспішне калькування російських теоретичних зразків у цій сфері, а не якийсь самостійний та органічний розвиток української естетичної думки. *Література й ідеї українського народництва не мали ніякого стосунку до формування соціалістичного реалізму. Навпаки, в моральному, ідеологічному, естетичному планах вони були явною антитезою до нього.* Так, окремі художні елементи та естетичні особливості цього стилю були використані советським літературознавством, але й то лише з перекрученнями та тенденційними фальшуваннями. Всі ж теоретизування українських советських науковців про «визрівання» соціалістичного реалізму із естетики українського народництва у 1920–1930-і роки були примусовими та штучними й не мають сьогодні жодної науково-теоретичної вартості.

III. Літературні практики соціалістичного реалізму

Цю проблематику ми проаналізуємо на прикладі творчості двох знакових, на нашу думку, письменників початку 1920-х років – Павла Тичини і Володимира Сосюри. Саме в їхній творчості відображаються дві головні тенденції в тодішній літературі, яка поволи ставала соціалістичною: *через формально-тематичне експериментування до агітації і через прямолінійну пропаганду до ідеологізації.* Нагадаємо, що перший, П. Тичина, прийшов у літературу із захопленого

сприйняття складної поетики символізму, другий, В. Сосюра, – із традиції українського народництва, про що він докладно написав у своїй біографічній прозі «Третя рота», Перший був вишуканим естетом, другий - малоосвіченим віршоробом. Однак у підсумку обидва вибрали лінію орієнтації на соцреалізм, щоб залишитися на чільних позиціях в офіційній літературі. Їхня творча доля показує, як один змарнував свій неймовірний талант на звичайну агітацію, а другий так і не зміг розвинутися на доброго поета, хоч і мав для цього потенціал. Обидва стали класиками соціалістичного реалізму, прийшовши до нього з полярно різних літературних позицій.

Як ми вже зауважили, в сучасній українській науці домінує тенденція до вибілювання цих та подібних авторів, коли дослідники або навмисне випускають із виду явно агітаторські, заідеологізовані, примітивні твори, або перекручують їхній зміст. Тому виходить цілком фальшива картина, сучасник так і не усвідомлює ролі різних письменників в становленні соцреалізму. Натомість ми вважаємо, що якраз навпаки, ***через показ і аналіз виразно заідеологізованих творів вартує у школі пояснити сутність і специфіку соціалістичного реалізму.***

Отже, П. Тичина. Цілком логічно, що посилення большевизму на просторі колишньої Російської імперії ще до його цілковитої політичної перемоги в Україні яскравий символіст П. Тичина чуйно сприйняв як ***знак доби***, як поступальний рух глобального революціонізму: «Будьте безумні – не зимні. / Нові, по нові марсельсьзи! / Направо, наліво мечі – / Ставте дієзи в ключі!» (зб. «Плуг» [11, с. 69] (вірш написаний 1919 р.). І далі: «Вдарив революціонер – / захитався світ.» [11, с. 72] (1918). А ось картина сотворення світу з однойменного вірша: «Спервовіку не було нічого – / тільки сила, / рух. / Спервовіку замість Бога / огняні крила [11, с. 81]; «Пустили бідних на поталу / займанщині і капіталу. / Самі ж на троні як царі. / Гукнули бідні: ближні й дальні! / Не телеграми привітальні, / а кулю в лоба

глитаєм» [11, с. 83] (1918). Усе це – промовисті зразки революційно-класового світогляду ще **до утвердження комуністичної влади в Україні**, на чому наголошуємо.

А ось поетова історіософія: «Минув як сон блаженний час / і готики й бароко, / Іде чугунний ренесанс, / байдуже мружить око. / Нам все одно, чи Бог, чи чорт. – / обидва генерали!» [11, с. 93]. У «Революційному гімні» (1919), що з'явився поза збірками, рефреном звучить: «Із раба зроби брата – / гасло пролетаріата! / Розкувати невольний світ – наш єдиний заповіт!» [11, с.301]. Або ось такий шедевр матеріалістичного світогляду: «Паразит для паразита / видавав закони: / нам – народний піт і праця, / їм, скотам, – ікони. / Від бунтів, од революцій / добреє лікарство – ладани, церкви, лампади / і небесне царство» [11, с. 303]. Це із вірша з умовною назвою «Із Бабефа», точно не датованого: 1919–1920 рр. Загалом у ліриці 1918–1920 років у П. Тичини інтенсифікуються образи мечів, списів, шабель, безупинного вітру, смертей, загалом жорстокості: поет тонко й точно вловлював тенденцію доби.

Коли об'єднані українсько-польські війська після взяття Києва 1920 року все-таки відступили з України під тиском большевиків, П. Тичина вже не приховував своєї вірнопідданської злоби: «Для всіх поляків мов пароль / смердить латина і король / Для всіх? – О ні, підніметься і там. / Знайдуть на світі спільну мову – / і по орлам, і по орлам. / по латинам, / по коронам! А поки що. / Набий рушницю!..» [11, с. 304].

У збірці «Плуг» прогресистські ідеї пульсують жваво: «Гукнем же в світ про наші болі! / Щоб од планети й до зорі – / почули скрізь пролетарі, / за що ми б'ємся тут у полі!» [11, с. 96]. «Так годі спати! виходьте на дорогу! / Людині гімн, Людині, а не Богу! / Майбутньому всю душу – славний дар!» [11, с. 99].

У третьому вірші із циклу «На могилі Шевченка» (1918) П. Тичина майже із побожністю пише: «І хтось промовив: / чекайте, / отут живе ж десь Винниченко» [11, с. 79]. Поет наче

перекладає місток віри й поклоніння від Шевченка до Винниченка і цим стверджує якісно нову, відмінну парадигму національного служіння у Слові. Від людини з героїко-традиціоналістським, волонтаристським світоглядом, із твердим інтерактивом нації – до людини із цілковито раціоналістично-матеріалістичним, скептико-релятивістським світоглядом, виразно космополітичного устремління. Коло ціннісної переорієнтації завершилося.

Якщо у збірці «Плуг» ще тремтять символістські та неоромантичні стильові образи, то у збірці «Замість сонетів і октав» (1920) П. Тичина постає у футуристично-експресіоністській стилістиці. Домінантний колір – червоний, колір революції: «На культурах усього світу / майові губки поросли» [11, с. 109]. І водночас: «Звір звіра їсть», – «Жорстокий естетизме!» [11, с. 111]. Цілком зникає культ краси, який так по-панівному охоплював лірику автора до 1918 року. Тематика віршів якась понура, навіть абсурдна, сповнена розгубленості, хаотичних поривів думки й настрою. З усього видно: поет **ламається остаточно**. Тепер він починає мислити не образами, а публіцистичними тезами (як це буде згодом нормою в усьому соцреалізмі), аж до простодушної декларативності та агітаційності: «приставайте до партії, де на людину дивляться / як на скарб світовий» [11, с. 120], аж до сакраментально-інтимного: «Хіба й собі поцілувати пантофлю Папи?» [11, с. 131].

У приземленій прозовості, понурих образах, психологічному стані цілковитої спустошеності, у рефлексивних стрибках думки, яка хоче штучно пробудити революційний оптимізм, укинути в нову свідомість соціуму якісь наукологічні гасла, якісь спорадичні класово-соціалістичні ідеологеми, важко впізнати Тичину – автора «Золотого гомону» чи «Ой що в Софійському заграли громи», Тож варто, на нашу думку, усе-таки **розмежовувати Тичину періоду «Сонячних кларнетів» і періоду поступової еволюції до соцреалізму**, а не об'єднувати всю ранню лірику до 1928 року в один модерністський період. І

естетичним матеріалом на цьому шляху для нього стають саме ідеї авангардизму-футуризму.

Збірка «В космічному оркестрі» (1921) стала етапним явищем в українській літературі, означила собою початок сприйняття не лише фрагментами, а *цілісно* світовідчуття матеріалізму. У ній П. Тичина явив майже завершену парадигму головних ідеологем большевизму-марксизму, які надалі визначали тенденційність української літератури доби соцреалізму. І засади українського народництва, реалізму йому тут були ні до чого. В основному поет спирався на ліві, авангардистські форми мислення й трактування світу.

В усіх десяти віршах звучать концептуальні ідеологічні тези з утвердження марксизму. Уже на самому початку збірки П. Тичина обґрунтовує субстанційну сутність у бутті людини – *матерії*. Він малює космічну картину Всесвіту як гігантський згусток мільярд атомів [11, с. 136–137].

У наступній поезії вибудовується філософська теза про *науковий прогрес*: «Я дух, дух вічності, матерії, Я мускули недосвітні. / Я часу дух, дух міри і простору, дух чина. / Біжать річки аеролітні / Од одного мого весла.» [11, с. 139]. Науковість у світомисленні – це головна теза марксизму, як і авангардизму.

Третій вірш збірки малює картину *революційного прориву*, глобального перевороту в бутті людства; це основний закон оновлення й розвитку. Поет стає екстатичним у своєму виборі і вірі: «Червоний крик, кривавий крик, / Червоних сонць протуберанці! / Нема нам смутку, суму – гніту, / Чужий системам егоїзм. / Там кожен зна свою орбіту, / Закон, закон-соціалізм» [11, с. 140].

Далі картина світу стає похмурішою, песимістичною. Світ у візіях поета занурюється у «хмари дурману і брехні», у хаос, несправедливість та насильство [11, с. 142], однак усе це підказує одне: *стверднути у жорстокості* – суто большевицька теза.

Наступна поезія збірки дуже точно і яскраво передає головний настрій усього європейського авангардизму –

космополітизм. Відірвати людину від її тисячолітніх прив'язань, надихнути беззмистовним поривом: «Поети, у космос ведіть!» [11, с. 143], – це класика лівацького мислення.

Автор увесь у пафосі революційної нетерпимості: «Народи йдуть, червоно мають: / Свободі путь! / І кров'ю землю напояють, / і знов у землю тліть ідуть. / Але на зміну їм – у муці / другі встають під дзенькіт куль, / що движуть сили революцій / в новий октябрь, новий юль» [11, с. 144]. Як мовиться, без коментарів.

П. Тичина шукає моральне виправдання революційному теророві, не знаходить, але вперто доводить: «О помсти, помсти. Кров за кров. / Кого карать? Сонце, що в артерії землі пригоршні вогню сипле? / Землю, що без гною не годна родить? – / Не перший в нас Христос; не останній Робесп'єр, / а кров завжди, у різній дозі.» [11, с. 145].

Черговий, восьмий, вірш подає картину «страшного суду» у глобальних вимірах, який покарає всіх, хто проти свободолюбного людства (абстрактно-гуманістична теза). Поет нагнітає тему помсти, містифікує її, ділить світ на чорне і біле. Так у советському суспільстві утверджувалася думка про фатальну провину всіх, хто не з марксистами-большевиками.

У завершальній поезії збірки П. Тичина проклинає українських патріотів, котрі опинилися за кордоном, як «недоносків» і цілком брехливо звинувачує їх у розпалюванні братовбивчої війни: «Нащо ви темних піддурили і сліпих? / Нащо ви брата проти брата підняли?» [11, с. 151]. Тобто боротьба за незалежність України стала для поета підступом, брехнею, непотребом.

Тут зауважимо, що *саме П. Тичина перший в українській літературі* вводить у художнє письмо вульгарні, образливі слова й цілі фрази щодо політичних опонентів, таким чином понижуючи естетичний і моральний рівень національної літератури, спрямовуючи її до потоків бруду, які масштабно вихлюпнули тоді в російській літературі з її традиційним

натуралізмом і потягом до вульгарщини. Тут же він передбачає настання «Інтер-Республіки» [11, с. 152] – світового об'єднання комуністів, яке заперечує всі національні традиції як «забобони» [11, с. 151]. Автор дає справжній стилістичний зразок соцреалізму ще до агресивної сталінської доби його розвитку: «Сконайте, здохніть у пивних, / щоб ваші кості перетрухли й поцвіли» [11, с. 151]; «...од вас нестерпним трупом пахне» [11, с. 151].

Отже, наш аналіз творчості П. Тичини періоду 1918–1921 років дає підстави зробити такі висновки:

– уже збірка «Сонячні кларнети» (1918) підтверджує сформований ліво-гуманістичний, раціоналістично-прогресистський тип світогляду П. Тичини, що зумовлював його симпатії до експериментів та інтенцій соціалізму;

– із посиленням радикальних і большевицьких тенденцій у Революції П. Тичина відразу, ще в 1918 році, зорієнтувався на масовістсько-авангардистські типи творчості, що поступово, крок за кроком, відобразили його збірки «Плуг» (1920), «Замість сонетів і октав» (1920) і «В космічному оркестрі» (1921);

– розростання теорії і практики соцреалізму в українській літературі й культурі було зумовлено не внутрішніми її інтенціями, а надзвичайно агресивним поширенням ідеологем традиційного російського революційного соціалізму, починаючи від естетичних концептів В. Белінського, Н. Чернишевського, Д. Пісарєва та ін. і закінчуючи марксистськими теоретиками Г. Плєхановим, А. Луначарським, А. Богдановим та ін.); спробу ж перенести вагу відповідальності за соцреалізм на українське народництво треба розцінювати як форму підміни ролей жертви і ката;

– П. Тичина зробив свій рішучий крок у бік большевизму й соцреалізму не під тиском жорстокої влади, як це було вже в 1930-ті рр., а лише з бажання й надалі залишатися «передовим» і популярним письменником, до чого його штовхав *ліво-прогресистський світогляд*, адже поет міг або просто мовчати, як, приміром, В. Свідзинський, або творити в річищі опозиційних

літературних середовищ («Ланка», неокласики, ВАПЛІТЕ та ін.), але він не зробив цього вибору;

– творчість П. Тичини раннього періоду (до 1922 р.) несе в собі, поряд із глибокими струменями національних світопереживань, естетичні імпульси до **примітивного масовізму, деструкції, художнього безсмаку, до витворення ментального комплексу новітнього малоросійства**, що й зумовило невдовзі в нашій літературі й культурі широку пропаганду ідеї створення єдиного «радянського народу».

З творчості В. Сосюра ми вибрали для аналізу його поеми 1920-х років, оскільки в них концентруються всі важливі проблеми, які він підіймав, і добре представлена ідеологія його творчості, на відміну від лірики, де все це розсипано в міріаді віршів і припорошено розливами емоцій. Традиційно В. Сосюру науковці вибілюють за допомогою фактів, що він перебував в армії УНР, що написав патріотичні поеми «Мазепа» і «Тарас Трясило», що написав вірш «Любіть Україну», тощо. Ще дуже люблять хвалити за любовну лірику. Однак, по-перше, такі науковці обминають факти, що В. Сосюра вже від 1919 року підтримував більшовиків, був учасником українофобського Пролеткульту, потім перестрибнув до комуністичного «Плугу», потім до ВУАП та ВУСППу, усіяко стимулював розвиток лівої, пролетарської літератури на засадах масовізму та революційного примітивізму, нападав на незалежних письменників, по-друге, поза їхньою увагою залишається великий пласт його творчості прокомуністичного ідеологічного змісту, переважно великі поеми, якими він, власне, забезпечив собі чільне місце в офіційній совєтській літературі. З усієї наукової літератури про В. Сосюру виділимо студію Марії Багрій «Володимир Сосюра як творець канону соцреалізму» [1], в якій чітко визначено ідейно-естетичні засади його літературної тенденції до агітаційно-утилітаристської моделі творчості і на яку ми спиратимемося в аргументації.

Так, у 1921 році В. Сосюра пише окрім знаменитої «Червоної зими» ще три поеми: «В віках», «Навколо», «1917 рік», Особливо революційною, архібунтарською була поема «В віках», в ідеях та поетиці якої В. Моренець бачить впливи агресивного Пролеткульту [9; с. 59]. На наш погляд, тут відображені не лише впливи Пролеткульту, а передусім революційні пориви, як і в П. Тичини, які ми вже проаналізували на прикладі збірок «Замість сонетів і октав» та «В космічному оркестрі», Він, як і П. Тичина, застосовує верлібр у поемі «В віках», наповнює її прогресистськими мотивами, тематикою Космосу, тезами революційного цинізму: «Які там етика, які моралі, / То тільки равлик може мріяти про них» [9, с. 257]. Це виразно авангардистські художні ознаки.

Поема «1917 рік», очевидно, мала стратегічно важливе завдання: осмислити рік великої революції, яка у новій комуністичній політичній міфології набирала ознак містичних, як віха світової історії. Твір теж написаний верлібрами. Його концепція полягала у тому, щоб передати сучасникам усю буремність, завзяття, осяйність та одночасну жорстокість революційної боротьби, яку вели тоді большевики.

Цілком у дусі футуризму написані дві наступні невеликі поеми – «Навколо» (1921) і «1871 рік» (1922), – які можна вважати своєрідним тематичним диптихом: вони присвячені темі революційно-пролетарського інтернаціоналізму, висвітленню світових проблем класової боротьби і соціалістичних настроїв.

Письменник в стилі революційного оптимізму насичує свій твір пафосом, постійними риторичними вигуками про якісь абстрактні позитивні перетворення, про майбутню перемогу класового пролетарського Добра над капіталістичним Злом. Переважно ці пасажі виглядають малоестетичними, наївними і навіть кумедними: «Хай прийдуть інші, не білі. / О, я чую ходу їх, чую! / Які ж вони червоні та милі, / тільки з ними моя душа і днює й ночує, / ох, які ж вони червоні та милі!» [9; с. 272].

Поема «1871 рік», очевидно, за задумом автора мала пояснити новонаверненим українським комунарам сутність історичної класової солідарності між трудящими різних країн. У творі ми бачимо раптову поетикальну перемену В. Сосюри від футуристичної розхристаності до класичної стрункості. Поема написана суворими катренами, які, мабуть, мали надати творові потрібної монументальності. Автор спробував подати революційні дії Паризької Комуни 1871 р. як щось особливо доленосне, прометеївське, героїчне в історії Франції. У фіналі поеми В. Сосюри нічого сказати, окрім того, що «над заводським гудком печаль моя конає / й поезія моя з Червоним Октябрем» [9; с. 287]. Ця клятва у вірності компартії та її революційним ідеям стає для поета справою систематичною і продовжується майже протягом всієї його творчості.

Закономірно, що у раннього В. Сосюри зринає тема закорінення большевицької ідеології в пореволюційній Україні, в його рідному Донбасі. Найповніше ця концепція реалізувалася у поемі «Оксана» (1922) і незакінченій епопеї «Залізниця» (1923). Ці твори дуже подібні за настроями, сюжетами, стилістикою і навіть художніми деталями. Головні візії обидвох поем побудовані на змалюванні абстрактних образів комуністичного ідеалу: великої жертвності, мрії про щастя всіх, завзятого боротьби. Лейтмотив твору такий: «А вдалині шумів уже крилами Жовтень / і небо пінили далекі хвилі зор, – / то встали як одина на бога і на чорта / і розлилися скрізь, як огненний бензол» [9; с. 291].

Обидві поеми є ще й свідченням остаточного розриву В. Сосюри із своїми національними переконаннями. Вони сповнені величного інтернаціоналістського змісту у специфічному большевицькому тлумаченні, тобто проповідують фактичне безбатченківство і поклоніння всьому російському. Ця тема загалом стає домінантною у більшості творів В. Сосюри. Ось як звучить його новітній космополітичний заповіт: «...бо селянин повстав, простяг свої він руки / усім робітникам без нації

тавра, / й під шелест яворів, під орудійні звуки / до серця
притулив кохану Владу Рад» [9; с. 294]

Прикметно, що В. Сосюра змальовує перемогу комуністичних ідей з якоюсь просто дивовижною наївністю, з надзвичайною примітивністю у висновках, які межують із повним літературним безсмаком автора: «Сьогодні був я на заводі, / Ходив у механічний цех. / Там по станках проміння бродить / і сяє в кожного лице... / Стоять вони, мов юні туї, – / а дома ні прислуг, ні бонн; / і пацани їх агітують / од релігійних забобон» [9; с. 312].

Вельми рясним на ліро-епічні твори був у В. Сосюри 1924-й рік. (Нагадаємо, що саме тоді він відмовляється підтримати в бунті проти комуністичної влади М. Хвильового з товаришами і переходить до ВУАП). З-під його пера вийшло відразу кілька поем на цілком відмінні теми, іноді у цілком несподіваній стильовій оправі: «Легенда», «Машиністка», «Хлоня», «Воно», «Шахтьор», «Сьогодні», Письменник залишається на тому ж рівні наївного сентименталізму, романтичної патетики й героїки, соцреалістичної описовості й агітації, художньо примітивності.

Безумовно, вершиною ідейного вірнопідданства і пропагандистського цинізму в В. Сосюри і, може, загалом в українській поезії 1920-х років, є поема «ГПУ» (1928). (Вона написана після того, як автор злякався нагінок влади проти М. Хвильового і всіх решта національно виразних письменників, втік з ВАПЛіте). Тож взявся оспівати найзлочиннішу політичну організацію в репресивній системі цілого тоталітарного СРСР. Він, справді, доволі красиво героїзує «синів червоного терору» [9, с. 416], які лише нібито мстять різноманітним контрреволюціонерам за розбій. Про те, що терор ГПУ був насамперед спрямований проти мирних жителів країни для залякування їх, – ні слова, ані натяку. Тобто цей твір був максимально неправдивим.

Отже, щодо В. Сосюри можемо зробити такі висновки:

– він приніс в пореволюційну літературу, яка вже націлювалася на вишуканий і поети кально складний модернізм, застарілі народницькі художні стереотипи;

– він почав активно переймати *авангардистсько-футуристичну* поетику і вдаватися до прямолінійного агітаторства в душі літератури *російського народницького утилітаризму*;

– художні прийоми неоромантичного стилю, які застосовував В. Сосюра і які так захоплювали багатьох пізніших науковців (поєми «Тарас Трясило», «Мазепа», пейзажна й любовна лірика, тощо), все-таки були вторинними за поетикальними критеріями, на що першим звернув увагу знаменитий критик Микола Зеров [3], цілком справедливо визначивши, що в поемі «Тарас Трясило» автор просто не має художнього смаку, вдається до примітивної агітації;

– В. Сосюра впродовж 1920-х років використав і ввів у літературу як норми майже всі большевицькі тоталітаристські ідеологеми, що особливо переконливо демонструють його поеми;

– в моральному плані В. Сосюра показав своє відкрите прислужництво перед антиукраїнською владою, агресивність до високої літератури (його вірш «Неокласикам» (1926) можна вважати зразком літературного доносу на вільних художників слова), його прямий зв'язок із українофобом і погромником вільної національної літератури Іваном Куликом (Ізраїлем Юделевичем), який став головою горезвісного ВУСППу, про що В. Сосюра сам написав у «Третій Роті» [10, с. 210], вказує на його відверту зраду й відступництво перед нацією;

– саме В. Сосюра найактивніше й найплодовитіше множив в советській літературі вже від 1921 року настрої нетерпимості, руйніництва, вульгарності, антидуховності, дикого космополітизму та атеїзму, що було вираженням головних інтенцій *європейського авангардизму та російського народницького утилітаризму*.

Загальний висновок. У шкільній програмі з української літератури має бути виділено спеціальну тему «Література соціалістичного реалізму». На такому уроці учитель аналізує один вірш П. Тичини й одну поему В. Сосюра (найменшу за розміром) з тих, які ми навели вище, і коротко пояснює історичні причини виникнення соцреалізму, його російські джерела, головні ідеологеми та художні (насправді псевдохудожні) особливості. Мета такого уроку: дати можливість дітям відчутти й зрозуміти абсурдність і антимилицьку, антигуманну, антинаціональну спрямованість соцреалізму як сутнісно чужорідного, деструктивного явища в українській літературній історії, яке, проте, потужно деформує вплинуло на українську естетичну свідомість, загальмувало загальний розвиток культури. Учитель повинен використати такий урок для введення в світогляд молодої людини чітких розумінь, чим був більшовизм в ідеологічному плані, які форми літератури він нав'язував, як це примітивізувало художню творчість. Тоді в нового покоління, яке цілком не відчуває специфіки тоталітарного соціалізму, на все життя залишиться уявлення про його сутності, воно не буде дивуватися, якщо в майбутньому зустріне соцреалістичні твори – малохудожні, дикунські за ідейністю та тематикою, з настроями бездуховності й агресивності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрій М. Володимир Сосюра як творець канону соцреалізму: до ідейно-естетичних засад письменника. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність* : збірник наукових праць. Кривий Ріг, 2013. Вип. 2. С. 5–76.
2. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда. *Вопросы литературы*. 1992. №1. С. 42–61.
3. Зеров М. Володимир Сосюра – лірик і епік: З приводу роману «Тарас Трясило» / *Твори у 2-х т.* Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. С. 505– 515.

4. Изгоев А. Социализм, культура и большевизм. *Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. Из глубины. Сборник статей о русской революции.* Москва : Правда, 1991. С. 361–387.

5. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. / у 10 т. Кіхв : ВЦ «Академія», 2014. . Т. 3. 472 с.

6. Моренєць В. Володимир Сосюра: нарис життя і творчості. Київ : Дніпро, 1990. 262 с.

7. Поліщук В. Вибрані твори / упоряд. О. Омельчук. Київ : Смолоскип, 2014. 680 с.

8. Семенко М. Вибрані твори / упоряд А. Біла. Київ : Смолоскип, 2010. 688 с.

9. Сосюра В. Твори: у десяти томах. Київ : Дніпро, 1971 Т. 1. – 401 с.

10. Сосюра В. Третя Рота : роман. Київ : Рад. письменник, 1988. – 359 с.

11. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років. Київ : Ніка-Центр, 2006. 384 с.

12. Тичина П. Сонячні кларнети : поезії. Київ: Дніпро, 1990. 400 с

ЛІТЕРАТУРНИЙ РОМАНТИЗМ: ІДЕОЛОГІЯ, ЕСТЕТИКА, СТИЛЬ

Поняття «романтика», «романтичне», «романтизм» уживаємо так широко, що іноді вони означають вельми розмиті й різноманітні естетичні й настроєві явища, які насправді істотно відрізняються одне від одного. Водночас романтична література відіграла і відіграє особливу роль у формуванні основоположних естетичних уявлень сучасної людини. У чому ж полягає феномен романтизму? Чому романтичне мистецтво зберігає таку експресивність і силу впливу й на сучасну людину? Як сформувалися надзвичайно потужні емоційні й духовні пласти романтизму як світовідчуття? Ці та подібні значущі питання зринають, коли ми звертаємося до культурної спадщини романтизму. Тож відповідь на них дасть нам змогу розкрити присутні загадки людської творчості у сфері прекрасного і духовного.

Цивілізаційні й культурні основи романтизму

У 1760 році в м. Единбург (Шотландія) з'явилася перша книжка маловідомого автора Джеймса Макферсона (1736–1796), що потім склала збірку «Поєми Оссіана» (в іншій версії – «Пісні Оссіана»). У ній були зібрані ліро-епічні оповіді на теми подвигів давньокельтських героїв – корінних мешканців Шотландії та Ірландії (перші століття н.е.). Дж. Макферсон видав ці твори за оригінальні, нібито записавши їх від шотландських горців. Насправді автор користувався місцевим кельтським (гаельським) фольклором, але й щедро черпав образи, мотиви та художні прийоми з Гомерових «Іліади» й «Одисеї», інших зразків героїчного епосу. Відтак літературна містифікація несподівано зажила активним культурним життям: цю збірку почали

перевидавати і наслідувати, перекладати різними мовами й переспівувати. Так виникло інтернаціональне літературне явище – *оссіанізм*, що ґрунтувалося на зацікавленні історією, культурою та духом кельтського суперетносу, який розселився у VII-II ст. до н.е. на просторі від Ірландії до Карпат і формував світоуявлення та ментальність давньої Європи. У різних країнах, насамперед у Франції, засновуються академічні інститути, які досліджують кельтські теми, найвизначніші люди епохи – від Наполеона до Вальтера Скотта – захоплюються «Поемами Оссіана» і традиціями кельтів.

Цю, на перший погляд, не таку вже й визначну подію можна з повним правом назвати віхою, що дала початок добі Романтизму. У тому, що Дж. Макферсон звернувся до фольклору, порушивши, здавалося б, непорушні норми класицистичної літератури, у тому, що він культивував бурхливе, величне й піднесене, зображував щемкі й щирі почуття, було щось знаменне: Європа почала відкривати для себе цілковито новий простір переживань, тем, настроїв та ідеалів, які надовго змінили її художні смаки й уподобання.

Романтичне світовідчуття зародилося в глибинах XVIII століття, передусім у процесі масштабної трансформації європейської ментальності, з появою нових філософських ідей і світоуявлень в інтелектуальному і мистецькому середовищах. Нагадаємо: радянська наука всі зміни в духовній сфері пояснювала економічними процесами, такі оцінки трапляються в сучасних українських довідниках та підручниках ще й досі. Однак це надто прямолінійний погляд на складну проблему. Художня революція Дж. Макферсона була підготовлена творчістю британських письменників раннього сентименталізму, т.зв. *цвинтарних поетів*, які розвинули теми самотності, посиленої чуттєвості, містичних ландшафтів. Також вони першими звернулися й до кельтських переказів і легенд. Перший сентименталістський твір – збірка «Пори року» Дж. Томсона –

датується 1730 роком. Далі була творчість В. Купера, Х. Блера, Т. Грея та ін. Вершиною англійського сентименталізму, який насправді мав потужне кельтське, тобто ірландсько-шотландське коріння, стала творчість Лоренса Стерна (романи «Життя і думки Тристана Шенді» (1767) та «Сентиментальна подорож» (1768).

Ідейним передвісником романтизму була група видатних філософів, які випередили свій час. Тут насамперед треба назвати ім'я італійця Джамбаттиста Віко (1668–1744) з його славетним трактатом «Основи нової науки про загальну природу націй» (1725), англійця шотландського походження Девіда Юма (1711–1776), англійця з ірландським корінням Едмунда Берка (1729–1797) та німця Йогана-Георга Гамана (1730–1788). Ці мислителі-іраціоналісти і консерватори обґрунтували концепцію про спонтанний характер творчості (на протипагу класицистичному раціоналізму та програмності), про перевагу духовного над раціональним у бутті людини, про домінанту образу над логікою, про потребу величного в мистецтві.

Варто зазначити, що романтичне світовідчуття було притаманне окремим творчим геніям ще у XVII столітті. У преромантичному стилі писав свої полотна славетний італійський маляр Сальваторе Роза (1615–1673). Його пейзажі сповнені особливої емоційності, барвистості, вони руйнували канони заради свободи фантазії і правдивості зображення трагічного змісту природи. Цей приклад свідчить про те, що художні ідеї окремого стилю проявляються і в інших культурних епохах, великі митці інтуїтивно вловлювали сакральні сутності прекрасного безвідносно до естетичного й ціннісного контексту.

Романтизм був антитезою класицизму. Він протиставив класицистському культові форми *динаміку виразальності*, строгій простоті й пропорційності стилю – *складність зображення* і пошук *божественної дисгармонії* як вияву *абсолютної щирості*, ідеалізації – захоплення *незвичайним*, продуманості творчості – її цілковиту *спонтанність*. У

моральному сенсі «нові люди» XVIII століття відкривали для себе просту людину, дикуна минулих епох, язичника, що живе у священній гармонії з природою на відміну від цивілізованого представника тогочасного суспільства, перейнятого умовностями й меркантилізмом. У цивілізаційному сенсі романтики шукали «справжню Європу», затерту, затуманену «штучною» культурою римсько-еллінської спадщини. Тому відкриття духовного світу давніх кельтів, а потім – германців, слов'ян та інших «нецивілізованих» народів – так захоплювало уми й мало таку потужну силу впливу.

Якщо архетипом класицистичного мистецтва, як і давньогрецького та ренесансного, є *камінь, струнка колона*, то архетипом романтичного мистецтва стає мінлива *зелень лісу, загадкова безмірність нуці*. Духовна вага європейців поволі переноситься з кам'янистого Середземномор'я на великі рівнини Середньої і Північної Європи. Північні народи континенту, в минулому «пригнічені» культурним авторитетом Півдня, силою греко-римської спадщини, тепер досягають вартощі своїх духовних, художніх і моральних традицій. Закономірно відбувається нове відкриття Середньовіччя, доби *стрільчастої готики*, у якій уповні проявилася ментальність мешканців великих лісистих рівнин. Наприкінці XVIII століття з'являється готичний роман Г. Волпола, К. Ріва, В. Бекфорда, А. Раткліф з культом сильних почуттів, фантастикою і містикою.

В ідеологічному сенсі романтизм пов'язаний із *демократизмом*. У цьому плані його жили ідеї Жан-Жака Руссо (1712–1778), який проповідував бунт проти цивілізації, звернення до народних традицій, моральність мистецтва, патріотичну налаштованість. Його романи «Юлія, або Нова Елоїза» (1761) та «Еміль, або Про виховання» (1762) стали зразковими для багатьох наступних поколінь читачів.

Якщо у Великій Британії і Франції духовною антитезою культурі літературних салонів послужила ідея патріархальної

провінції і природної ширості, то в Німеччині такою антитезою стала культура й ментальність бюргерства. Протягом усього XVIII ст. у просторі німецькомовного світу від Північного моря до швейцарських та австрійських Альп інтенсивно розвивається нова чуттєвість, нові художні смаки та настрої, вкорінені в усвідомленні оригінальності кожної окремої національної традиції. Відтак поступово нова німецька романтична естетична свідомість починає формуватись як альтернатива до космополітичної, зорієнтованої на художні зразки давніх греків і римлян, естетики класицизму та вузькопрагматичної ідеології Просвітництва з її культом прогресу, техніки і науки.

Виришальним моментом в історії німецького романтизму стала зустріч молодих Й.-В. Гете і Й.-Г. Гердера (1744–1803) в Страсбурзі взимку 1770–1771 року. Гердер походив зі Східної Пруссії, був учнем Й.-Г. Гамана. Саме під впливом останнього він розвинув широку теорію колективної творчості народу, з якої органічно виростає високоякісна творчість геніїв. Можливо, саме місце народження Гердера, Східна Пруссія, де німці активно контактували з «некультурними» балтійськими народами і слов'янами, й послужило мислителеві стимулом для кардинального переосмислення суті світової історії. У славетному підсумковому трактаті «Думки до філософії історії людства» (1791) він вивів ідею «народного духу» певної нації, який зберігається в міфах, легендах, казках, піснях народу й у неповторній колористиці національної мови протягом віків і не залежить від політичних змін.

У Страсбурзі Гердер видає студію «Шекспір» (1771), у якій виступає проти принципів класицизму в театрі. Разом з Гете в 1773 році там же публікує збірник «Про німецький характер і мистецтво», що стає своєрідним естетичним маніфестом найвідомішої літературної групи доби Романтизму «Буря й натиск». Головна ідея збірника: відчуття прекрасного властиве не лише обраним і вишколеним митцям, а й широким народним

масам, які є творцями неповторної поезії в піснях, переказах, легендах і казках.

До Гете і Гердера приєдналися молоді автори Ленц, Ваннер, Клінгер (його п'єса «Буря й натиск» 1776 р. дала назву культурному рухові), Мерк, Шльосер, Юнг, Гайнзе. Романтичні ідеї захоплюють молодих письменників в інших регіонах Німеччини. В університетському місті Гетинген Гельті, Фосс, Бюргер засновують літературний журнал нового типу «Альманах муз», довкола якого збирається літературна група «Гай» (або «Союз гаю» чи «Гетингенський гай»). Усіх цих авторів об'єднує культ свободи і природи, симпатії до простого люду. Невдовзі штюрмери роз'їжджаються по інших містах (Франкфурт-на-Майні, Ваймар, Бюкенбург, Галле) і стимулюють усенаціональний культурний рух.

Теоретичні праці Гердера стали програмою і віхами для німецького романтизму. Насамперед це «Трактат про походження мови» (1772), «Витяги з листування про Осіана і про пісні стародавніх народів» (1771), «Про народні пісні» (1779), «Гомер – улюбленець часу» (1795). Етапною подією можна вважати видання Гердером збірки «Народні пісні» (1779). Ця книжка поклала початок новій європейській фольклористиці. Його ідеї концептуально розвинули європейський етнонаціоналізм, дали теоретичне обґрунтування і початок національному відродженню багатьох недержавних народів Європи. Тому Гердера називаємо знаковою постаттю доби Романтизму, саме його ідеї і програмні кроки в діяльності були вирішальними для формування того обличчя Європи в культурно-національному сенсі, яке ми бачимо протягом XIX–XX століття.

Якщо культура і література класицизму творилася у великих містах, «світових столицях» – у Парижі й Лондоні, меншою мірою в Римі й Мадриді, то культура романтизму плекалася в невеликих університетських містах регіонального значення: Страсбурзі, Гетингені, Галле, Єні, Гайдельберзі та ін. На початковому етапі

свого розвитку романтизм дістав потужне німецьке забарвлення тому, що саме в німецькому світі найповніше на той час сформувалася культура і самосвідомість бюргерства, яке готове було до засвоєння *свідомості нації*, що поступово замінила попередню феодально-аристократичну свідомість.

Наприкінці XVIII століття Західна Європа почала відкривати для себе Східну і Центрально-Східну Європу, культурно-етнічний простір між Балтикою і Балканами, між Альпами і Чорним морем. Якщо в епоху Просвітництва спостерігалось цілком зневажливе ставлення до Східної Європи, про що можна, наприклад, прочитати у книжці сучасного науковця Ларі Вулфа «Винайдення Східної Європи. Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва» (Київ : Критика, 2009), то ідеологія романтизму змусила західних європейців скорегувати свою думку і по-справжньому зацікавитися Східною Європою, відкрити в ній скарби з поля етнографії і фольклористики, історіософії та мовознавства, культурології і націології, красного письменства й мистецтвознавства.

Насамперед західноєвропейці відкрили для себе великий слов'янський світ народів, що в добу Середньовіччя творили оригінальні здобутки у сферах державництва і культури. Їх захопили елементи патріархального життя балтійських (литовці й латвійці), фінно-угорських (фінни, естонці, угорці) та романських народів (румуні й молдавани). Вивчення культур і мов цих народів дало поштовх до розвитку компаративної лінгвістики, до кардинальної зміни уявлень про етногенетичні, духовні, цивілізаційні процеси в давній Європі. Розпочався великий культурний діалог між Сходом і Заходом континенту. При цьому Росія трактувалась як євразійське державне утворення.

Незабаром у Центрально-Східній Європі з'явилися свої центри культурного відродження. Спочатку таким центром була Прага, де університет відкрився ще у XIV столітті, згодом – Вільно, де університет існував уже в XVI столітті. З Прагою

пов'язана діяльність майже всіх чеських національних будителів – Й. Добровського, Й. Юнгмана, В. Ганки, Й. Лінди, П.-Й. Шафарика, Я. Коллара, Ф. Палацького, К. Ербена та ін. Чеське національно-культурне відродження і його моделі стали зразком для інших слов'янських народів. Місто Вільно було особливо важливим для поляків – на той час культурно найрозвинутішого народу Центральної Європи, відтак і для тих народів, що перебували під польським культурним впливом: литовців, білорусів, українців, а частково і для росіян. Нагадаємо, що у Віленському університеті протягом довшого часу викладали провідні польські науковці, тут навчалися і творили А. Міцкевич і Ю. Словацький, тут діяв визначний історик й ідеолог доби Йоахім Лелевель.

Слов'янські діячі за прикладом Дж. Макферсона вдалися до містифікацій. У 1816 році чеські поети Вацлав Ганка (1791–1861) і Йозеф Лінда (1789–1834), щоб розбудити національну гордість народу, видали за оригінальний середньовічний літопис майстерну підробку – Краледворський і Зеленогорський рукописи, у яких нібито в поетичній формі розповідалося про події в Чехії і Моравії у VII–XIII столітті. Ці твори викликали колосальний культурний резонанс у слов'янському й неслов'янському світах, їх переклали майже всіма європейськими мовами.

До чогось подібного вдалися й українці. У 1828 році з'явився рукопис «Історія Русів», який поширювався у списках ще раніше, а його авторство фіктивно приписувалося Г. Кониському. Ім'я справжнього автора й досі невідоме. У творі подано героїзовану версію української історії від найдавніших часів до 1769 року. Його ідеологія прославляла національні подвиги доби козацтва, події історії описувалися надзвичайно колоритно й емоційно. Ця романтична містифікація особливо вплинула на українських авторів романтичної доби, зокрема на Т. Шевченка, який читав «Історію Русів» у рукописі. Ця праця в редакції О. Бодяньського вийшла друком у 1846 році.

Протягом 1833–1838 років український учений-філолог та етнограф Ізмаїл Срезневський (1812–1880) видавав у Харкові фольклорний та історико-літературний збірник «Запорожская старина», у якому подав як автентичні думи, народні пісні, легенди, так і власні стилізації. Це видання також мало вплив на український романтизм.

Вибух зацікавлення Центрально-Східною Європою, зокрема слов'янами, спричинив ще одну резонансну містифікацію, яка дала великий поштовх до розвитку нових тенденцій у літературі і славістиці. У 1827 році французький письменник Проспер Мериме, який раніше перекладав «Поеми Осіана», видав у Парижі збірку «Гузла», в якій нібито містилися зібрані хорватським (іллірійським) народним співцем І. Маглановичем героїчні пісні південних слов'ян (переважно вони мали сербське коріння). Насправді це була майстерна стилізація під слов'янський фольклор самого Мериме. Настільки майстерна, що нею захоплювалися визначні вчені й письменники, наприклад, О. Пушкін і А. Міцкевич.

Отже, ідеї консервативних філософів-іраціоналістів, оссіанізм, нове відкриття Середньовіччя й готики, руссоїзм і сентименталізм стали світоглядною й естетичною основою європейського романтизму. Часто в літературознавстві всі ці явища називають *преромантизмом* або *передромантизмом*. Цей термін запропонував французький учений Д. Морне в 1909 році. Поняття преромантизму допомагає глибше зрозуміти еволюцію романтизму як окремого напрямку й стилю, однак не варто й проводити чіткої межі між преромантизмом і романтизмом, бо, за великим рахунком, вони становлять ідейну, настроєву, естетичну й стильову спорідненість. У різних національних літературознавчих школах існують відмінні концепції щодо історії та особливостей романтизму. Загалом поширеною є теза, що «чистий» романтизм почався в останнє десятиліття XVIII століття і тривав приблизно до 1850 року.

Щодо тлумачення специфіки романтизму XVIII століття, то воно ускладнюється тим, що паралельно з романтичними тенденціями в літературі розвивалися й ті стилі, які нібито були вже «відкинуті» світовою літературою як застарілі, – класицизм, сентименталізм і просвітницький реалізм. Їхні впливи на культурну й естетичну свідомість XVIII століття, на нашу думку, й зумовили те, що багатьох ранніх романтиків ми сприймаємо як не цілком повновартісних виразників стилю. Наприклад, Й.-В. Гете, який так потужно вплинув на європейський романтизм своєю ранньою лірикою й особливо романом «Страждання молодого Вертера» (1774), згодом знову повернувся до класицизму, він разом із Ф. Шиллером творив т.зв. веймарський класицизм. Водночас у своїх теоретичних працях він протиставляв класицизм романтизмові як досконалість і гармонію – несмакові й хаосові. Неоднозначне ставлення Гете до романтизму пояснюється тим, що у свободі романтичного стилю, який культивували позбавлені таланту й почуття міри автори, великий майстер слова побачив загрозу руйнування канонів мистецтва, тоді як у класицизмі, в його тонкому відчутті прекрасного й досконалості форми відчував запоруку збереження правдивого високого художнього смаку.

Естетика романтизму

Саме слово «романтизм» (франц. *romantisme*) означає романський, твір, написаний романськими мовами (французькою, іспанською, італійською). Так ще в Середньовіччі характеризували епічні живописні твори з бурхливими пригодами. Згодом слово набуло інших значень – мальовничий, настроєвий, мрійливий.

Французька революція 1789–1794 років стала глибинним струсом для європейського континенту в усіх аспектах: ідеологічному, національному, інституційному, моральному, ментальному і, звичайно, культурному. Цей великий проєкт доби

Просвітництва, який призвів до таких неоднозначних наслідків, як безбожництво, загальна рівність, безмежна свобода, віра в рятівну роль науки, поступу і матерії, різко розколов Європу на два табори – республіканців і консерваторів. Боротьба цих двох ідеологій істотно позначилася на проблематиці романтизму наступного періоду. З одного боку, ця революція утверджувала *оптимізм, героїку*, а з іншого, через свої трагічні результати (терор, збідніння мас, несправедливість) вона посилювала *песимізм, соціальну меланхолію*.

Аналогічні процеси відбувалися й у літературі. Зокрема в англійській чи радше англомовній, у якій преромантичні тенденції проявилися чи не найяскравіше, настрої меланхолії і героїки, успадковані з фольклору, дали надзвичайні результати. Про це свідчить творчість ірландця Олівера Голдсмита (1728–1774), який у романі «Векфільдський священик» і в поемі «Покинута село» розвинув мотив самотності й тужливості, а також творчість шотландського поета Роберта Бернса (1758–1796), що дав зразок, у якому героїка, вкорінена в народній свідомості, органічно переросла в бадьору, життєствердну поезію нового типу. Саме ці дві моделі протягом усього часу будуть основоположними для романтичної літератури протягом часу існування цього стилю: у ньому переплітатимуться свідомо втеча від бур життя і посилене, майже хворобливе розчарування, відчуття смерті-сну й захоплене сприйняття буття як вічного змагання, як безмежного лету фантазії, осягання. Здається, що республіканці і консерватори почергово впадають то в героїку, то в меланхолію. Усе залежить від конкретної ситуації, від тенденцій, які перемагають у політиці, від країни, де це відбувається.

На рівні філософії романтизм дістає своє завершене вираження у працях Ф. Шеллінга (1775–1854) і Й.-Г. Фіхте (1762–1814). Перший, занурюючись у глибини міфології, осмислює прекрасне як щось чудове, сповнене відчуття безмежності,

духовного лету до божественного; другий формує відчуття великої національної спільноти, злютованої єдиними світоуявленнями, завданнями, мріями. Якщо філософія Просвітництва зверталася винятково до майбутнього, то філософія Романтизму звертається до історії. Саме відтепер європейська людина, як жоден представник іншої цивілізації, починає вдивлятися в минуле, вивчати його з відчуттям майже священного пієтету й уваги, перейматися ним, творити його візії. Так здійснюється крок до створення історичного роману – цього вершинного дітища романтизму.

Прийнято вважати, що найголовнішими теоретиками на полі естетики романтизму були два брати – Фридрих (1772–1829) та Август-Вільгельм (1767–1845) Шлегелі, життя і діяльність яких пов'язані з університетами Єни та Берліна. У своїх «Критичних моментах» (1797) Ф. Шлегель висунув тезу про мистецтво, що перетворює дійсність, про міф як ядро образомислення. У «Берлінських читаннях» (1801–1804) А.-В. Шлегеля утверджувалася думка про звернення до Середньовіччя, доби, коли людина, перейнята високою релігійністю, досягала гармонії з Богом у своїй творчості – вельми символічній, абстрактній і фантазійній. Християнство, за А.-В. Шлегелем, через особливе й опоетизоване відчуття трагіки людського буття підносить людину на вершини істини, дає їй свободу духу, просвітлює й ушляхетнює її діяння. Тут варто згадати поетику Шевченкових «Марії» чи «Неофітів».

Подібні глибокі ідеї висловили й провідні німецькі письменники того часу – Новаліс (Фридрих-Леопольд фон Гартенберг) (1772–1801), Людвіг Тик (1773–1853), Вільгельм Вакенродер (1773–1798), Жан-Поль Рихтер (1763–1825), Фридрих Гельдерлін (1770–1843), які принесли в літературу велику мрійливість, драматичне відчуття розламу між ідеалом і дійсністю, стильове ускладнення роману ліризмом і психологізмом та наповнення лірики філософією. Водночас у літературі з'являється потужна іронія, уміння піднятися над світом і побачити його

парадокси. Відтак філософізм, намагання розв'язати найскладніші проблеми людського буття стають найхарактернішими рисами романтизму в подальшу добу (творчість Кляйста, Грільпарцера, Гофмана, Вордсворта, Колриджа, Шеллі, Кітса, Леопарді, Ламартина, Мюсе, Міцкевича, Словацького, Махи, Мадача, Лермонтова, По, Готорна та ін.).

Хоча наприкінці XVIII ст. Німеччина була лідером у розвитку романтичних ідей, проте найконцептуальніші твори культурологічного змісту Романтизму як епохи з'явились у Франції. Це трактат «Геній християнства» (1802) Франсуа-Рене де Шатобріана (176–1848) і твори Жермени де Сталь (1766–1817) «Про літературу з погляду суспільних інституцій» (1800) та «Про Німеччину» (1810). Особливе місце в культурі доби посіли повісті Ф.-Р. де Шатобріана «Атала» (1801), «Рене» (1802) та романи Ж. де Сталь «Дельфіна» (1802) й «Коринна, або Італія» (1805). Сукупно ці твори стратегічно повернули європейське мислення до національної традиції, до готичної та християнської містики, візіонерства та шукання ідеалу щирої, чуттєвої, гармонійної людини, що скинула з себе тягар цивілізації. Усі вони були негативною реакцією на ідеологію Французької революції, утверджували нову релігійність. Власне, Ф.-Р. де Шатобріан і Ж. де Сталь є репрезентантами тієї інтелектуальної течії у французькій і європейській культурі, яка засвоїла від Великої революції 1789 р. не концепцію егалітарності, а ідею нації як вищої сувереної держави, як одвічного живого організму світової історії. Тому націоналізм серед інших народів континенту почав посилюватися наприкінці XVIII – на початку XIX століття.

Після виступів Й.-Г. Гердера важливими подіями в німецькій культурі були наукові публікації збірок усної народної творчості, здійснені Клеменсом Брентано (1778–1842) і Людвігом-Ахімом фон Арнімом (1781–1831) та братами Якобом (1785–1863) і Вільгельмом (1786–1859) Грим. Перші двоє видали славетну

збірку німецьких народних пісень «Чарівний ріг хлопчика» (1806–1808), яка налічувала понад 700 творів. Ця книжка кардинально вплинула на подальший розвиток німецької поезії і фольклористики. У 1812–1822 роках вийшли «Дитячі й домашні казки» у 3-х томах, підготовлені братами Грим. У 1816–1818 роках з'явилася їхня збірка «Німецьких переказів» у 2-х томах. Ці науковці й письменники були пов'язані з університетським містом Гайдельбергом. Німецька програма культурного націоналізму стала взірцем для діячів науки інших народів.

Романтизм приніс і цілком новий тип літературного журналу: майже в усіх європейських національних культурах з'явилися часописи, які органічно поєднували літературну критику з культурологією і політичною публіцистикою. Відтепер саме журнал стає рушієм культурних процесів націй. Прототипами таких видань можна вважати журнал «Ори», що його видавав Ф. Шиллер у Тюбінгені в 1795–1797 роках, журнал «Атенеум», який видавали брати Шлегелі в Берліні у 1798–1800 роках і «Загальну літературну газету», що виходила в Єні у 1804–1848 роках. Саме тоді з'явився і новий тип культурного діяча – всебічно ґрудованого, жвавого публіциста, трибуна нації, який осмислює найактуальніші й наймасштабніші проблеми культурного і політичного буття суспільства, формуючи інтелектуально-ціннісну парадигму покоління. Можливо, першим таким визначним діячем був Йозеф Геррес (1776–1848). Його називали «батьком німецької нації» через той колосальний ідейний, моральний і полемічний вплив, який він справив на своїх сучасників через часописи, які видавав, палку позицію організатора національно-визвольної боротьби проти Наполеона, яскраві культурологічні й критичні праці. Пізніше подібну роль у своїх національних культурах відіграли Джузеппе Мадзині в Італії, Віктор Гюґо у Франції, Адам Міцкевич у Польщі, Ян Коллар у Чехії, Людовіт Штур у Словаччині, Людевіт Гай у Хорватії, Віссаріон Белінський у Росії, Пантелеймон Куліш в Україні.

Романтизм як вельми розгалужений у своїх ідейних, ціннісних, художніх інтенціях напрям згодом витворив дуже різноманітну як за проблематикою, так і за поетикою літературу. Його творці могли мати відмінний світогляд і стилістику. Саме цим романтизм відрізняється від інших великих напрямів літератури, наприклад, від класицизму чи реалізму.

Можна визначити головні тенденції в розвитку романтизму після 1800 року. Перша – спрямованість до **психологізму**. Більшість письменників-романтиків у різний спосіб відображають складний світ людських почуттів і переживань, аналізують душу в різних аспектах. Поступово їхня зображувальна увага переміщується з бурхливої природи, як це було в ранньому романтизмі, на психічне буття індивідуума. З'являється ціла галерея яскраво виписаних **виняткових** героїв, які діють у **виняткових обставинах**.

Друга тенденція – величезне розширення **діапазону ліричних візій і форм**. Відбувається справжній вибух у сфері поетичної виражальності й урізноманітнення форми її подачі.

Третя тенденція – розвиток **історичного роману**. Справжню революцію в цьому жанрі здійснює Вальтер Скотт (1771–1832), який перетворює цей жанр у гігантську лабораторію вивчення історичного, духовного досвіду народів, пізнання колориту конкретних епох, маніфестації шляхетних моральних устремлень світлих героїв. Саме в історичному романі утверджується національна героїка і формуються великі національні культурні міфи. Художні відкриття шотландського генія продовжують і розвивають Альфред де Вінї, Дюма-батько, Віктор Гюго, Жорж Санд, Проспер Мериме у Франції, Алесандро Мадзині в Італії з його чудовим романом «Заручені», Джеймс-Фенімор Купер в Америці зі своєю неперевершеною серією про північноамериканських піонерів, Юзеф-Ігнацій Крашевський і Міхал Чайковський у Польщі, до яких згодом приєднався запізнілий романтик Генрик Сенкевич зі своєю міфотворчою трилогією про XVII століття та блискучими «Хрестоносцями»; угорець Мор Йокаї і чех Алоїз Їрасек також

належать до запізнілих романтиків; у Росії історична проза була представлена не вельми вдалим твором Міхаїла Загоскіна і повістю Миколи Гоголя «Тарас Бульба», в Україні «Чорна рада» П. Куліша явно не розкривала можливостей жанру, тому вже в добу реалізму, наприкінці ХІХ століття, іншим авторам доводилося заповнювати цю стратегічно важливу лакуну в національній літературі.

Четверта тенденція – розвиток *історичної та філософської драми*. Ці жанри давали змогу романтикам в експресивній і динамічній формі аналізувати насувні, гострі проблеми буття, ставити масштабні питання морального й націософського змісту. У цьому перед вели німці Генріх фон Кляйст і Франц Грільпарцер, а французи Альфред де Мюсе та Віктор Гюго, поляки Юліуш Словацький і Зигмунд Красинський створили свою абсолютно неповторну стилістику драми, чим високо піднесли слов'янський літературний світ. В Україні у цьому жанрі найплідніше працював той же П. Куліш.

П'ята тенденція – поступове й невпинне *посилення реалізму*. Гострого соціального звучання вимагали від літератури В. Гюго і Г. Гайне, А. Міцкевич і Ш. Петефі, М. Гоголь і Г. Бюхнер. Деякі письменники – Ф. Стендаль і П. Мериме, Е.-Т.-А. Гофман і Н. Готорн, В. Гюго й І. Мадач – пишуть на межі романтизму і реалізму. Ця тенденція була характерна й для творчої манери Т. Шевченка, зокрема його засланчої і пізньої поезії.

Водночас творчість окремих видатних романтиків повновартісно досягається поза стильовими параметрами романтизму. До таких випадків належить спадщина Й.-В. Гете і Ф. Шиллера, філософська лірика В. Вордсворта і С. Колриджа, творчість Дж.-Г. Байрона і Е.-Т.-А. Гофмана, які сформували своєю особливою естетикою окремі потоки, А. Пушкіна і Ш. Петефі, Ю. Словацького й А. Міцкевича, Ф. Гельдерліна і Г. Гайне.

Уже в 1830 році рівень демократизму в літературі був настільки глибоким і широким, що В. Гюго проголошував у

передмові до своєї славетної п'єси «Ернані»: «...Романтизм, що його часто-густо так неправильно розуміють, власне, й... являє собою... лібералізм у літературі. Цю істину вже засвоїли майже всі тверезо мислячі люди, а таких немало. І невдовзі лібералізм у літературі стане не менш популярним, ніж лібералізм у політиці. Свобода мистецтва, свобода суспільства – ось та подвійна мета, якої мусять разом прагнути всі послідовні і логічно думаючі уми», До слова, ця теза може бути відповіддю тим сучасним завзятим «формалістам», які об'єдналися в українському літературознавстві докола принципу ігнорування ідеологічного чинника. Найплодовитіший і найвпливовіший автор ХІХ століття чітко програмував розвиток літератури за ідеологічними координатами, і його стратегічні накреслення функціонують у письменстві до сьогодні. Таким чином серед літературних течій романтизму співіснували світоглядні концепти консерватизму, націоналізму і лібералізму.

Романтичній стилістиці властиві насичена *метафоричність*, *живописність*, *екзотика*, *декорування доби*, *автобіографізм* (посилена інтровертність головного героя). Відповідно романтики тяжіли до *яскравих символів*, що мали справляти особливо глибокий вплив на уяву читачів, створювали експресивні, фундаментальні образи-міфи: Фауст і Егмонт у Й.-В. Гете, Каїн і Манфред у Дж. Байрона, Квзимодо в В. Гюго, Конрад Валленрод в А. Міцкевича, Тарас Бульба в М. Гоголя, граф Монте-Кристо в Дюма-батька та ін.

Улюбленими і дуже популярними серед читачів жанрами романтичної літератури стають: *балада*, яка ідеально поєднувала епіку з лірикою та занурювалася у міф, прадавнє світовідчуття народів (балади творили майже всі поети-романтики, черпаючи сюжети із фольклору); *казка*, яка давала великі можливості для втілення фантазії, створення ірреального світовідчуття (тут досить назвати імена В. Гауффа, братів Грімм, Ф. Брентано, Г.-К. Андерсена, О. Пушкіна, Б. Немцовой); *легенда і переказ* – ці жанри влітаються

в саме світобачення романтиків, які прагнуть відтворити народний світогляд і мистецтво; **щоденник** – дуже часто романтики, починаючи від «Вертера» Й.-В. Гете, використовували форму записів героя, у яких той намагався розібратися у своїх почуттях і думках шляхом авторефлексії, іноді щоденники мають характер подорожніх заміток, що створює настрій блукання у світах, здивування від екзотики; **фрагмент** – часто романтики зумисне друкували свої твори частинами, як незакінчені, створюючи цим ілюзію випадковості, розірваності буття, при цьому вдаючись до **арабескових** стилізацій; **поема з ліричними відступами-дигресіями** – найоригінальніший і водночас особливо значущий жанр романтичної літературної епохи: «Мандрівка Чайльд-Гарольда» і «Дон Жуан» Дж. Байрона, «Євгеній Онегін» А. Пушкіна, «Беньовський» Ю. Словацького, «Дзяди» А. Міцкевича, «Катерина» і «Гайдамаки» Т. Шевченка та ін. Особливо вдосконалюється в добу Романтизму **новела**. Поряд з баладою і романом це найпопулярніший жанр, він дає змогу передати різноманітні відтінки драматизму й живописності, комізму та іронії. Письменники в різних національних літературах створюють справжні шедеври в жанрі пригодницької, філософської, психологічної, мистецької, історичної новели.

У певному сенсі Романтизм – це вершинна художня епоха в історії європейської культури. В центрі її естетики стоїть саме серце, а не розум, як у Просвітництві (згадаймо образ «чистого серця» в Т. Шевченка). Тоді відбулися революційні зміни в музиці й малярстві. Література почала сприйматись як **національне** явище, не лише набуток освіченої аристократії, як це було в попередні епохи. Відтепер популярний письменник стає ідейним, духовним вождем народу, в його інтелектуальних змаганнях і художніх пошуках простежуються ідеальні шукання всього суспільства. Література виходить з аристократичних салонів і стає набутком різних верств. Через розвиток журналів і газет вона досягає не баченої досі сили впливу на маси. Та

найважливіше те, що найбільші романтичні письменники винаходять *особливу художню інтимну мову* для душевного спілкування з читачем, і секрети цієї мови закорінені у глибинах *національного духу*, який вони вичаровують із народних пісень і легенд, казок і переказів, із поетики живої простонародної мови. Ефект естетичного впливу романтиків на суспільство набагато сильніший і проникливіший порівняно з літературою інших епох. Виняток становлять хіба що такі генії, як В. Шекспір і Мігель де Сервантес.

Романтична література вперше поєднала в собі поетику міфу й народної пісні, літописання і релігійної містики, філософського викладу й вуличної розмови. Цей естетичний *синтез* дав змогу романтикам повести мову про особливу місію літератури, про її божественні сутності (як духовного діалогу з Богом), оскільки через художнє оформлення духовно ушляхетнене слово набуває сакральної ваги як *понадчасова вартість*. Велика дослідницька робота романтиків у царинах історії і фольклористики, палеографії й етнографії, філософії й теології, лексикографії й культурології перетворила їх на носіїв істини, що пробуджує до нового життя народи Європи. І не тільки ті з них, що почали своє національне відродження з майже цілковитого культурного й політичного забуття, як шотландці й фінни, литовці й естонці, словенці й хорвати, болгари й українці, білоруси і словаки, чехи й албанці. Усі народи континенту пережили в добу Романтизму величезне, глибинне *духовне оновлення*, пов'язане з відкриттям нових принципів та ідеалів соціального буття, таких, як *національна традиція й органічність* в історії, *духовна єдність* різних епох і поколінь, *відчуття гармонії* з природою, *культ прекрасного* для морального ушляхетнення мас, досягнення вартості *особистої свободи й гідності* людини, що *страждає*, народження *масової героїки*, зродженої змаганнями за свободу, націю і справедливість.

Специфіка українського романтизму

Ситуація в Україні на межі XVIII і XIX століття була набагато складнішою, аніж у Європі. Загалом український романтизм типологічно подібний до аналогічних явищ у слов'янському світі. Його не можна наскрізно порівнювати із західноєвропейським романтизмом. У слов'ян у XVIII ст. були відсутні тенденції передромантизму – осіанізм, цвинтарна поезія, готичний роман, роман буржуазний – як у Німеччині, руссоїзм, містико-релігійні течії чи літературні групи, подібні до «Бурі й натиску», Для більшості слов'янських народів, окрім поляків і росіян, вирішальним був фольклор, минула національна героїка, тобто реалізація програми Й.-Г. Гердера, К. Brentano, Л.-А. фон Арніма, братів Грім та ін. Важливим стає пошук основ буття й краси в міфології, язичництві. Крім згадуваної вже містифікації Краледворського і Зеленогорського літописів, треба назвати роман Й. Лінди «Ранкова зоря над язичництвом» (1818). Відтак захоплення фольклором, «первісною поезією» стає магістральним майже для всіх визначних письменників слов'янських народів, які на відміну од західних не мали своєї розвиненої філософії.

Другою особливістю слов'янського романтичного відродження було те, що майже всі народи, окрім поляків і росіян, мусили відроджувати та по-новому формувати свої літературні мови, які були або забуті і зведені до простонародної примітивності (як у чехів, словаків, лужичан, словенців і хорватів), або повністю залежали від штучної церковнослов'янщини (як в українців, сербів, білорусів та болгарів). Тому живильним джерелом слов'янського романтизму був фольклор.

Третя особливість – бездержавність слов'янських народів, окрім росіян, що стимулювало посилені національні акценти в їхній літературній та науковій творчості.

Українське культурне відродження мало ще одну проблему – державний шовінізм Російської імперії. Протягом усього XVIII

століття в умовах імперії йшла послідовна і завзята боротьба на рівні ідеології, політики й культури проти всього українського, яке кваліфікувалось як щось «неправильне», «ущербне», «підривне для справжнього православ'я», тобто російської церкви. Внаслідок цього було майже суціль русифіковано українську шляхту, знищено всі форми та інституції культурної самоорганізації, заборонено мову і книгодрукування. В українському соціумі витворився фатальний ментальний комплекс малоросійства, тобто українці добровільно прийняли думку про власну провінційність та маргінальність, зреклися будь-якої історичної активності, визнали свою поразку, вторинність і неунікненну залежність від московської («великоруської») першості.

Уже на початку ХІХ століття правлячі кола Російської імперії дивилися на Україну (Малоросію) як на цілком упокорену, зрусифіковану територію, повністю інтегровану в російський православний простір. Бодай про якусь українську окремішність не могло бути й мови, навіть найвідоміші українські письменники (І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський) то засвідчували свою вірнопідданість («Ода до князя Куракіна» І. Котляревського), то художньо пропагували малоросійство («Москаль-чарівник» того ж І.Котляревського). Реагуючи на порівняно вищий, аніж в інших регіонах імперії соціальний і культурний рівень краю, влада відкрила в Україні спочатку Харківський (1805), а згодом Київський (1834) університети. Зрозуміло, ставилася офіційна мета – подальша русифікація України, обмеження поширеної тоді польської культури. Однак імперська влада недооцінила значення культурних та інтелектуальних впливів Європи на українську інтелігенцію і сили ідей романтизму.

До Харківського університету було запрошено кількох німецьких професорів, почались активніші зв'язки самих українців із німецьким світом. Наприклад, відомий філософ

Данило Кавунник-Велланський, який навчався в Німеччині, поширював ідеї Ф. Шеллінга в усій Російській імперії. Особливе значення для України мали ідеї Й.-Г. Гердера, які й стимулювали зародження українського романтизму насамперед у Харкові.

Поряд з іншими вченими із Харківського університету (І. Кронеберг, І. Рижський, Р. Гонорський, В. Маслович), які як критики і теоретики писали по-російськи та організовували перші українські російськомовні журнали («Украинский вестник», «Украинский журнал»), особлива роль належить Ізмаїлові Срезневському – фольклористові, мовознавцеві, етнографу зі світовим іменем. Саме він почав системно зацікавлювати сучасників українським фольклором, у 1833–1838 рр. видавав збірник «Запорожская старина», де вміщував різноманітні фольклорні та історичні матеріали і свої стилізації під народну творчість.

Під впливом І. Срезневського в Харкові формується гурток романтиків, до якого залічують Левка Боровиковського, Амвросія Метлинського, Олександра Корсуна, Івана Розковшенка, Опанаса Шпигоцького, що почали писати лірику українською мовою.

Додатковим стимулом українського відродження у ХІХ століття стали російська й польська літератури, у яких вихідці з України формують окремі «українські школи», розвивають українську тематику. В Росії до «української школи» належали О. Сомов, М. Наріжний, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, К. Рилєєв та ін., у Польщі – Т. Падура, А. Мальчевський, Ю. Б. Залеський, С. Гошинський, М. Чайковський, Ю. Словацький. Ці автори створили ідеалізований та ідилійний світ України з особливою романтичною козацькою історією, пройнятий пісенністю чутливого народу.

Однак справжнім «українським Гердером» судилося стати все-таки не І. Срезневському, а Михайлові Максимовичу (1804–1873), випускникові Московського університету і першому ректорові Київського університету. Він сформувався як шеллінгіанець і прихильник демократичних ідей. Хоча за фахом

був ботаніком, проте став визначним українським істориком, літературознавцем, фольклористом, мислителем. Три збірки українських народних пісень 1827, 1834 і 1849 років, що їх підготував і прокоментував М.Максимович, заклали основи української професійної фольклористики. Крім того, протягом 1830–1864 років він упорядкував кілька випусків альманахів «Денница», «Киевлянин» і «Украинец», де опубліковував різноманітні матеріали з українознавства. Виняткову вагу мали дослідження вченого на теми давньої історії та літератури (до XVIII ст.), у яких він твердив про український характер тогочасних культурних пам'яток і заперечив теорію російського великодержавника М. Погодіна про неавтохтонність українців на Придніпров'ї і винятково російське право на культурну спадщину Київської Русі. Ця концепція мала революційне значення для інтелектуального життя українства, оскільки відтепер воно почало усвідомлювати себе спадкоємцем великої державницької і духовної традиції. Це був удар-відповідь по теорії Інокентія Гізеля (XVII ст.) та інших культурників і православних фанатиків, які штучно доводили прив'язаність української давньої історії до Росії.

Окрім того, М. Максимович запровадив етимологічний правопис в українську писемність, віднайшов і опублікував сотні історико-культурних документів і пам'яток, переклав українською мовою «Слово о полку Ігоревім», довів його український характер, першим справив потужний вплив на національне життя в Галичині, яке значно відставало через денационалізацію і провінційність.

Паралельно в Московському університеті діяв Осип Бодянський (1808–1877) – перший український учений, що здобув міжнародне визнання, автор етапних праць «О народной поэзии славянских племён» (1837) і «О времени происхождения славянских письмен» (1855). Також він виступав як український автор, публікував національний фольклор, історичні пам'ятки («Літопис Самовидця» та «Історію Русів»), систематично підтримував зв'язки з відомими славістами Європи (Юнгманом,

Ганкою, Колларом, Копітаром, Караджичем, Шафариком та ін.), вводячи українську ідею і культуру в міжнародне коло.

М. Максимович і О. Бодянський були першими фаховими українськими літературними критиками, щоправда, російськомовними. Це пояснюється відсутністю українськомовної періодики. Разом із трохи молодшим Миколою Костомаровим (1817–1885) вони заклали наукові та ідеологічні основи романтизму в літературі: усвідомлення *національної традиції, вивчення народної творчості та історії*, формування концепції *«національного духу»*, посилена увага до *духовного і мистецького* (на протигагу суворим естетичним приписам класицизму). Саме їм судилося здійснити інтелектуальне відмежування України від російського світу, її усамостійнення.

Микола Костомаров (1817–1885) закінчив Харківський університет і продовжував традиції школи харківських романтиків, виступаючи під псевдонімом Єремія Галка. Однак він більше пов'язаний з Києвом, який у 1840-ві роки перетворився на основний український культурний та інтелектуальний центр. М. Костомаров виконав в Україні роль, яку в Німеччині виконали брати Грим, а частково й роль Й. Гереса (хоча через надто примирливий характер і всеімперські ілюзії він до Герреса не дорівнявся). Це був надзвичайно ерудований учений – історик, культуролог, текстолог, фольклорист, етнограф, етнопсихолог, літературознавець і критик. Деякі його праці мали всеєвропейське звучання. Уже свою магістерську роботу М. Костомаров написав у романтичному ключі: «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843) (під поняттям «русская» малося на увазі, за тодішньою офіційною термінологією, «українська»). Ця фундаментальна студія визначила подальшу методику й напрямні української фольклористики.

Далі були такі етапні праці вченого: «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке» (1843), «Славянская мифология» (1847), «Две народности» (1862), «Несколько слов о

славяно-русской мифологии в языческом периоде» (1872), «Об историческом значении южно-русского народного песенного творчества» (1880). Найвпливовіший твір М. Костомарова – славетні «Книги буття українського народу» (1847), написані в період Кирило-Мефодіївського братства під впливом «Книг польського народу і польського пілігримства» А. Міцкевича. Це був маніфест української духовної суверенності серед слов'янського світу, заклик до демократичних реформ, проповідь української місії історичної. Автор назавжди утвердив розуміння нації як органічної спільності, як буття відвічного національного духу, вдихнув містичність в український рух. Ідеї М. Костомарова істотно вплинули на Т. Шевченка, який значно розвинув і поглибив їх на художньому рівні.

М. Костомаров був ще й активним публіцистом: писав відозви до українців і поляків у період Кирило-Мефодіївського братства, виступав з полемікою проти великодержавництва і шовінізму на сторінках першого українського літературного журналу «Основа» (1861–1862), обстоював повноцінність української мови, осмислював особливості й завдання українофільського руху. Водночас він став популярним російським істориком і письменником, пишучи твори російською мовою в демократичному дусі, суттєво впливаючи на весь ліберальний російський рух.

Ще в харківський період він під псевдонімом Єремія Галка опублікував дві невеликі поетичні збірки: «Українські балади» і «Вітка» (обидві – 1839). У них домінували мотиви туги, самотності, розлуки, зрідка з'являлися історичні символи й образи. Загалом діапазон тем та ідей був надто вузький, хоча й цікавіший порівняно з іншими харківськими романтиками. Формально його вірші були також досконалішими, він використовував у них народнопісенні мотиви й художні прийоми.

Більшу вартість мали драми М. Костомарова: «Сава Чалий» (1838) і «Переяславська ніч» (1841). Перша прозова, друга – віршована. У них митець намагався використати Шекспірові прийоми: гострі моральні конфлікти, динамічні діалоги, складні психологічні характери, посилено трагічні ситуації. П'єси про українську історію XVIII і XVII століття стали подіями в українському романтизмі. Знижувала вартість цих творів недостатньо вироблена мова, деяка штучність стилю.

Російськомовні художні твори М. Костомарова – п'єси, оповідання, повісті – доповнювали його романтичні інтенції.

Західноукраїнський чи власне галицький романтизм (творчість М. Шашкевича, І. Вагилевича, Я. Головацького, М. Устияновича, І. Гушалевича, А. Могильницького) в естетичному сенсі не був явищем масштабним і художньо виразним, поза його безсумнівно великим національно-політичним значенням. Причина цього – невиробленість тодішньої української літературної мови, несприятливі суспільні й культурні обставини. Як і харківські романтики, галичани не розвинули великих ідей, не освоїли широкої й резонансної тематики, не дали такого багатого спектру жанрів і форм, як у західнослов'янському й західноєвропейському романтизмі. Вони навіть не наблизилися до пригодницької повісті, філософської новели чи історичного роману. Це був варіант початкової фази розвитку стилю, на якій ця література через явний брак великих талантів так і застигла. Можна вирізнити хіба що постать Івана Вагилевича (1811–1866), який виступив як здібний письменник, перекладач, критик, літературознавець, публіцист, культуролог, етнограф, фольклорист, історик, красзнавець, що мав усі шанси стати «галицьким Гересом», Однак через складні обставини життя, відсутність якісної українськомовної періодики, особливості характеру (значний егоцентризм) ця обдарована й глибока людина не змогла реалізувати себе. Більшість його наукових творів залишилися

незавершеними або не були надруковані, хоча й накресливали широку програму національно-культурного відродження.

Найповніше естетика романтизму реалізувалась у двох українських письменників – Тараса Шевченка і Пантелеймона Куліша, яких можна назвати форматорами нової української літератури.

Роль Т. Шевченка у формуванні української культурної і національної свідомості була феноменальною. У ньому втілювалися мрії романтиків про народження з народної стихії «інтуїтивного генія», виняткової особистості з надзвичайним чуттям краси, гармонії, шляхетності й божественного покликання. Глибоке почуття власної і національної гідності, органічне володіння пластикою й мелодикою рідної мови, високе візіонерство, філософське сприйняття образу, бунтарський дух, внутрішнє тонке відчуття прекрасного навіть у деталях – ось що особливо вражає в його настроях і стилі. Т. Шевченко, безумовно, як це довів ще галицький філолог Олександр Колесса, зазнав великого впливу А. Міцкевича. Проте типологічно він більше подібний до угорського поета Шандора Петефі, як про це написав Іван Дзюба. Романтизм становить лише одну половину його творчого натхнення, друга половина виростає з духовних універсалістських осянь буттєвого змісту. Тому Т. Шевченко такий оригінальний на європейському літературному тлі. Фактично він не «вміщується» у визначені жанрові й формальні рамки лірики, він творить свою ритміку і концептологію вірша. Як поет і пророк підноситься над часом і хвилює українців могутніми почуттями, силою національної згуртованості, щоб назавжди духовним ядром протиставитися руйнівному наступові Російської імперії, бути цій відвічно деспотичній та охлократичній за духом євразійщині найбільшим викликом.

Творчість Пантелеймона Куліша (1819–1897) являє собою антиномію до генія Шевченка, як це помітив ще Дмитро Донцов. Формуючись у Києві, в пору Кирило-Мефодіївського братства,

цей професійний письменник глибоко засвоїв програму європейського романтизму. Він не мав Шевченкової величі характеру і його інтуїтивного чуття краси, щоб стати живим заповітом для нації, але мав фантастичну працелюбність і завзяття до культурних звершень. Кожна його студія, художній твір, публіцистичний виступ були результатом добре розробленої програми. П. Куліш народився із запізненням, його творчі можливості припали на часи, коли Європу вже опановували ідеї позитивізму, а європейські літератури переорієнтовувалися на естетику реалізму. Відтак дві естетичні концепції часто існують у його творах у симбіозі. Уже цим художній вплив і значення Куліша як романтика були обмежені.

Це одна причина помірної художньої експресії Кулішевих творів, друга – просвітянське спрямування. Письменник прагнув розповісти про звичайні картини тогочасного буття українського народу, змалювати хоча б найславніші періоди з минувшини, дати типову палітру літературних настроїв, щоб нарешті сформуванати бодай відносно *повне* українське письменство, ту основу, з якої, за прикладом західних літератур, воно могло б піднятися до справжніх вершин духу і краси. Тому три поетичні збірки П. Куліша – «Досвітки» (1862), «Хуторна поезія» (1882) і «Дзвін» (1893) – це радше імітація романтичної поезики, аніж її втілення, хоча для ствердження формального багатства української лірики вони мали велике значення.

Цікавіше виглядають його поеми різних років – «Україна», «Магомет і Хадиза», «Маруся Богуславка», «Куліш у пеклі» – та відома драматична трилогія: «Байда, князь Вишневецький», «Цар Наливай», «Петро Сагайдачний», Тут є такі важливі риси естетики романтизму, як спроба художньої історіософії, орієнталізм, пошуки специфічного національного й історичного колориту, психологізм, фантазійність, шукання шекспірівських ефектів і трагізму, національної героїки поряд із критичними рефлексіями над національним минулим.

Найбільше значення для розвитку українського романтизму мав Кулішів історичний роман у дусі Вальтера Скота «Чорна рада» (1857). Яскраві характери, колорит доби, пригодницька канва твору – усе це послужило добрим стимулом для розвитку історичного жанру в українській літературі. На жаль, ані сам письменник, ані його найближчі послідовники (очевидно, через швидкий прихід естетики позитивізму) не розвинули української школи історичного роману.

Колосальне значення для націєтворення мала наукова, археографічна, культурологічна, публіцистична творчість і видавнича діяльність П. Куліша. Його двотомний збірник «Записки о Южной Руси» (1856–1857) – це справжня подія в українській культурі за масштабами, оригінальністю зібраного етнографічного й історичного матеріалу та якісного його наукового опрацювання. Як публіцист і теоретик літературного процесу П. Куліш повноцінним «українським Гересом» теж не став, але на це була причина – специфічні й складні українські культурні умови: тиск імперії, брак елементарної видавничої бази, комплекс малоросійства в середовищі української інтелігенції, примітивність тодішньої національної ідеології, її уривчастість, непослідовність і моральна слабкість суспільства.

Пізні українські романтики – Олекса Стороженко, Іван Манджура, Федір Заревич, Юрій Федькович, Яків Щоголів – явили світові якісніші художні твори, але кожен по-своєму загрузав у дрібних темах, наслідувальності, дисонансах із часом.

Загальна неповнота українського літературного романтизму, незавершеність його програми спричинилися до того, що навіть у ХХ ст. українські поети поверталися до романтичної поетики. Ідеться передусім про творчість А. Чайковського, В. Будзиновського, Б. Лепкого, А. Кашенка, О. Олеса, В. Пачовського, В. Гренджі-Донського та ін., але ефект їхніх творів був уже не тим. Якоюсь мірою відсутність справжньої великої

романтичної літератури й естетики і нині ослаблює українську ідентичність та культурну свідомість.

(«Дивослово», 2011, № 3 і 4)

РЕАЛІЗМ У ЛІТЕРАТУРІ: ІДЕОЛОГІЯ, ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ, СТИЛЬ

Епоху реалізму в європейській літературі можемо визначити умовними датами між 1830 і 1870-им роками, коли, власне, естетика й ідеологія цього стилю досягли своєї кульмінації у найрозвинутіших літературах Європи. Безумовно, що реалістичний тип творчості виявлявся в багатьох художників слова задовго до пікової доби реалізму, принаймні його вже можна вловити в скабресних сценках «Декамерону» Бокачо (XIV ст.) чи в панорамності зображення суспільного життя в славетному романі Сервантеса «Дон-Кіхот» (початок XVII ст.). Успішно розвивається він і до сьогодні в світовій літературі, оскільки концентрує в собі чи не основну інтенцію кожного митця: відчутти, зрозуміти, передати *правду життя*.

Вплив літератури реалізму був особливо широким і виховним, бо вона апелювала до розбудження громадянської свідомості в масах, до формування і виховання їх. Через це літературу реалізму і її форми впливу так завзято взялися використовувати будівники комунізму на теренах колишньої Російської імперії – політичної тоталітарної системи, в якій все, навіть спосіб людського думання й оцінювання світу, мало бути підконтрольне державній системі і єдиній «правильній» панівній ідеології в ній. Так, в СРСР реалізм був проголошений «вершиною» світової естетичної думки, «справді народним мистецтвом», а згодом, у 1930-ті роки, до цього слова додали поняття «соціалістичний», тобто «покращений реалізм», і цілковито перетворили літературну творчість у політичну агітацію за ідеї російських комуністів (ідеї комуністів інших національностей час від часу оголошувалися «неправдивими», «несоціалістичними», а самих продуцентів цих ідей знищували або садили до тюрем).

Ця «інтродукція» про проблему ідеологічного викривлення естетичної теорії була нам потрібна для того, щоб наголосити на явищі маніпулятивного використання літератури як засобу впливу на свідомість суспільних мас, яке вперше відбулося у таких великих масштабах саме в епоху реалізму, в епоху масового виробництва і масової інформації, яка стала відтепер головним рушієм історії. Водночас саме українці мали змогу пережити період «суцільного торжества реалізму у всіх сферах культури» і відчувати на собі, що це значить «неправильно», «не по-соціалістичному» розуміти завдання мистецтва і його закони, за що українських художників слова ліквідували навіть не десятками, а сотнями і тисячами.

1. Історичні умови зародження реалізму у світовій літературі.

Епоха Романтизму в європейській культурі (1770–1830) означала грандіозний переворот в естетичному мисленні людства, який можна порівняти хіба що з настанням епохи Ренесансу у XV столітті. Європейська цивілізація стає ***літературною цивілізацією*** в широкому розумінні цього поняття: відтепер читання – це і «священне дійство» (розмова з Богом), і засіб масового виховання водночас; преса й книговидання стають органічними чинниками матеріально-виробничого прогресу (вони і вчать правильно розуміти світ, керувати природою, і дають заробіток сотням тисяч людей, включених у їхні процеси розвитку); самі літератори стають кумирами мільйонів; здається, немає жодної проблеми людського буття, яку б не взялася осмислювати художня література і публіцистика; політичні еліти не тільки підносять роль письменників, вшановують їх (тут символічним є запрошення Й.-Г. Гете на урядування в Тюрингії), а й усвідомлюють силу виховання націй через літературу, на що починають працювати

державні системи освіти, академії, університети, видавничі концерни, преса.

Романтична література проникла у сфери інтимності, взялася осмислювати й зображувати широкі картини соціального життя, відкрила історію як простір філософських та націософських узагальнень, систематично підносила буттєву проблематику, що перетворило мистецтво слова у школу виховання особистості, розрослася новими стильовими прийомами і метафоричною барвистістю мови. Можна виділити імена п'ятох великих письменників, чиї художні концепти кардинально перевернули естетичні уявлення людства, це: *Шиллер, Гете, Гофман, Скот і Гюго*. Саме вони наповнили літературу ідеями глобального звучання, щемким та трагічним психологізмом, духом моральної відповідальності за долю людства і його поступ, тонким відчуттям історичності, блискучим поліфонізмом форм і жанрів, явлених в досконалому вирішенні й завершеності. Ці літератори піднеслися до рівня своєрідних медіумів, які виражали думки і настрої людства і передавали їх у понад часові простори Духу.

У добу Романтизму цивілізаційне ядро Європи, яке у XVII–XVIII століттях охоплювало умовний еліпс країн північного заходу континенту: Францію, Англію, Нідерланди, Західну Німеччину, Швейцарію і Північну Італію, тепер розширилося в зону Середньої Європи, Скандинавії, Середземного моря. Митці з околиць Європи починають тягнутися до літературної столиці континенту – Парижа, щоб заманіфестувати тут нові ідеї. Показовою є доля Адама Міцкевича, який читає у 1840-ві роки свої «Паризькі лекції» в Колеж де Франс про слов'янські літератури і цим ніби відкриває ще один великий простір для європейської літературної цивілізації. Відтепер провідні слов'янські автори, починаючи від самого А. Міцкевича, один за одним входять як визнані у її коло.

Особливістю європейської літератури XIX століття стає умовне «накладання» стилів, позаяк відбувається переплетення естетичної свідомості поколінь і народів. Стильові тенденції романтизму протривали в багатьох національних літературах до 1870-х років і згодом модифікувалися у неоромантизм. Яскравий приклад цього – творчість В. Гюго. У деяких національних літературах реалізм не став помітним явищем і романтичні течії в легких видозмінах існували до XX століття.

Ось як писав сам В. Гюго про Шекспіра, геніального передвісника літератури реалізму: «Поезія Шекспіра овіяна терпкими пахощами меду, що його зібрала заблукана бджола без вулика. Тут проза, там – вірші, всяка форма пасує йому, адже вона лише – посудина, сповнена його думками. Його поезія і плаче, і бере на глум. Англійська мова, мова не дуже вироблена, то допомагає, то перешкоджає йому, але крізь неї всюди просвічує глибока поетова душа. Драма у Шекспіра розвивається в якомусь незбагненому ритмі, вона така широка і всеосяжна, що, здається, не досить твердо тримається на ногах... Шекспір здригається, тому що в ньому – ураган і духи, таємничі зілля і протест перебіжних подувів, проникнення темних сил і потужний приплив незнаних соків» [3, с. 241]. Дивовижним чином В. Гюго, хоча говорив про романтичне мистецтво, схопив головну сутність реалізму: виразити глибинну правду життя без будь-яких умовностей, формальних приписів, трафаретів чи схем писання. Життя як гігантський потік вражень, поривань, терпінь, змагань сплесків інтуїтивних осяянь і понурого ходу буденщини. Література ж про це життя має бути максимально об'єктивною, суворою, без найменших прикрашувань, достеменно точною і уважною. Остання теза не належить В. Гюго, але він, як ніхто інший, у романі «Знедолені» (1862) явив **широку панорамність і експресивність, промовисту описовість і моральну критичність** реалістичного типу мистецтва.

На початку XIX ст. Європа ставала світовим «Дупато», за висловом сучасного історика Н. Дейвіса [5, с. 782]. Розвивалося масове виробництво, швидка торгівля, природничі і точні науки, розросталися великі міста. Матеріальний світ ніби почав наступати на цивілізацію. Теперішній європеець – це «новий кочівник» (за пізнішою оцінкою О. Шпенглера), він уже відірвався від традиційного укладу життя, від землі і праці на ній, від її моралі і живильних духовних соків; він масово переселяється у великі і середні міста, живе спрагою наживи і споживацтва, спрагою дрібних розваг і метушливих проблем. Біржа, банк, трест, торгівельна компанія – ось майданчики нових неліцарських турнірів і ацени невдаваних льдських страждань, випробувань і осягнень.

Цей світ переможної матерії, соціальної автоматики і жорстокості, велетенських злиднів (бо міста концентрують у собі мільйони знедолених малих, тих, кому не пощастило щось вхопити в потоках масового виробництва і шахрайства) нещадно ударає по романтичному світобаченню, по романтичному мрійливому і суб'єктивно-манірному мистецтву. Суворі дійсність щораз наполегливіше починає підказувати, що залишатися романтиком – значить бути наївним, значить не знати життя, не відчувати правди.

Не випадково реалістична література спочатку розвинулася у двох найбільших капіталістичних країнах – Англії і Франції, згодом ще у Російській імперії, яка так стрімко і захланно долучилася лише у XVIII столітті до кола держав виробничого прогресу і раптово стала країною найбільших соціальних контрастів. Саме у холодному і помпезному Санкт-Петербурзі, на величому Невському проспекті денаціоналізований малорос з української провінції Микола Гоголь (чи по-російськи: Гоголь) побачив образ *маленької людини*, чиновника Акакія Башмачкіна (повість «Шинеля»), який німим криком заявляє про своє право на маленьке щастя – мати теплу шинелю на товстій ваті. Цей твір був опублікований у 1842 році, проте його задум належить до

початку 1830-х років. Тобто майже одночасно з О. Бальзаком, який натоді вже написав свої перші значні твори, російський автор здійснював естетичний переворот у світовій літературі: переводив головну увагу на життя *звичайної, простої людини*, яка відтепер поволі ставала *новим культурним героєм*. Його творчість справила найбільший вплив на російський реалізм, а через нього – на світовий літературний реалізм.

Соціальні контрасти швидко народили протестні рухи і їхню ідеологію – *соціалізм*. Цей політичний рух розвивався великою мірою, як *нова віра*, нове повстання гнаних і знедолених. Тому його боротьба часами набирала ознак неопітства і безтямкого бунтарства, фанатизму і прометеївського служіння. Соціалізм теж стимулює літературу реалізму, бо головне для нього, щоб мистецтво служило правді, викривало несправедливість, будило народ до бунту. Він має своїх пророків – Сен-Симона, Фур'є, Кабе, Бланкі, Прудона, Маркса, Енгельса, Ласалья, в Росії – Белінського, Добролюбова, Чернишевського, Пісарєва. Ці пророки нетерпимі, пристрасні, войовничі; вони скидають із постаментів класичних авторитетів, кардинально і всеохопно переосмислюють сенс світової історії (виявляється, вона не була відвічним змаганням Духовного, Героїчного, Ідеального, Шляхетного і Піднесено-Прекрасного в людській стихії супроти всього приземленого і безвольного, безформного і безчесного, а була лише жорстокою і сліпою *боротьбою класів*, бідних і багатих); вони нацьковують маси супроти державних авторитетів і кладуть сумнів під значення й основи світової культури і релігії. У Росії їх не випадково називали *нігілістами*, тими, що не вірять в ніщо. Зрештою, ця боротьба соціалістів за переустрій світу призвела до розколу цього світу, до кількох руйнівних революцій в різних країнах, до мільйонних жертв і формування тоталітарних режимів.

Уся Європа прожила XIX століття із одним переможним гаслом: «Прогрес!» Це гасло визначило майже всі аспекти її розвитку, в т. ч. і літературний. Науковий світогляд міцно переміг

у європейській цивілізації. Європейська людина забажала пізнати всі сфери свого буття – від біологічних та хімічних процесів до космосу. Тому у плані випередження змагалися всі: політики і філософи, преса і торгівля, фабрики й університети, країни розвинуті і відсталі. Імена Дарвіна, Фарадея, Гюйгенса, Герца, Пастера, Менделєєва, які здійснили гігантський переворот кожен у своїй галузі науки, символізують цей надзвичайний прорив людського розуму до глибин і безмежностей пізнання законів природи і матерії. Від середини ХХ століття здивованому людству здавалося, що перед ним вже не залишилось ніяких таємниць на планеті Земля, що ось-ось будуть зроблені чергові дослідження і відкриття, і людина назавжди розв'яже усі проблеми й розгадає усі таємниці буття.

Прогрес вимагав масових знань і просвіти. Тому боротьба за чисельність і якість шкіл, за ефективність освітніх систем, масове видавництво книг і просвітніх журналів була беззаганною. Врешті це призвело до розорання найдавнішої цілини в європейській цивілізації – села. Село пробудилося і покотило могутні хвилі в міста, на інші континенти (передусім в Америку). І цей гігантський зсув в цивілізації взялася описати й осмислити література реалізму.

Союзним гаслом до «Прогресу» стає політичне гасло «Лібералізм!» Віктор Гюго, якого ми вже цитували, у передмові до знаменитої п'єси «Ернані» (1830) осмислював це так: «Мужаймося, молоді! Яким би важким не був сьогоднішній день, прийдешне буде прекрасним. Романтизм, що його часто-густо так неправильно розуміють, власне, й являє собою – ось найточніше його тлумачення, якщо розглядати його з вийовничого боку, - лібералізм літературі. Цю істину вже засвоїли майже всі тверезо мислячі люди, - а таких чимало. І невдовзі – адже справа вже посунулася далеко вперед, – лібералізм в літературі стане не менш популярним, ніж лібералізм в політиці. Свобода мистецтва, свобода суспільства – ось та подвійна мета, якої мусять разом

прагнути усі послідовні і логічні уми... Цей принцип є принципом нашого століття, і він переможе. Яких зусиль не докладали б різні ультраконсерватори та ультрамонархісти у своєму намаганні відновити старий режим і в суспільстві, і в літературі, всякий поступ у країні, кожний успіх у розвитку людських умів, кожний крок свободи руйнуватиме їхні споруди... Істина й свобода наділені тією дивовижною властивістю, що все, що робиться заради їх досягнення, як і все, що робиться з протилежною метою, в рівній мірі йде їм на користь. Після стількох подвигів, здійснених батьками нашими у нас на очах, для нас настало визволення від старої соціальної форми, отож як нам не звільнитися й від застарілої форми поетичної? Для нового народу – нове мистецтво!» [4, с. 114–115].

І знову В. Гюго, вважаючи, що продовжує розвивати теорію давно поширеного на той час романтизму (його естетиці минуло понад пів століття), насправді висловлював центральну ідеологему реалізму, що тільки народжувався. Власне, **демократичність**, посилена інтенція до соціальних низів, бунт проти всіх видів тиранії, глибока віра в загальну рівність людей перед Богом і цивілізацією характеризують мислення та ідеологію більшості письменників-реалістів. Якщо романтизм розбуджував національну свідомість народів, передусім народів бездержавних, то літературний реалізм будив і формував у них **громадянську солідарність**. Відтепер кожне суспільство щораз більше починало відчувати само себе зверху до низу, бачити свої особливості і схоплювати закони й тенденції розвитку. Усе це старанно і послідовно, навіть з певною методичністю, описувала й аналізувала реалістична література.

У самому центрі Європи ще у XIV столітті сформувалася одна дивовижна держава – Австрійська імперія, яка поступово, крок за кроком, охопила землі етнічно різних народів – словенців, угорців, хорватів, сербів, румунів, чехів, словаків, поляків, українців. Від самого початку XIX століття це етнічне

багатоголося, після століть гніту, розбудилося, розрухалося, жадібно вхопилося за ідеї німецьких романтиків (насамперед Й. Г. Гердера) про **закономірність і моральну виправданість національного відродження** кожного, навіть найменшого, народу. Саме Австрійській державі судилося стати найбільшою лабораторією з продукування **модерних націоналізмів**, саме в її рамках окремі народи, особливо чехи, поляки, хорвати, румуни розпрацювали досконалі моделі національного відродження за триєдиною схемою: 1) збирання писемних пам'яток, історичних раритетів і унормування мови; 2) поширення національної ідеології за допомогою преси і культури (художньої літератури, науки, музики, малярства, архітектури та ін.); 3) вироблення масової національної свідомості у своїх етнічних суспільствах за допомогою громадських організацій і політичних партій в умовах розростання масової інформації. (У націології ця схема докладно описана чеським вченим М. Грохом). Саме цей культурний націоналізм протягом XIX століття наповнює передусім літератури бездержавних народів **моральною силою, духом героїчного традиціоналізму, ідеями громадянської солідарності**, які часто перетворюють самих письменників на палких трибунів, організаторів культурного життя, завзятих публіцистів і політичних діячів. У жоден інший період свого розвитку європейська література не знала такої міцної прив'язаності письменника до проблем і устремлінь суспільства, такої суголосності його творчості із духовними пориваннями та візіями, моральними настроями націй. Навіть літератори панівних, державницьких народів, як от англійські, французькі, німецькі, російські, щиро проймаються ідеями націоналізму, тому ідеології їхніх творів, націотворча проблематика, експресивність і багатство мови, культуротворчі стратегії вливаються у моделі цих націоналізмів. Тому для кожного англомовного британця Дікенс – це чарівлива поезія життя британської родини; для кожного француза Бальзак – це несамовіта сила гордості за

повсякденні устремління рядового француза; для кожного росіянина Достоевський і Толстой – це духовні поривання православного на шляхах світової цивілізації.

2. Філософські й естетичні засади реалізму

Друга третина XIX століття в Європі була періодом, визначеним Віденським конгресом 1815 року і систематичними суспільними бунтами проти його настанов та традицій. Після бурі Французької революції і наполеонівських війн, що струснули усім континентом, настала доба реакції і консерватизму. У Відні 1815 року монархи-переможці, передусім політики Англії, Австрії і Росії, посприяли повсюдному поверненню давніх монархічних династій, зупинили демократичні реформи на континенті, підтримували суспільно-політичні процеси стабілізації і загального заспокоєння. Паралельно система масового виробництва і розвиток торгівлі, ширший вихід на світові ринки та зростання товарно-промислові якості обумовили наступ матеріально-корисливих стосунків у європейському суспільстві. Капітал щораз більше почав перетворюватися на гігантського спрута, що своїми кільцями стискав головні артерії історії. (Пізніше письменники-реалісти, в т. ч., українець Іван Франко у повісті «Воа constrictor» (1878), часто полюбили показувати життя людей, скутих кільцями фінансового пітона). З одного боку, це стимулює людей до заспокоєння, до розростання філістерства, бо ж розростається дрібна матеріальна комфортність і забезпеченість у великих і середніх містах. Про це яскраво розказала згодом німецькомовна літературна *бідермасру*, яка була дуже уважною до побуту, дрібних переживань, буденщини. З іншого боку, суспільства бунтуються проти реакції і задушливої атмосфери пристосуванства. Спочатку на Європу впливають національно-визвольні війни і революції в Латинській Америці і постання там нових незалежних держав. (Про це делікатно і з підтекстом написав вже Стендаль у романі-

маніфесті реалізму «Червоне і чорне» (1830). У 1930 році вибухає Липнева революція у Франції, за нею – у Бельгії, Італії, Іспанії. У 1848 році ліберально-демократичні революції прокочуються країнами майже усього континенту. Європа розділяється на два табори: консерваторів і лібералів. З ліберального табору вилуцується ще запекліша і фанатична течія соціалістів-революціонерів, які не задовольняються тільки демократичними реформами, а прагнуть кардинального переустрою держав, зміни вектору європейської цивілізації. Реакція заганяє соціалістів у підпілля, робить з них мучеників і героїв. У відповідь соціалісти стають прихованими деспотами. Правда, десь у 1860-ті роки соціалістичний табір розходиться за двома напрямками: комунізму і соціал-демократії. Перший веде до наджорстоких революцій і ще більшого фанатизму, другий – до прагматизації суспільної свідомості, уповає на поступові реформи, парламентську боротьбу, мобілізує маси бідних і все-таки залишається в рамках законності. У 1871 році комуністи здійснюють спробу революції у Парижі (т. зв. «Паризька комуна», яка стане ідеологічним міфом-стимулом для російських большевиків у 1917 р.), проливають ріки крові, встановлюють короткотривалу диктатуру і це відлякує значні кола ліберальних, демократичних європейців. Настає період розчарування. По Європі розходяться хвилі песимізму, скепсису щодо прогресивності демократії: адже, коли низи захопили владу в Парижі, вони повели себе жорстоко, показали якими непривабливими і тупими можуть бути оті «знедолені», яких треба було просвітити й обдарувати усіма політичними правами. Так створюється морально-психологічне підґрунтя для модернізму як естетики контroversійної до реалізму: література не повинна жити настроями й упованнями мас, бо вони все одно залишаться примітивними, не повинна лише описувати реальну дійсність, бо це веде до згубної спрощеності мистецтва, не повинна аналізувати, агітувати, повчати, бо люди без такту і духовного аристократизму залишаються такими ж, як і були.

Тому: *елітарність, фантазійність, надскладність і витонченість.*

Отже, історично реалізм був хоч і глибокою та всеохопною естетичною революцією у світовій культурі, проте об'єктивно став лише етапом у вічній протиставній змагальності антиномічних типів творчості – *раціоналістичних та ірраціоналістичних.* Реалізм, безумовно, належить до раціоналістичного типу творчості, бо це передусім художній метод *аналітичності, програмування, систематизування.* Відповідно, світоглядні джерела реалізму виходять із раціоналістичних, сциєнтистських періодів європейського філософування і світосприйняття.

Майже безпосередньо реалізм як естетика зв'язаний із добою Просвітництва (XVIII ст.), із ідеями та інтенціями європейських еліт, які засумнівалися в маєстаті і божественності монархії, аристократії, традиції, зрештою, Церкви. Саме гуманістичний світогляд перших великих просвітників – Ш. Монтеск'є, Вольтер, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, Г.-Е. Лесинг, Й. Вінкельман – став основою для поширення думок про потребу загальної просвіти і освіти, подолання бар'єрів між станами, пізнання реалій життя, співчуття до бідних і знедолених. Просвітники хоч не наважилися на бунт проти класицистичних норм художньої творчості, однак потужно спрямували літературу до пізнання дійсності, суб'єктивності, до демократичної проблематики. Важливо, що за їхніми настановами, література вже не була аристократичною за адресацією, а *всенародною, всесвітньою.* Просвітники визначили письменника як *трибуна, глашатая істини* для мас, відповідального за долю соціуму, долю цивілізації. Звідси – їхні ідеї і проекти перебудови світу, моделювання різних гуманітарних сфер. Усе це у XIX столітті перебрав від просвітництва реалізм: кожен його письменник служить національному і світовому поступові, він відповідальний перед народом і у своїх творах планує різні шляхи піднесення і покращення гуманітарних сфер.

Просвітництво метою мистецтва зробило правду і соціальність, тобто доскіпливу увагу до різних аспектів буття суспільства. Це ж паралельно стимулював і швидкий розвиток у той час таких галузей науки, як економіка, соціологія і психологія.

Апогеєм просвітницької агітації стала Велика Французька революція 1789–1799 років, яка максимально реалізувала гасла цієї філософії: *свобода, рівність, братерство*. Революція кардинально заперечила всю звичаєву традицію, базовану на інтуїтивно-містичних відчуттях народних уявлень (народній міфології) і християнстві. Відтепер усе мали визначати наукові розрахунки, прагматичний підхід, раціональні знання. Ідея Бога була замінена ідеєю Розумної Істоти. Ця велика революція, як відомо, захлиснулася у власному скептицизмі: всі всім не довіряли, бо не вірили у Добро, Шляхетність і Співчутливість як субстанційні категорії людського буття. Вірили тільки у правила і норми, холодні приписи. Настав страшний терор. Людство здригнулося від жаху. Прихід до влади Наполеона Бонапарта у листопаді 1799 року означав помірковану перемогу консерваторів. Поволі його уряд почав повертати у французьке суспільство традиційні вартості. Цілковиту перемогу над Просвітництвом забезпечили філософські ідеї романтизму, які розвивалися передусім в Англії і Німеччині.

Романтизм як естетика надовго відвернув літературу від соціальності. Він зневажав логіку, матеріальність, побутовість. Він стремив до сфер містики, міфології, ірраціонального. Його цікавила передусім душа людини. Цей потужний *психологізм* і підготував естетичний переворот реалізму, але ніби з іншого боку.

Післянаполеонівська доба в Європі означала перемогу стабільності і наукоцентризму. Загальні успіхи цивілізації знову скерували людей до віри у безмежний поступ всупереч настановам романтиків. У цьому полягає велика суперечність і

велике сум'яття в умах людей початку XIX століття. Цим і пояснюється одночасне активне творче життя великих мислителів, які своїми ідеями взаємовиключали один одного: Сен-Симон і де Местр, Гегель і Шопенгауер.

Знаковою постаттю у філософії став француз Огюст Конт (1798–1857), учень Сен-Симона, викладач Політехнічної школи в Парижі. Своїми ідеями він ніби синтезував раціоналістичні вчення XVIII століття у знаменитому 6-томовому «Курсі позитивної філософії» (1830–1842). Мислитель уважно описав закони розвитку суспільства, класифікував науки, пояснив закономірності прогресу. Від його вчення віяло *оптимізмом*. О. Конт не був антитрадиціоналістом і атеїстом, як його попередники. Навпаки, він був глибоким християнином (За оцінкою Т. Гакслі, його вчення – це «католицизм мінус християнство»). Відтак весь раціоналістичний позитивізм XIX століття не був таким зухвалим, деструктивним і матеріалістичним, як раціоналізм просвітників.

Ідеї Конта згодом найбільше розвинули визначні англійські філософи Джон Стюарт Міл (1806–1863) та Герберт Спенсер (1820–1903). Позитивізм став панівною філософією на середину XIX століття, саме він в основному визначав мислення європейців у *добу індустріалізації*, яка загалом тривала до середини XX століття. Ця філософія підсилювалася неймовірним сплеском розвитку науки, техніки, освіти. Людство побачило переваги економічного і соціального піднесення, які в багатьох країнах ще гальмувалися умовами феодальних систем (надмірне землевласництво шляхти, кріпаччина, різноманітні привілеї панів і т. ін.). Тож центральною проблематикою літератури реалізму стають *змагання класів, їхні стосунки і суперечності*.

Саме поняття «реалізм», як вважається, увів французький критик Шамфлері у 1850 році. Стосувалося воно насамперед малярської манери Ж. Д. Г. Курбе. Згодом у 1856–1857 роках, французький критик Л. Е. Е. Дюранті у збірнику «Реалізм» і

однойменному журналі пробував теоретично обґрунтувати літературу про народ, звичайну, без особливих художніх прикрас. Однак у випадку із зародженням стилю реалізму теорія була на другому місці, не так, як із романтизмом, який спочатку розвинув ще у 1770–1790-ті роки потужну теоретичну базу, а лише згодом породив шедеври.

Реалізм як естетика зародився у надрах романтизму. Ми це вже показали на прикладі В. Гюго. Ідеологічний поштовх до реалізму дали Й. В. Гете (художній зародок його бачимо вже у поемі «Герман і Доротея» (1898), Г. фон Кляйст, Е. Т. А. Гофман, А. де Віньї, В. Скот, Стендаль. Естетичний трактат останнього «Расин і Шекспір» (Ч. I–II, 1823–1825) можна вважати головним програмним маніфестом реалізму в інтелектуальному й художньому просторі романтизму. Автор протиставляє глибоко правдивого, поліфонічного, життєвого, багатоінтенціонального, протейчного, надзвичайно психологічного Шекспіра схематичному, однолінійному, штучному Расинові, якого він вважає відповідником настроїв і уподобань королівського двору Людовіка XIV (друга пол. XVII ст.). Стендаля дивує, наскільки британський геній з різних боків бачить життя, як уміє перевтілюватися у своїх персонажів, як він відчуває драматизм, трагічність і контрасти людського буття. Він захоплюється Шекспіром через те, що той *не знає* ніяких правил щодо літературної творчості, а творить так, як йому підказує серце, інтуїція, як підказують бурхливі потоки життя, які він лише відображує у своїх п'єсах. Шекспір знає людську душу достеменно, чи ліпше сказати *відчуває її* до кінця. І в цьому головна мета і сенс літератури романтизму, чи то пак *реалізму* [11, с. 123–223].

Не тільки Стендаль, а й Бальзак, Мериме, Дікенс, Текерей, навіть ще Флобер у 1850-ті роки, вважали себе романтиками, хоча своїм могутнім талантом вони відкрили і вкорінили реалізм як стиль в літературі.

У плані форми твору і стильової манери реалізм ХІХ століття багато взяв від сентименталізму ХVІІІ століття, від сімейно-побутового роману С. Ричардсона («Памела», «Клариса», «Історія сера Джозефа Градисона»), Ж.-Ж. Русо («Юлія, або Нова Елоїза»), Г. Філдинга («Історія пригод Джозефа Ендруса»), Л. Стерна («Життя і думки Тристама Шенді»), Й. В. Гете («Страждання молодого Вертера»). Натомість джерела цих та інших творів ведуть до німецького бюргерського роману ХVІІ століття, до крутійського роману (А.-Р. Лесаж, Л. Велес де Гевара та ін.). Саме сентименталізм перший зосередив увагу читача на житті приватної людини, людини простої, з низів або ображеної долею. Так у літературі виникла концепція пізнання *основ життя, соціальних глибин*, замість зображення життя аристократів, героїв і королів, або вигаданих фантастичних, гіперболізованих персонажів, цілковито відірваних від дійсності (як це було, наприклад, в готичному романі, який розвивався паралельно і який згодом повів до розвитку пригодницького роману).

В українській літературі, відповідно, таку стратегічну роль відіграла творчість Г. Квітки-Основ'яненка, який концентрував у собі одночасно тенденції сентименталізму і просвітництва, першим розпрацював жанри соціально-побутової повісті і роману (дві книги «Малоросійських повістей» (1834, 1837) і «Пан Халявський» (1840).

Художню концептуалістику реалізм значною мірою запозичив від роману-виховання, який успішно розвивався впродовж ХVІІІ століття.: «Агатон» (1766) К. М. Віланда, «Історія життя Тобіаса Кнаута» (1776) І. К. Вецеля, «Мандри Принца Штернбальда» (1798) Л. Тика, «Гіперіон, або Відлюдник у Греції» (1799) Й. Гельдерліна, «Роки навчання Вільгельма Майстера» (1796) Й. В. Гете, «Генрих фон Офтердингер» (1802) Наваліса, «Титан» (1803) Жан Поля. Цей тип епічної творчості навчив майбутніх реалістів бачити людину в розвитку, у різноаспектних стосунках і взаємозалежностях із дійсністю, навчив

бути уважним до людських переживань, пояснив, як за допомогою вдумливої нарації, набору ідей та тенденційності письменник може глибше впливати на свідомість суспільства, може виховувати його. Цей досвід і ця майстерність дали згодом такі шедеври реалістів, як романи «Девід Коперфілд» (1850) Ч. Дикенса, «Зелений Генрих» (1852) Г. Келлера, «Дитинство», «Отроцтво» й «Юність» (1852–1858) Л. Толстого, «Виховання почуттів» (1869) Г. Флобера, «Буденброки» (1901) Т. Мана, «Мартин Іден» (1909) Дж. Лондона, «Жан-Кристоф» (1904–1912) Р. Роллана та ін. В українській літературі концепція і поетика роману-виховання більшою чи меншою мірою втілені у таких значних творах епохи реалізму, як повісті Ф. Заревича «Хлопська дитина» (1862) і А. Свидницького «Люборацькі» (1862), в романі І. Нечуя-Левицького «Хмари» (1870), незакінченому романі І. Франка «Не спитавши броду» (1886), романі «Місто» (1928) В. Підмогильного, в трилогії Ю. Смолича «Наші таємниці», «Дитинство», «Вісімнадцятилітні» (1936–1938), в «Сестрах Річинських» (1940–1954) Ірини Вільде та циклі її повістей «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти» (1936–1939).

Розвиток реалізму в кожній національній літературі відбувався по-різному. Для одних літератур це було всеохопне збурення всіх основ естетики і культури, для інших це був короткотривалий і перехідний етап розвитку літератури, для ще інших, як для української, це був вирішальний естетичний період **культурно-національного самоосмислення суспільства**. Ті літератури, які не встигли або не зуміли вибудувати в період Романтизму свою національну ідеологію через літературу на основі реактуалізації національно-мистецьких архетипів, героїчної історії, витворення новітніх художніх міфів, тепер моделювали естетичну програму культурної мобілізації нації за допомогою раціональних парадигм, науково обґрунтованих фактологій та методик, з ідеєю соціального та громадянського пробудження нижчих верств та створення всеохопної

спектральної системи аналізу всіх аспектів національного буття, що мало максимально консолідувати суспільство. Тобто реалізм став головною ідейно-культурною платформою для формування *модерних націй* в Європі.

Особливе місце зайняла естетика реалізму в Росії. Через неймовірну соціальну контрастність цієї імперії, де, за висловом Дізраелі, люди двох головних класів – бідних і багатих – жили наче на різних планетах, реалізм став *визвольною ідеологією* поневолених, які складали до 90 % людності країни. Політичний соціалізм в імперії крок за кроком ставав щораз радикальнішим, фанатичнішим і нещадним. Його символізують імена Вісаріона Бєлінського (1811–1848), Александра Герцена (1812–1870), Міхаїла Бакуніна (1814–1876), Ніколая Добролюбова (1836–1861), Ніколая Чернишевського (1828–1889), Петра Ткачова (1844–1886), Георгія Плеханова (1856–1918). Ці мислителі, яких підтримували десятки дрібних пропагандистів, послідовно розвинули теорію крайнього матеріалізму, догматичної революційності й особливої нетерпимості до інакших форм теоретизування. Всю історію вони пояснювали через розвиток матеріально-виробничих стосунків, природу людини трактували як тваринну, базовану тільки на інстинкті виживання, з підозрою і скепсисом ставилися до майже всіх форм культури, сіючи цим цинізм і меркантилізм в масах. Вони виховали цілі покоління серед інтелігенції, які ненавиділи царат і все, що з ним пов'язано, прагнули «служити народу» і мріяли про грандіозний перерозподіл багатств, прав та норм не тільки в Росії, а й у всьому світі. Ці теоретики підвели російське суспільство до неймовірного культу вчення німецько-єврейського філософа Карла Маркса (1818–1883), який найповніше обґрунтував пролетарську революцію проти капіталізму. П. Ткачова можна вважати передвісником більшевизму, оскільки він закликав до жорстокого перевороту силами добре організованої, дисциплінованої групи революціонерів.

Ці соціалістичні теоретики обожнювали простий народ, хоча дивилися на нього з холодним розрахунком, як на інструментарій для здійснення своїх хворобливих мрій. Тож вони спрямували російську літературу до реалістичного зображення життя простолюду, аби цим стимулювати його пробудження, самоусвідомлення й активні дії. Вони пристрасно відкидали канони традиційного мистецтва з його зайвими «прикрасами», «формальною ускладненістю», «непотрібним психологізмом», У реалістичній літературі все мало бути просто: докладний опис конкретного життя в конкретних соціально-історичних умовах. Зрозуміло, що кожен автор, якщо він хоче вважатися «прогресивним» і «демократичним», мав трактувати це життя з позицій тільки цього простого народу. Так були закладені надійні підвалини для майбутнього «соціалістичного реалізму», які насильницьки культивували більшовики в СРСР і яким залишалося додати лише, що міру реалістичності і простонародності має право визначати їхня комуністична партія.

Реалізм в Росії став чимось майже сакральним. Він породив цілий культурницький рух т. зв. художників-передвіжників (тих, хто пересував свої виставки з міста до міста), які зображали на своїх картинах весь бруд і важкість селянського і робітничого життя. З'явилася велика література, яка «фотографувала» буденне соціальне буття. Загалом це понизило рівень естетичних замірів російській культурі, яка занадто прямолінійно дивилася на духовні і художньо-чуттєві потреби суспільства. Тут архетипним став роман Н. Чернишевського «Що робити» (1862), в якому художність майже зникає, а залишається сама агітація. Це повело до вульгаризації художніх смаків суспільства, яке згодом так легко засвоїло агресивно-примітивні культурні гасла більшовиків.

Однак посилений нурт реалізму дав і позитивні результати російській літературі: там з'явилася блискуча плеяда письменників, які невдовзі принесли світове визнання цій літературі. Микола

Гоголь, Александр Островський, Іван Тургенєв, Іван Гончаров, Федор Достоевський, Лев Толстой, Антон Чехов, Іван Бунін та ще зо два десятки менших талантів дали велетенську і досконалу панораму мистецького реалістичного світобачення, віднайшли свої оригінальні шляхи розвитку стилю, підняли складні духовно-психологічні проблеми, чудово розвинули російську мову.

Таким чином реалізм в Росії отримав двоїсте звучання і спрямування: з одного боку, він повів національну літературу до широкого і якісного розвитку, а з іншого, надав їй ознак тенденційності, деестетизації письма, примітивної агітаційності та нетерпимості, які вилилися в радянські часи в брутальні знущання над письменниками, їхні вбивства та переслідування.

Ще епоху реалізму в літературі можна назвати і водночас визначити *епохою позитивізму*. Саме цей термін частіше застосовується, наприклад, у польському літературознавстві. Загалом він є точним і продуктивним, оскільки ширше охоплює зміст цієї літератури. Адже зрозуміло, що ідея художньої реальності є відносною, бо жоден митець не прагне просто скопіювати дійсність, він завжди вносить у процес творчості момент духовного переосмислення її, метафоричні доповнення, елементи естетичної завершеності. Власне, за це критикували реалістів модерністи, мовляв, повноцінно відтворити дійсність на письмі неможливо, та й не важливо це робити, бо дійсність є дійсністю, а мистецтво – мистецтвом. Натомість поняття «позитивізм» концептуально точно передає програму і націленість реалістичної літератури: пояснити правдиве життя, спертися при цьому на наукові методології і засоби, спрямовувати людство до прогресу.

На нашу думку, не вартує проводити надто чіткої межі між реалізмом і *натуралізмом*, тому що естетика цього напрямку, його світоглядні основи цілком вкладаються в рамки позитивізму. Натуралізм можна трактувати як *поглиблений реалізм*, претензійно наукоподібний творчий метод. Адже

натуралісти, не бунтували проти старшого покоління реалістів (а саме ідея естетичного бунту є головною передумовою народження нового стилю), ані не розробляли якихось нових естетичних принципів, ані не мали якісно відмінної програмної стратегії розвитку літератури. Натуралізм лише максимально поглибив теорію залежності людини від біологічно-спадкових і соціально-матеріальних чинників, прагнучи цілком звільнитися від духовної та естетичної сфер, усе підмінивши науковою аналітичністю. У цій тенденції стилю, тобто у його крайній **утилітарності і раціональності**, виявилася спадаюча лінія, яка повела великий стиль реалізму до глухих кутів втрати художності, художнього смаку, грубої агітаційності, вульгарного соціологізму. Пізніше деякі інтенції утилітаризму в натуралізмі успішно підхопили теоретики соціалістичного реалізму в Росії, скажімо, тематику і художні прийоми широких описів виробничих процесів. Іншими словами, натуралізм – це реалістичний стиль у період свого вмирання, попри явні шедеври, які він тоді породив (наприклад, проза Г. де Мопасана).

Натуралізм сформувався як потужна течія у 1870-і роки у Франції – творчість Г. Флобера, Е. Золя, Ж. та Е. Гонкурів, Г. де Мопасана, К. Гюїсманса, П. Алексиса, частково А. Доде, О. Мірбо; хоча його елементи можна знайти в прозі російських реалістів (1850–1860-ті рр.) (А. Пісємський, Н. Некрасов, Н. Чернишевський, Н. Пом'яловський, Ф. Решетніков, Г. Успенський, частково Ф. Достоевський). Найповніше естетична концепція натуралізму реалізована у знаменитій велетенській серії романів Е. Золя «Ругон-Макари», в якій простежується життя кількох поколінь героїв з одночасним широким описом-аналізом соціуму і його закономірностей. Е. Золя пробував довести, що за допомогою уважного вивчення генетичних особливостей людини, матеріальних умов життя можна передбачити майбутнє і відповідно спрямовувати, поліпшувати його. Це була ілюзія і засаднича помилка: розумові здібності людини є обмежені, вічні загадки життя

нею ніколи не будуть розгадані, людина не зможе абсолютно керувати процесом цивілізації, мистецтво ж має залишатися лише прекрасною мрією (Леся Українка, «У пущі»), летом душі, грою образів, а не бути лабораторією наукового аналізу.

Через творчість Г. Гавптмана, Г. Ібсена, А. Гольца натуралізм проклав цікаву творчу стежину до експресіонізму, який вибухнув у німецькій літературі на початку ХХ ст. і означав ще один великий бунт низів проти верхів, обурення і крик душі «маленької людини», яку відкрив у холодному Петербурзі Микола Гоголь.

У Середній Європі натуралізм більше означав настрій змагання у намаганні наздогнати передову Західну Європу. Він передавав *спокій впевненості* у тому, що за допомогою модерних ідей і наукової критики можна буде наздогнати це європейське Дупато. Таким є натуралізм у прозі Е. Ожешко, С. Жеромського, В. Реймонта. подібним до них був українець І. Франко зі своїми «Воа constrictor», «Борислав сміється», «На дні» – найбільш натуралістичним творами в українській літературі. Водночас і в німецьких, і польських, і українських авторів важко чітко розмежувати стилістику реалізму і натуралізму, поетика останнього ніби *органічно вилинюється* з попереднього.

Ось як, наприклад, визначає естетичні засади натуралізму сучасний дослідник Д. Наливайко: «... констатуючими домінантами у феномені натуралізму є: 1) сциєнтизм, тобто орієнтація художнього мислення на наукове, тенденція наближення завдань і функцій літератури до наукових (спостереження, вивчення і «точно» відображення життєвих явищ); 2) об'єктивність, тобто зображення дійсності як такої, що сама себе розгортає і себе розповідає, без самовияву автора, котрий поступається позасуб'єктивно, як свідомість епохи; 3) світоглядний монізм, що включає людський світ у світ природи, охоплює їх єдиним поглядом і підпорядковує спільним законам...; 4) принцип життєподібності, що, з одного боку, породжує інтенцію до

документованості розповіді чи зображення, а з другого – до відтворення життя в повсякденно-побутовій правдоподібності, відому натуралістичну фактологічність» [9, с. 324]. Як бачимо, ідейно-художня програма натуралізму у філософському, естетичному і стильовому сенсах не виходила поза рамки реалізму, лише усугублювала окремі його положення.

4. Поетика реалізму

Першим концептуальним і поетикально завершеним твором реалізму можна вважати роман «Червоне і чорне» (1830) Ф. Стендаля. У ньому є всі основні мегатемати стилю, явлена творча методологія детальності, розвинуті естетичні принципи мімесису, детермінізму (об'єктивності) й типології. До таких мегатем можна зачислити теми зростання і формування особистості, бунт плебея, людини з низів, докладно-аналітичне зображення визначальних локусів – провінції і великого міста, аналітична психологія почуттів, соціально-політичні узагальнення, яскраві картини поведінки і психології різних типів і станів. Сам Стендаль передбачав, що його оцінять десь близько 1880 року. Справді, широке визнання до нього прийшло лише через кілька десятиліть. Однак найпроникливіші таланти визнали його відразу. Серед них був і О. де Бальзак.

Власне, О. де Бальзака вартує визначити «архетипним» письменником для європейського реалізму. У творчості цього автора концентрується майже вся проблематика реалізму, він розпрацював і розвинув майже всі художні прийоми стилю, удосконалив жанр роману і новели в реалістичному дусі, визначив головні тематичні пласти стилю, створив засади соціального, родинно-побутового, соціально-психологічного, інтелектуального, філософського, нового історичного роману.

О. де Бальзак, як і належить творцеві епохи позитивізму, виводив свої узагальнення і робив спостереження на основі

природничих наук. Він зізнався: «Задум «Людської комедії» зародився, коли я спробував зіставити людство з тваринним світом» [1, с. 44]¹. При цьому уточнював, що хотів описати усі людські види, а надихав його передусім Вальтер Скот, який показав у своїх романах «нескінченне розмаїття людської природи».

Його творчий задум полягав у тому, аби показати насамперед *приватне життя* людей, їхні пристрасті, уподобання, манери, звичаї, буденні переживання і т.ін. Той бік життя, який ми ще називаємо *негеройчним, звичайним*. «...Я спробую в такий спосіб написати давно задуману книгу про Францію дев'ятнадцятого сторіччя – зауважував літератор, – ... якої, на жаль, не залишили нам про свою цивілізацію ні Рим, ні Афіни, ні Тир, ні Мемфіс, ні Персія, ні Індія», Отже, перший принцип бальзаківського реалізму – *рух повсякденності*.

Другий принцип – розкриття глибинних причин соціального життя: «Я повинен буду розкрити причини або одну загальну причину описуваних явищ, збагнути, який прихований *закон* (це слово виділимо – О. Б.) керує величезними скупченнями людей, пристрастей і подій».

Третій принцип – *психологізм*. О. де Бальзак подає ось таку філософему: «Виборча система, поширена на всіх (демократія – О. Б.), приводить до правління мас, єдиного, яке не відповідає за свої вчинки, і чия тиранія необмежена, бо називається *законом*. З огляду на це я розглядаю як справжню основу Суспільства сім'ю, а не окрему людину», Це для нього передумова того, що треба якомога уважніше вивчити через літературу сферу інтимних стосунків у соціумі. Зауважимо, що сам Бальзак слово «суспільство» пише в своїй «Передмові» з великої літери. Роздумуючи над генієм В. Скота, він відзначає, що той, будучи протестантом, тобто моральним ригористом, замало відважувався

¹ Далі всі цитати за цим виданням

зображати й аналізувати людські пристрасті, надто пристрасті жінки. Натомість для нього, як для католика, важливим є показати цей особливий драматичний світ жінки, кинutoї долею у вир соціальних принижень, гріхів, спокус, змагань і страждань, і він узагальнює: «Пристрасть невіддільна від людства. Без неї релігія, роман, мистецтво були б непотрібні».

Відтак О. де Бальзак пояснює, що світ складається із міриад постійних, часто мало видимих, процесів міжлюдських стосунків, які не тільки пояснюють людську натуру, коли до них придивитися і проаналізувати їх, а й відображають духовно-творчі заповіді Господа. «Явищам повсякдення, – зауважував він, – і таємним, і явним, – а також подіям особистого життя, їхнім причинам та першоосновам я надаю не меншої ваги, аніж історики досі надавали подіям суспільного життя народів», Так французький автор відкрив шлях європейського реалізму до *мікроаналізу*, до *поетики спостереження*. Усі наступні десятиліття, аж до шедеврів Теодора Драйзера і Вільяма Фолкнера, реалізм демонструватиме художні дива духовного проникнення в деталі життя, в миттєвості переживань, у химерності гри людських настроїв і поривань.

Така засада була вмотивованою в О. де Бальзака, бо він знав, що «В реальному світі все перебуває у взаємозв'язку. Всякий рух обумовлений певною причиною, всяка причина пов'язана з цілим; отже, ціле відбивається у найменшому русі», Якщо всі попередні художні методи і літературні стилі зосереджувалися у своєму художньому завданні на тому, щоб передати якусь надзвичайність буття, то при цьому вони, навіть коли йшлося про щось бурхливе, передавали все-таки *статичку* цього буття. Натомість реалізм взявся показати передусім *динаміку, процесуальність* буття. І це п'ята велика засада О. де Бальзака.

Цікаво, якими задумує серії романів і новел французький письменник у своїй грандіозній «Людській комедії»: «Сцени

приватного життя, провінційного, паризького, політичного, воєнного і сільського».

Попри таку потужну соціальність, О. Бальзак залишався великим знавцем людського серця, людської природи, великим портретистом. Він є неперевершеним майстром створення художніх психологічних образів незчисленної кількості персонажів. Саме його портретна галерея відкриває той потік-виставу найрізноманітніших, привабливих і відразливих, складних і простих, по-філософськи цікавих і по-людськи безмежно інтимних образів-персонажів, які через Ч. Дікенса, Г. Флобера, Ф. Достоєвського, Л. Толстого, А. Чехова, К. Міксата, Г. де Мопасана, Б. Пруса, Е. Ожешко розлілюються по світовій читацькій свідомості і культурній пам'яті, як «духовні Постаті» (Ю. Липа). Так реалізм перетворить літературу на велетенську *лабораторію людинознавства*, якої світове мистецтво не знало до нього і не знатиме вже, мабуть, по ньому.

У тій же передмові до «Людської комедії» О. де Бальзак кидає дві естетичні тези, на які вартує звернути увагу. Перша: «Історія є або повинна бути тим, чим вона була, тоді як роман *має бути кращим світом* – так висловилася пані Некер (Жермена де Сталь – О. Б.), одна з найвидатніших жінок недавнього часу». І друга: «Я не вірю в нескінченне вдосконалення людського суспільства, я вірю у вдосконалення самої людини». Перша теза попередила *вульгарний соціологізм* в реалістичній літературі, який почав розвиватися в другій пол. XIX століття, особливо під впливом згадуваних уже російських теоретиків (Н. Чернишевського, О. Пісарєва, Г. Плеханова, А. Луначарського та ін.), і який означав художню деградацію стилю. Друга підважувала *матеріалістичний прогресизм* соціалістів, які, попри те, полюбляли і О. де Бальзака зачислювати до своїх предтеч, принаймні мимовільних.

Реалістичний напрям в літературі, започаткований Стендалем і Бальзаком, означав кардинальний переворот в естетичній свідомості Європи й Америки. Його успіхи пояснювалися

передусім тим, що він розвивався в одному ритмі із *модернізацією* європейських суспільств. Тобто цю літературу і її ідеологію підтримували передусім прогресивні, демократичні суспільні верстви. Як стиль реалізм стає явищем *морального* опору суспільства проти усіх видів політичного і матеріального приниження людини. Відтак теми безправності, несправедливості в соціальних взаємостосунках є домінантними в реалізмі, який щораз більше набирає ознак *критичності і протестності*. Це особливо сильно проявлялося у національних літературах тих країн, в яких соціальні контрасти були різкими і болючими, як, в Росії. Жодна інша література світу не концентрувала в собі стільки гострої соціальної критики, бунтарства проти норм і устрою суспільства, проти тиранії влади і багатих, стільки морального співчуття до знедолених і слабких, як російська література в творчості М. Гоголя, Д. Григоровича, Ф. Достоєвського, Н. Некрасова, А. Пісемського, Л. Толстого, Г. Успенського, А. Островського, А. Чехова, М. Горького та ін. Закономірно, що ця література, занадто згустивши барви навколо тем бідності і неунікненності соціального переділу багатств і можливостей, послужила моральною платформою для перемоги радикальних соціалістів (більшевиків) з їхньою, доведеною до маніакальності, ідеєю створити суспільство максимально «рівним і справедливим» і зробити це шляхом насильства.

В українській літературі тема соціальної критики також була потужною, але не такою однобічною й есхатологічною у своїх настроях. Через те, що основний масив українства складало селянство, література реалізму перетворилася в «лабораторію» дослідження усіх аспектів буття села. Відтак за колоритністю поетики при зображенні села, глибиною психологічних розтинів, багатогранністю проблематики українська література займає, мабуть, перше місце в світі [10, с. 277–312]. У цьому аспекті «Земля» О. Кобилянської і «Fata morgana» М. Коцюбинського за

силою художньої експресивності і глибиною ментального зрізу стоять на самій вершині світової літератури про село.

Отже, для естетики реалізму головними принципами і критеріями є **правдоподібність** (коли за допомогою методу мімезису досягається високого рівня наслідування дійсності), **істина** (коли автор прагне зрозуміти правдивий хід речей в суспільстві, в людських стосунках, природі, господарюванні, культурі і т. ін.), **достовірність** (коли шляхом аналізу і систематизації література наближається до дуже точного пізнання, відтворення і пояснення дійсності), **об'єктивність** (коли письменник намагається максимально уникнути будь-якої суб'єктивності, фантазування, прикрашування при зображенні суспільних тенденцій, а спирається лише на спостереження, науковий досвід) і **практичний тип мислення** (коли автор перетворює художньо-образну тканину твору у своєрідну лабораторію з вивчення суспільства і психології людини, програмує свої творчі дослідження, прагне ідеологічно впливати на читача, хоча часто приховує це, формувати громадську і культурну думку, робити літературу чинником загального прогресу, розв'язуючи актуальні проблеми й описуючи та аналізуючи важливі теми людського буття).

Головними жанрами літератури реалізму стали роман, повість, новела, оповідання, соціально-психологічна драма, журналістські хроніки і щоденники, подорожні листи. **Роман** дозволяв широко охопити життя суспільства, намалювати багатолюдну галерею типів і персонажів, поставити велику кількість соціальних і філософських проблем, розгорнути аналітичний простір психологізму. Архетипними стали романи Стендаля «Червоне і чорне», «Пармський монастир», Бальзакові «Батько Горію», «Шагренева шкіра», «Сезар Бірото», «Кузина Бетта», «Втрачені ілюзії», «Пишнота і марнота куртизанок», Дікенсові «Олівер Твіст», «Домбі і син», «Девід Коперфілд», «Великі сподівання», «Холодний дім», Текереві «Ярмарок

суєти», Флоберів «Мадам Боварі», романи Достоевського «Принижені і поганьблені», «Злочин і кара», «Ідіот», «Брати Карамазови», «Анна Кареніна» Толстого, «Батьки і діти», «Шляхетське гніздо» Тургенєва. Роман стає *симфонією* нової літератури, за допомогою якої письменник передає всі можливі звуки і відтінки звуків людського буття. З цієї всеохопної музики слів, які, здавалося, здатні були передати всі найменші сенси світовідчуття у чарівливих, містких і вишуканих образах, народилася досконала епіка пізнього європейського реалізму, власне, вже неореалізму, який усимволізовують імена Г.де Мопасана з його вирафінованими «Любим другом» (1885) чи «Нашим серцем» (1890), Б.Пруса з неймовірно правдивою і щемкою «Лялькою» (1890), В. Реймонта з особливо експресивними «Селянами» (1904–1909) тощо. У своїх вершинних здобутках реалізм став чимось сильнішим, більшим, ніж правда життя. Він зумів піднятися на таку висоту психологічної проникливості, духовного осяяння щодо людської природи, що ніби створив *нову реальність, особливий* образно-емоційний і моральний світ, який промовляв до читача мовою Істини, мовою Натхнення, яке перемагає небуття, марноту і сірість існування. Кращі твори реалізму стали *духовними основами* людства, вони зажили своїм життям і здатні виховувати і плекати культуру мислення, переживання, розуміння, захоплення, естетизування мислення і світовідчуття нових і нових поколінь.

Соціально-психологічна драма стала одним із «ударних» жанрів в літературі реалізму. Вона поступово розвинулася із романтичної драми (В. Гюго, П. Мериме, А.де Віньї, Г. Бюхнер, особливо Г. фон Кляйст), однак її коріння сягає ще *міщанської драми XVIII століття*, таких п'єс, як «Позашлюбний син» Л. С. Мерсьє, «Батько родини» Д. Дидро, «Емілія Галотті» Г. Е. Лесинга. Саме в цих творах вперше були представлені соціальні, широко зрозумілі людям середніх і нижчих верств проблеми, не якісь виняткові герої, а прості люди в звичайних,

побутових ситуаціях. Згодом цей напрям у театрі посилила драма Ф. Шиллера «Підступність і кохання» (1783), яка розгорнула широку картину душевних переживань персонажів, стрімких зіткнень в звичайних обставинах. Паралельно тяжіння до реалізму підтримала англійська побутова комедія (О. Голдсміт, Р. Шеридан). Власне, ранній реалізм не знав великих майстрів театру, хіба що той же зденационалізований українець М. Гоголь «вистрілив» 1836 р. комедією «Ревізор», яка так багато сказала світові про мерзенність російської «глибинки», про фальш і тупість бюрократичної системи, в обіймах якої народжувалися аморальні типи хлестаковщини. Очевидно, саме М. Гоголь стимулював появу в російській літературі винятково багатого на соціальний критицизм Александра Островського (1823–1886), його п'єси «Свої люди – поквитаємось» (1850), «Гепленьке місце» (1857), «Гроза» (1860), «Гаряче серце» (1869), «Шалені гроші» (1870), «Ліс» (1871), «Вовки та вівці» (1875), «Таланти і поклонники» (1882) та ін. стали еталоном у своєму стилі.

Новела й оповідання суттєво поглиблюють філософізм реалізму. У невеликому, але дуже художньо сконденсованому, жанрі новели реалісти навчилися вихоплювати із життя цікаві, значущі, драматичні, насичені глибокими переживаннями епізоди і, переосмислюючи їх, сповнюючи щемкою поетикою, подавати як досконалі, філігранні перлинки психологізму, які, за потреби, легко можна «вмонтувати» в загальну тканину їхнього трактування людського життя. Ставши такою в шедеврах П. Меріме, європейська новелістика розлилася широким потоком стильових діамантів у творчості Г. де Мопасана, А. Чехова, А. Франса, С. Цвайга.

Часто письменники-реалісти починали писати або працювали паралельно як публіцисти. Так було і з О. де Бальзаком, який своїми фейлетонами був не менше знаменитий у свій час, як автор романів, з Ч. Дікенсом, який залишив класичні вже урбаністичні «Нариси Боза», Загалом **публіцистичність** увійшла

в тканину цього стилю через те, що, згідно з його філософією, літератор мав доглибинно знати і розуміти соціальне життя, мав орієнтуватися в його проблематиці і відгукуватися на громадянські устремління нації. В українській літературі таким досконалим феноменом стала творчість І. Франка – органічного публіциста, громадського трибуна, вченого-позитивіста, який активно запроваджував найновіші наукові методики у сфері естетики і художньої творчості. Ця публіцистичність перейшла в ХХ столітті і блискуче явлена у спадщині Т. і Г. Манів, Е. Гемінгвея, Р. Роллана, С. Цвайга та ін.

Реалісти удосконалили і піднесли на вищий рівень жанр *щоденника*. Вони не просто наповнили його драматичною інтимністю переживань і настроїв, а й широкими публіцистичними та філософськими роздумами. Відтак «Щоденник письменника» Ф. Достоєвського чи «Щоденники» Л. Толстого стали подіями світової культури завдяки оригінальності та масштабності піднятої проблематики; у «Щоденниках» Г. Флобера читачі побачили надскладну лабораторію літератора, в «Американських нотатках» (1842) чи «Картинах Італії» (1846) Ч. Дикенса – оригінальність і глибину націософських, соціологічних та культурологічних спостережень.

Реалізм здійснив важливий етап в еволюції *історичного роману* як особливо значущого жанру, який означав саморефлексію європейської цивілізації про саму себе. Історичний роман поволі розриває із домінантним типом вольтерівського роману – панорамного, історично бурхливого, колоритного і мотивованого своїм драматизмом, з яскравими характерами – і поступово набуває ознак *історіографічності*, духовного вглиблення в ментальність і суспільно-інтелектуальні процеси минулого. Так, спочатку з'являються «Повість про два міста» (1859) і «Барнебі Радж» (1862) Ч. Дикенса, Текереві «Історія Генрі Есмонда» (1852) і «Віргінці» (1859), «Саламбо» (1862) Г. Флобера, згодом епічна трилогія «Війна і мир» (1863 –

1869) Л. Толстого, з цього художнього досвіду виростає серія досконалих романів А. Їресека «Рай земний» (1880), «Філософська історія» (1878), «Песиголовці» (1884), трилогія «Поміж течіями» (1890), «Проти всіх» (1893), пенталогія «Л.Ф. Век» (1880–1906) і тетралогія «У нас» (1896–1903), а далі – «Фараон» (1896) Б. Пруса, блискучі «Таїс» (1890) і «Боги жадають» (1912) А. Франса, трилогія про польську трагедію кінця XVIII століття В. Реймонта «1794 рік» (1913–1918), панорамна романістика Г. Еберса й Л. Фойхтвангера.

Новий історизм розкрив перед літературою нові можливості: на історичному матеріалі письменники ставлять перед своїми читачами вічні проблеми національного, філософського, культурного, морально-психологічного змісту і при цьому окутують свою оповідь настроєм щемкого відчуття єдності різних періодів історії, цивілізацій, релігій, світоуявлень людей далеких просторів нашого спільного минулого. У такий спосіб людство підноситься на вищий щабель **самоосмислення, самопізнання**. Чи йдеться про цілком далеких і загадкових давніх єгиптян і карфагенян у їхньому пошукові істини і гармонії в соціальному бутті, чи про національні зусилля цілком маленького слов'янського народу чехів або гігантського російського імперського народу, чи про однаковий фанатизм перших християн та французьких революціонерів 1789-го року – в усіх цих пориваннях, сум'яттях, пристрастях ми бачимо, відчуваємо стихійне море людських **сутностей**, яке дає нам можливість збагнути тільки література. Із цих сутностей складається й організовується у концепцію наше розуміння того, що є Правдою, Свободою Духу, Шляхетністю і Героїзмом, Національною Істиною і Творчим Натхненням, Справжньою Красою і Щирістю Серця.

У своїх завершальних фазах європейський реалізм (у творчості хоча б названих письменників) позбувся позитивістської філософії. У своїх світоглядних відкриттях більшість великих письменників-реалістів, від Бальзака і Дикенса, через Достоєвського

й Толстого, до Мопасана й Реймонта наближалися до ірраціоналістичної філософії, класично репрезентованої іменами А. Шопенгауера, Е. Гартмана, В. Дильтая, А. Бергсона, М. Шелера, Г. Лебона, В. Соловйова, Н. Бердяєва, О. Шпенглера та ін. Таким чином, вони прийшли до **заперечення прогресистського типу мислення**, не вірили у безмежні можливості науки, в неминучу залежність людини від соціально-матеріальних умов, в рятувальну силу лібералізму і демократії. За світоглядом вони були радше **консерваторами**.

Сам стиль реалізму успішно переступив у ХХ столітті і розвивається досі. У творчості великої кількості письменників в усіх національних літературах він явив приклади розвитку письменства на засадах ясності і художньої точності письма, щирого зацікавлення і захоплення природою людської психіки, інтелектуальної перейнятості високими ідеями, відданості героїчним устремлінням і високодуховним традиціям власних народів. У сфері мистецтва реалізм здійснив той надзвичайний **поштовх до людяності**, який назавжди наповнив світову культуру глибокою **душевністю**, прометеївським **ідеалізмом**, **сумлінністю і відповідальністю** за формування людей майбутнього, за долю цивілізації.

5. Реалізм в українській літературі

Загальне політичне і культурне відставання української нації позначилося і на часі та характері поетики реалізму в українській літературі. Від передових західних літератур українська відставала приблизно на два покоління естетичних відкриттів і здобутків, від більшості середньоєвропейських, в т.ч. слов'янських – на покоління. Політичні умови були особливо несприятливими для українців на середину ХІХ століття. Російський імперіалізм тоді, за Ніколая І, перебував у своєму апогеї й об'єктивно гальмував будь-який громадянський розвиток

на Україні. Російське суспільство після переможних антинаполеонівських війн пройнялося потужним шовінізмом. В імперії дуже повільно проростали паростки демократизму, головними островами якого довго були тільки університети. Відтак в Україні центрами національного відродження стали два університетські міста – Харків (університет заснований у 1805 р.) і Київ (1834). У 1840-ві роки в Росії започаткувалися доволі жваві ліберальний і соціалістичний рухи серед інтелектуалів. Їхні твори і журнали («Телескоп», «Современник», «Отечественные записки», «Вестник Європи» та ін.) створюють атмосферу вільної критичної думки, активного запозичення західних ідей. Так, Росія починає проходити другий етап стрімкої **окциденталізації і вестернізації** своєї культури (перший відбувся за царя Петра I на початку XVIII ст.). Разом із захопленням ідеями німецької класичної філософії (Й.-Г. Гердер, І. Кант, Ф. Шеллінг, Г. Гегель, Й. Фіхте, Ф. Якобі) приходить цікавість до ідей європейських раціоналістів та матеріалістів (А.де Сен-Симон, Ф. Фур'є, Л. Фюєрбах та ін.), соціалістів і позитивістів, яких ми вже характеризували вище. Загальні успіхи науки підказують і суспільну критику зробити вкрай логічною, аналітичною і практичною. Скоро ситуація політичних заборон і цензури в імперії допомагає першим російським соціалістами набути психології мучеників за ідеали «нової Росії», Репресії державної системи спочатку проти реформаторів-декабристів (П. Пестель, А. Бестужев, П. Каховський, С. Муравйов-Апостол, К. Рилєєв та ін.), потім проти ліберальних теоретиків (А. Герцен, Н. Огарьов), створюють з них майже пророків, творців нового мислення, нових ідеалів, нового соціального ладу. Уже в 1850-ті роки, особливо коли помер відвертий деспот цар Ніколай I (1855), російський інтелектуальний та громадянський рух за демократію і прогрес розливається різноманітними потоками і формами боротьби, згодом набираючи і терористичного змісту, коли в ньому з'являються перші народники-фанатики.

Усе це впливає і на Україну, яка поволі з тихої, патріархальної провінції («благословенної Малоросії») перетворюється на динамічний край індустріального розвитку: поява перших металургійних заводів на нижньому Подніпров'ї, в Катеринославі і Олександрівську, тобто в теперішньому Дніпропетровську й Запоріжжі, жвавої міжнародної торгівлі (зростання міста-порту Одеси до розмірів третього за кількістю мешканців міста в імперії наприкінці XIX ст.), перших вугільних шахт і заводів на Донеччині. Потрохи в її головних містах зменшуються культурні впливи польської інтелігенції, яка відступає під тиском царського асиміляційного пресу, і з'являються перші «пагінци» українських культурників. Проте імперія дуже точно вловила, що саме українство невдовзі буде становити головну загрозу її існуванню. Тому розправа із першою громадянською українською організацією – Кирило-Мефодіївським Братством – була такою жорстокою. Йшов 1847-й рік. Надалі імперія ще 10 років уважно стежила, щоб на її просторі не пробилися паростки українського друкованого слова, щоб українці не мали хоч би початкових шкіл на базі рідної мови, щоб в Україні не поставали ніякі громадянські (про політичні навіть не йшлося!) чи бодай культурницькі організації.

Ситуація трохи змінилася після поразки Росії у Кримській війні 1854–1855 років, яка стимулювала ліберальні реформи. Із заслання повернулися «братчики»: Т. Шевченко, М. Костомаров, П. Куліш,. Згодом Петербург почав давати дозволи на спорадичні друки українською мовою, на відкриття хоч недільних шкіл. У 1861 р. невтомний П. Куліш, який вже перед тим видав свої епохальні «Записки о Южной Росіи» в 2-х тт. (1956–1957 рр.), перший історичний роман українською мовою «Чорна рада» (1957), написав перші концептуальні літературно-критичні статті про українську літературу («Взгляд на малорусскую словесность», «Об отношении малороссийской словесности к общерусской»), створив нову абетку («Грамматка», 1857 р.), видав

твори Гоголя і Квітки і т. ін., і т. ін., започаткував разом із своїм швагром, Василем Білозерським, журнал «Основа», якому судилося стати явищем епохальним, від **моменту появи якого ми можемо говорити про початки розвитку систематичної естетичної теорії реалізму в українській літературі**. Саме «Основа» стала першою трибуною для розвитку ідеології **українофільства і народництва**, в основі яких лежали ідеї навернення інтелігенції і шляхти до етики та інтересів простолюду, просвіти народу, регулярної праці над реабілітацією і реактуалізацією культурних традицій українства, які базувалися на живій етнографії, фольклорі і письменстві минулих епох, наближеному до народної мови і української національної проблематики. Наприклад, той же П. Куліш опублікував твори і написав ґрунтовну розвідку про Клементія Зіновієва, поета XVIII століття, саме під кутом зору народності цього автора.

Хоча журнал «Основа» був двомовним, російсько-українським, його програма була виразно національною. Тут П. Куліш надрукував такі стратегічні статті, як «Котляревський», «Характер і задачі української критики», «Простонародность в украинской словесности», «Чого стоїть Шевченко яко поет народний» та ін. В журналі була започаткована регулярна критика «Обзор украинской словесности», в якій з'являлися його ґрунтовні нариси про головних письменників, давніших і сучасних, які виражали якраз ідеологію нового реалістичного напрямку і літературі. Саме П. Куліш дав першу концептуальну критику «котляревщини», тобто сміхотворних, поверхових, штучних тенденцій в літературі XIX століття і, як контраст до них, поставив естетичні завдання створення літератури **народної** за духом і мовою, **суспільно значущої**, націленої **на правдиве зображення життя**. **Так реалізм в українській літературі міцно увійшов у програму національного відродження і формування національної ідеології**. Хоч, як це не парадоксально, творчість самого П. Куліша після «Основи» не пішла шляхом

реалізму. Натомість ідеологія «Основи» дала поштовх письменникам, які зробили перші кроки до розвитку реалізму: С. Руданському, А. Свидницькому, Ю. Федьковичу, І. Нечуєві-Левицькому.

Поряд із П. Кулішем центральним публіцистом і критиком «Основи» був М. Костомаров. Тут було опубліковано низку творів Т. Шевченка, вже після його смерті, тому сучасники сприйняли це як певне духовне пророцтво для українства. «Основа» стимулювала діяльність і творчість таких постатей, як В. Антонович, Т. Рильський, П. Житецький, М. Лазаревський, М. Номис та ін. які формували українську культуру та ідеологію до кінця ХІХ століття.

Про значення цього ідейно-естетичного перевороту Д. Чижевський узагальнив так: «Перед українською мовою стояла після доби романтики проблема такого дальшого розвитку мови, щоб мова стала мовою "повної нації"». Літературна мова повинна розвиватись так, щоб могла обслуговувати всі можливі літературні гатунки. Розвиток мови мусив іти в двох напрямках: по-перше, в напрямку збільшення мовного багатства, тобто поширення словника. По-друге, мова повинна була стати придатною для вживання в широких культурних сферах, а не тільки в красній літературі. Вона повинна стати засобом вислову наукової думки, засобом політичної боротьби та ін. ... Треба було зважитись на запозичення слів з інших мов, зокрема неслов'янських, та на утворення нових слів тими шляхами, якими вже йшли інші слов'янські та неслов'янські народи» [13, с. 21–22].

Однак 1860-ві роки виявилися не такими щасливими для українців, як вони видалися на початку. Вже наприкінці 1862-го року «Основа» була заборонена, 1863-го вийшов Валуєвський циркуляр, який надовго заборонив українське слово в межах Російської імперії. Тож головна вага ідейно-культурної боротьби невдовзі перенеслася до Галичини. Саме у Львові упродовж 1860-х років було здійснено кілька спроб видавати літературний журнал,

який би мав мобілізувати українство громадянськи і стимулювати тенденції реалізму (в тодішній термінології – *народності*) в літературі. Це журнали «*Вечорниці*» (1862–863; редактори Ф. Заревич і В. Шашкевич), «*Мета*» (1863–1865; редактор К. Климкович), «*Нива*» (1865; редактор К. Горбаль), «*Русалка*» (1866; редактор В. Шашкевич), «*Русь*» (1867; редактори К. Горбаль і Ф. Заревич). Їхніми очевидними позитивами стали орієнтація на науковість, систематичну критику, на публіцистичність. Концептуально ці видання, попри значні ще для них ретровпливи романтизму, спрямовували естетичне мислення нації на рейки європейського позитивізму. Їхньою вадою, однак, стала мала журналістська та організаційна вправність редакторів, а об'єктивно низький рівень підтримки з боку читачів та свідомої інтелігенції спричинив швидкий занепад львівських журналів.

Натомість етапною подією в Галичині стала поява журналу «Правда», який був результатом спільних зусиль галичан і наддніпрянців, котрі виступили й головними спонсорами видання та його ідеологами-стратегами (П. Куліш, О. Кониський, В. Антонович та ін.). Тож естетично саме «Правді» судилося стати головною трибуною реалізму в українській літературі. Спочатку її редакторами були малопомітні Л. Лукашевич та І. Микита, згодом, у 1870-ві роки, її очолив Анатоль Вахнянин – один із чільних діячів народовського табору в Гатчині; у 1872–1878 років редактором був знаний літературознавець Омелян Огоновський, у 1878–1880 роках – критик і публіцист Володимир Барвінський. Від 1880 року сталася перерва у виданні «Правди» і її місію перебрав львівський журнал «Зоря» (1880–1897) вже як орган НТШ і його першим редактором був знаний історик-народовець Омелян Партицький. З іменем О. Огоновського пов'язане створення першої масштабної і цілісної «Історії літератури руської» (в сенсі – української), яку він як завідувач кафедри української філології у Львівському університеті писав протягом 1882–1887 років. Робота ця несла в собі головні

принципи наукового позитивізму: фактологізм, системність, прогресизм, бібліографічну точність.

Прийнято вважати, що реалізм в українській літературі започаткувала Марко Вовчок своїми «Народними оповіданнями» (1857). Сьогодні вартує скоригувати цю думку. Особу Марка Вовчка, тобто дружину видатного етнографа і кирило-мефодіївця Опанаса Марковича Марію Олександрівну Вілінську, яка, за уточненням М. Зерова, мала білоруське, а не російське походження [7, с. 224], особливо піднесло радянське літературознавство, бо вона ідеально символізувала своєю поставою «глибоку дружбу» і «братські взаємозв'язки» між українським і російським народами. Тому творчість її характеризувалася ледь не як «віховий етап» в українській літературі XIX століття. У цьому проглядала очевидна штучність і придуманість. Дивно, але цілком помилкова естетична теза радянського літературознавства перекочувала в нашу епоху, наприклад, у тритомову «Історію української літератури XIX століття» за редакцією М. Яценка, в якій ми можемо довідатися про «реалістичні повісті й оповідання» Марка Вовчка, про її «істотний внесок в освоєння реалістичних принципів» і т. ін. [8, Кн. 2, с. 227]. Водночас вже сучасники (це П. Куліш, О. Огоновський, О. Лазаревський, М. Чалий, Д. Маркович, М. Загірня (Грінченкова) вказували на певну літературну містифікацію і на правдивого автора оповідань – Опанаса Марковича, який як чудовий етнограф і фольклорист вправно перелив скарби народного слова у нібито оригінальні твори. Пізніше цю думку підтримали С. Єфремов і М. Зеров. З іншого боку, у радянських літературознавців якось випало з уваги те, що за стилем «Народні оповідання» цілком не реалістичні, а романтичні. Ось як писав про стиль Марка Вовчка достеменний М. Зеров: «З формального боку писання Марка Вовчка становлять собою щось подібне до етнографічного запису з народних уст ... Куліш (а згодом і інші критики, як-от О. Котляревський) відзначив у них брак художньої типізації,

відсутність характеристики, портретів, пейзажу – взагалі елементів складнішого художнього будування Пізніше Марко Вовчок дає складніше плетиво художнє, але оповідання веде по давньому від імені першої особи, зберігає, як і раніше, форму усної розповіді; її портрети зроблені умовно, засобами народнопоетичного вислову. Всі герої й героїні, як це підкреслив у своїй статті 1907 року С. Єферемов, позбавлені індивідуальних рис, всі на одне лице.

Використовування народнопоетичних матеріалів, заняття етнографом ... поклали свою печать і на стиль Марка Вовчка. Вона немов колекціонує у своїх писаннях поетичні образи, народні приказки, рідкісні слова і граматичні форми, а звідси – прянощі, поетична напруженість, піднесеність її стилю» [7, с. 231–232].

Отже, для М. Зерова стильова романтичність, віддаленість від реалізму Марка Вовчка були цілком ясними. Це ж підкреслив пізніше Д. Чижевський у своїй студії про літературний реалізм: «...Марко Вовчок уміє надзвичайно слушно наслідувати стиль живої народної мови, вживаючи образи та вирази народних пісень або казок (“сонечко вже за синю гору впало”), дівчина (“як билина в полі”, “стрепенулась, як сива зозуленька”, “хороша, як зоря ясн” тощо). Це, як і деякі натяки на літературну традицію (від Шевченка до Шекспіра) відрізняє стиль Марка Вовчка від пізнішого стилю “послідовних реалістів” значною роллю стилістичних прикрас (наприклад, метафор). Сюжети почасти нагадують мотиви народних пісень» [13, с. 26].

Водночас Д. Чижевський вельми точно пояснив «механіку» поетикального змінного руху між двома стилями: «Метафора – улюблена прикраса романтичного стилю. Літературна революція реалізму відмовляється від цього метафоричного стилю романтики, в послідовному реалізмі вживається інша стильова прикраса: метонімія. Замість порівняння об'єкту з іншим, реаліст, залишаючись при об'єкті зображення, переходить від нього до сусідніх речей, до оточення» [13, с. 21].

Гадаємо, шкільна програма з української літератури, як і університетська, мали б відреагувати на коротко описані нами факти: Марко Вовчок була радше епігоном романтичного стилю, а не відкривачем нових шляхів у національній літературі; сумнівність її повноцінного авторства більшості головних творів ставить учителя в незручне становище вибору: або пояснювати учням складний і до кінця не з'ясований процес написання «Народних оповідань», або з певним моральним сумнівом, всупереч фактам доводити її авторство. До того ж, настроєвий, ідеологічний аспект творчості авторки явно попахує свідомістю заскорузлого малоросійства (за термінологією визначного націолога Д. Донцова, «провансальства», тобто національної недокровенності), з усіма його складовими – наївністю світоглядною, надмірною сентиментальністю, етнографічною замкнутістю, пасивно-песимістичним світовідчуттям. Тож програма формування теперішньої нової української нації тільки б виграла від того, якби у ній творів Марка Вовчка було якомога менше, принаймні у програмі для старших класів.

Першими концептуально реалістичним твором української літератури треба вважати *повісті Федора Заревича «Хлопська дитина» (1862) і Анатолія Свидницького «Люборацькі»*, написану десь на початку 1860-х років, хоча вперше опубліковану І. Франком у 1886 році в ж. «Зоря». Повість Ф. Заревича «Хлопська дитина» була надрукована в першому літературному журналі Галичини «Вечерниці», який видавався силами руху народовців, тобто прихильників національного відродження й орієнтації на живу, простонародну мову. Твір ще має багато рис романтичних, але виразно маніфестує увагу до правди життя і правдивості зображення. Так фатально сталося, що Ф. Заревич був забутий в культурі Галичини, відсунутий на другий план, і тому до сьогодні в літературознавстві нема розуміння того, що саме цей письменник дав перший потужний поштовх до реалізму в

українській літературі. Принаймні так уважав І. Франко, який мав себе за продовжувача справи Ф. Заревича.

Повість А. Свидницького готувалася для «Основи», з якою співпрацював автор, але не побачила світ через закриття журналу. М. Зеров так характеризує цей твір: «Свидницький у своїх літературних прагненнях та завданнях далеко сміливіший від Куліша та його підборонних прозаїків етнографічної школи. Він хоче дати *правдивий* (виділення наше – О. Б.), тобто заснований на *спостереженнях* (виділення наше – О. Б.), а не з етнографічних матеріалів виведений малюнок селянського життя і життя інших шарів людности, і то не з тим, щоб посяяти симпатію до селянина, до його понять, мови та життєвого обходу, але дати *реальний ужиток* своїм образам, тобто збільшити *справжнє знання*, відгукнутись на чергові питання, що так непокоять публіцистів та практичних діячів громадських ...» [6, с. 888]. М. Зеров порівнював талант і літературну позицію А. Свидницького до російського письменника Н. Пом'яловського, який здійснив справжню революцію в російській літературі своїм ґрунтовним реалізмом без найменших прикрас. Він відзначав «яскравий реалізм картин, особливо сміливість і різкість у змалюванні “духовного стану по благочесті” [6, с. 914] у творі.

Отже, запропонувавши повість «Люборацькі» у шкільну програму, ми отримали б твір, витриманий в суворо реалістичному стилі, з широкою проблематикою, із вічно актуальною для українства й гостро виписаною темою денационалізації, твір, який ще у свій час суттєво виривав українського читача із одноплщинного селянського етнографізму. Важливо й те, що атмосфера повісті, її колорит передають дух Поділля – регіону дуже специфічного і, сказати б, стратегічного в українській історії, у творі зображені складні процеси взаємодії польської і української культур і соціальних стихій, які так мало загалом висвітлені в українській літературі.

За словами еміграційного літературознавця М. Глобенка, «Роман дає яскраві малюнки побуту старої бурси, семінарії, дівочого пансіону пані Печерської, домашнього побуту старовинної попівської сім'ї. Чужинець Тимоха Петропавловський, що, спираючись на родинні зв'язки з архієреєм, вдирається в життя української родини, вносячи туди гніт і руїну, і боягузливий кар'єрист Робусинський представляють образ бюрократизації, переродження колись такого близького своїй пастві духовенства на Україні. Окремі, на перший погляд, без особливо щільного зв'язку компоновані, описи і діалоги в цілому створюють міцну будову, що дало підставу вимогливому дослідникові М. Зерову говорити про «прямоту та економію вислову, якої не дають пізніші реалісти» [2, с. 174]. Тож широка гама проблематики, гостра національна позиція автора, випередження естетичних тенденцій епохи – усе це серйозні переваги «першого роману-хроніки» (М. Глобенко) в національній літературі, який дає можливість вчителю в школі до різноманітних кроків інтерпретації.

Усе ж вирішальні кроки в розвитку українського реалізму випало зробити Іванові Нечую-Левицькому, який став ще й великим подвижником української справи, чільним публіцистом і теоретиком літератури, організатором культурного процесу і першим автором, який взявся відгукуватися у своїх численних творах на головні, на його думку, суспільні проблеми українського життя. Це перший *панорамний* український письменник, який намагався намалювати цілісно український національний світ. І тут ми знову зробимо зауваження щодо невдалих традицій в українському літературознавстві, які мають ще й радянське підгрунтя. Комуністичні науковці цілком закономірно засимпатизували доволі невибагливому, просвітянському і суто «ужитковому» творові І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», Він цілком відповідав їхнім планам увібгати українську літературу в надвзуькі рамки побутописання і рустикальності, які

однозначно робили її безнадійно провінційною і відсталою. І, о, диво! цей абсолютно герметизований у світоуявленнях та художніх смаках XIX століття твір ще й до сьогодні фігурує в шкільній програмі України, держави, яка, нібито хоче створити «нову, європейську націю», Вистави за цим твором ставлять різні українські театри, вишукуючи в ньому якісь «етнопсихологічні підтексти», «духовно-моральні проблеми» і т.ін, яких у цьому творі нема і не могло бути, бо він призначався самим автором для невибагливої протонародної читацької аудиторії, для елементарно просвітницьких функцій.

Натомість у спадщині І. Нечуя-Левицького є роман «Хмари», який ідеально підходить для вивчення у школі, у віці 15–16 років, адже у ньому письменник вперше концептуально поставив проблему формування української інтелігенції, намалював широку соціальну картину життя різних верств, виразив програму національного піднесення українства. Роман цікавий у кількох аспектах: 1) це перший твір в українській літературі *агітаційного* плану (ця художня засада передає реалістичну естетику в літературі) 2) головні персонажі твору переживають *еволюцію* характерів і світоглядів (ще один надважливий принцип реалізму); 3) роман несе в собі потужний струмінь *урбанізму* – описи Києва і киян (центральний принцип реалізму); 4) у творі проведена лінія зіставних етнопсихологічних характеристик українців і росіян (Дашкевич і Воздвиженський) на ґрунті недавно розпрацьованої націологічної теорії М. Костомарова у праці «Две русские народности» (1860) і таким чином твір отримує *ідеологічну* спрямованість (виразна ознака реалізму). Окрім того, в романі є важлива апеляція до образу реального філософа, гордості української культури та інтелектуально-духовної традиції, Памфіла Юркевича, тобто через роман учень може зробити перше вглиблення у національну філософську традицію. І тепер задамо одне риторичне запитання: чим є, порівняно із романом «Хмари», повість «Кайдашева сім'я» в

художньо-естетичному, ідеологічному, проблемному планах? Навіть попри те, що роман має низку художніх вад – композиційна незавершеність, не до кінця вирішені характери, велемовність, зайві деталі і т. ін. – він важливий для молодого людини тим, що це був етапний твір в українській культурі, який цілісно виразив ідеологію народництва (українофільства), програму діяльності для кількох поколінь, твір, до якого згодом апелювали визначні письменники, виробляючи свої стратегії прозового твору **національно-інтелектуального змісту**, – О. Кониський, І. Франко, Б. Грінченко, В. Винниченко, Б. Антоненко-Давидович і, дуже цікаво, В. Підмогильний у романі «Місто», де головний герой Степан **Радченко** (іменний апелят до героя «Хмар» **Радюка**) уособлює у своїх діях і думках програму нового покоління інтелігенції. У певному сенсі «Хмари» є своєрідним **твором-кодом** української літератури періоду реалізму, його інтенції, художні архетипи, ідеї та проблеми, модифікуючись, пройняли її візіями про національне служіння, шляхи і форми розвитку національної культури, плекання гідної і вільної особистості громадянина. Не знати цього твору, не розуміти його націобудівних і культуротворчих інтенцій, його моральних тенденцій – значить **не відчувати** глибше і в головних принципах літературного процесу важливого періоду.

Реалізм в наддніпрянській літературі надалі розвивався у творчості Олександра Кониського, Олени Пчілки, Панаса Мирного, Бориса Грінченка, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого, Марка Кропивницького, Павла Грабовського, Володимира Винниченка, у Галичині – у творчості Івана Франка, Михайла Павлика, Тимофія Бордуляка, Наталі Кобринської, Осипа Маковея, Андрія Чайковського, Леся Мартовича. У прозі П. Мирного, тобто у період від середини 1870 до 1890-х років цей стиль сягнув свого апогею. Окрім І. Франка, решта письменників-реалістів були або людьми меншого таланту, або надто розпорошувалися через багатоманітну і різноспрямовану культурницьку працю (як Олена

Пчілка, М. Старицький, Б. Грінченко), або вибирали собі якісь вужчі стежини творчості (як А. Чайковський і О. Левицький, які розвивали історичну белетристику). Значною мірою, через історичну спізненість, український реалізм був ніби прибитий у своєму розвою хвилями модернізму, які прийшли з Європи вже у 1880-і роки. Тому найбільші таланти, приведені в літературу саме ідеологією модернізму, дуже швидко перекидалися на модерністські естетичні рейки. Так було і з великим І. Франком, зі В. Щуратом, М. Коцюбинським, О. Кобилянською, В. Стефаником, Марком Черемшиною та ін. Близько 1900 року реалізм вже став тягарем для національної літератури. З одного боку, під впливом традицій етнографізму, які успішно заклав у національну естетику П. Куліш, які на рівні популярної літератури їх вдало реалізувала його дружина Ганна Барвінок, в реалістичній літературі розвинулася не дуже успішна лінія *побутовізму*, яку репрезентували Тимофій Бордуляк, Грицько Григоренко, Любов Яновська, Дніпрова Чайка, Дмитро Маркович та ін. Саме ця лінія почала тягнути літературу до провінціалізму, культурної герметизації нації. З іншого боку, під впливом російської соціалістичної за духом художньої літератури від Н. Помяловського до М. Горького, в Україні витворився свій варіант *соціально заангажованої* агітаційної літератури (М. Павлик, С. Ковалів, С. Васильченко, А. Тесленко та ін.). Обидві ці лінії вели в глухі кути, до культурної поразки нації. Негативні наслідки накладених ними стереотипів на національну свідомість виявилися під час Першої світової війни і Національної Революції (1914–1920), коли розбуджена й активно формована нова інтелігенція фатально не приймала національної української ідентичності через уявлення про неї, як про «відстало-селянську», «плебейсько-провінційну» і т. ін, самі змагання за естетичний модернізм в національній культурі стали навіть болісно-драматичними, оскільки еліта нації довго не могла вийти із рамок *народницького соціалізму*.

Продуктивнішою виявилася третя лінія пізнього українського реалізму – *неореалістична*, – яку можна усимволізувати іменами М. Коцюбинського, В. Винниченка, М. Могилянського, Г. Хоткевича, С. Яричевського і яку згодом вельми творчо підхопили і вдосконалили М. Івченко, В. Підмогильний, Г. Косинка, Б. Антоненко-Давидович, Т. Осьмачка, Є. Плужник, І. Сенченко, галичани В. Софронів-Левицький, Ірина Вільде, І. Керницький, емігранти Г. Журба, Д. Гуменна, У. Самчук та ін. Ці автори успішно використовували прийоми художньої *психологізації* стилю, вдосконалення *експресивної* палітри, *інтелектуалізації* письма та підвищення рівня *концептуалістики* твору. Так, реалізм, модифікувавшись, став одним із головних чинників піднесення естетичної якості національної літератури у першій половині ХХ століття. Його позитивні впливи, після катастрофи сталінських погромів літератури, виявилися у зростанні якісних тенденцій в літературі шістдесятників (Григорій та Григорій Тютюнники, Вал. Шевчук, Р. Федорів, В. Вінграновський, Б. Харчук та ін.).

Шкільна й університетська програми мали б відображати головні тенденції реалізму в літературі. Тому, наприклад, важливим кроком до цього могло б бути уведення до шкільної програми ідеологічних повістей Б. Грінченка «На розпутті» (1892) і «Сонячний промінь» (1891) (один твір – на вибір учителя). У цих творах закладені такі важливі естетичні концепти реалізму, як *соціальність* (дії, переживання, думки головних героїв міцно вкорінені в актуальну тоді суспільну проблематику, автор малює широкі картини громадського життя під кутом зору аналітики і пізнання його), *публіцистична загостреність* (обидва твори міцно обійняті проблемами та ідеями формування нової інтелігенції, розвитку народної просвіти, утвердження національних принципів, протистояння деструктивним настроям та ідеологіям в суспільстві), поглиблення *морально-психологічної проблематики* (герої обидвох творів проходять певну світоглядну еволюцію, переживають складні колізії через зіткнення із викликами

морального, особистісного, національного, громадянського змісту). Тематика повістей дасть змогу вчителеві зробити важливі узагальнення про історію народницького (українофільського) руху, про значення і характер впливів ідей соціалізму під кутом його критики, про складність шляхів визрівання свідомого національного прошарку в тогочасній Україні, про форми та ідеологеми протистояння українців асиміляційному і репресивному тискові Російської імперії, тобто вивести учня у широкий простір історіософських та націософських узагальнень. І, що важливо, повісті Б. Грінченка написані динамічного, концептуально і виразно у поетико-стильовому плані. Зрештою, без цих повістей неможливо зрозуміти долю й історичну місію народницької інтелігенції XIX століття, а без цього неможливим є повновартісний патріотичний світогляд сучасника.

Найповніше естетика й ідеологія позитивізму і реалізму розкрилися у творчості Івана Франка. Саме цей письменник є найзручнішим для шкільної інтерпретації теми «Реалізм в українській літературі», На це є кілька причин:

1) Франкові твори приблизно від 1877 р. і до 1900-х років у більшості містили в собі програмні й концептуальні засади естетики реалізму: ***соціальність, правдивість зображення життя, націленість на повсякденність, науковість, ідейний прогресизм*** та ін.;

2) Франко сприйняв ідеї позитивізму і натуралізму, а паралельно і соціалізму, як ***оновлювальну доктрину***, як вчення і художній стиль, які здатні докорінно перевернути дотеперішні уявлення людства і сам став на національному ґрунті ***визначним теоретиком реалізму*** як літературознавець, критик і навіть публіцист, економіст, політолог і культуролог;

3) Франко зумів написати ***досконалі твори різних жанрів*** – вірші, поеми, оповідання, новели, повісті і романи у стилі реалізму, і зробив це ***за найвищими зразками західних розвинутих літератур***, без найменших розчинень поетики цього

стилю художніми елементами романтизму, етнографізму, сентименталізму, як це є в більшості українських реалістів;

4) Франків реалізм мав програмний, ідеологічний зміст і характер, тобто письменник від перших своїх кроків був націлений на **кардинальну перебудову літератури, на витворення нової стратегії розвитку української культури** на засадах раціоналізму, демократизму, модернізації, сциєнтизму;

5) сам стиль життя Франка – громадянського бунтаря, дивовижно активного і гострого публіциста, завзятого видавця, політичного діяча, різнобічного науковця, пристрасного критика – потужно передає зміст і характер життя типового письменника-позитивіста, навіть більше: він яскраво виділяється в тодішній всеєвропейській культурі **різноспрямованістю і титанізмом звершень**, його життєвий подвиг став одним із символів тодішнього велетенського європейського *Dunamo*;

6) окремі найкращі реалістичні твори Франка стали справжніми ідейно-естетичними віхами в розвитку національної літератури у напрямку реалізму, а це повісті «*Voia constrictor*» (1878) і «На дні» (1880) як шедеври натуралізму, романи «Борислав сміється» (1881) і «Лель і Полель» (1887) як досконалі зразки соціального і соціально-психологічного роману, збірка віршів «З вершин і низин» (1887), яка показала правду життєвих устремлінь буквально всіх суспільних прошарків і головних типів, романи «Основи суспільності» (1895) і «Перехресні стежки» (1900) як широкі полотна соціального психологізму, урбанізму та інтелектуалізації письма;

7) саме через естетику реалізму Франко прищепив спочатку галицькому, а потім і українському соціумові відчуття **історичної впевненості, інтелектуальної завзятості, болючої правдивості, культурної наступальності**, бо через реалістичне ображення власного життя досягалося пробудження **національної гідності**: так, ось ми такі, хай суспільно принижені і національно безправні, але з власним болем за столітні страждання, з

усвідомленим правом протесту збираємося вирватися із цього лъоху історії і відвоювати відібраний життєвий простір, відвоювати силою поту нашої щоденної праці і неймовірного напруження нашого інтелекту.

Ось кілька концептуальних думок І. Франка про природу і завдання реалістичної літератури, які він висловив як критик і які може використати у школі сучасний учитель для поглиблення теоретичного розуміння естетики позитивізму-натуралізму. В одній з перших принципових статей про сучасну літературу «Еміль Золя і його твори» (1878, стаття написана була польською мовою) він відзначав: «Ця школа (натуралістична О. Б.) поставила собі за мету керуватися простою, не облудною звичайною правдою і спирається на глибокі психологічні, фізичні й етнографічні студії як у прозі, так і в поезії. Роман, на думку Золя, має бути протоколом з життя, має бути історичним документом про його сучасників. Поезія – це життя, його відбиття і саме в цьому, а не у фальшивому його прикрашенні, не в ідеалізації полягає вся її висока ушляхетнювальна вартість» [12, Т. 26, с. 97]

У статті «Влада землі в сучасному романі» (1891) І. Франко так писав про засади реалізму: «Романіст став не тільки психологом і соціологом, він мусить бути тепер і природознавцем, і промисловцем, і лікарем, і юристом, і ремісником, і хліборобом, щоб зрозуміти, заглибитися і відтворити надто диференційоване, всюди знайти явища істотні і відмежувати їх від менш важливих. Діапазон його відчуттів мусить бути величезним, так само, як і масштаби його зору; його очі мусять бути в деяких випадках мікроскопами, здатними помітити і відобразити найменші, для звичайних людей непомітні, порухи, імпульси або гру кольорів, та водночас мусять збагнути велику кількість вражень і явищ, мусять помітити деякі сталі скупчення і закономірності там, де звичайно невправне око бачить тільки хаос. Його почуття мусять мати також здатність миттю опанувати найрізноманітніші

середовища і ситуації, приживатися до них і відтворювати в деталях те, що відоме авторові як сирий матеріал чи то з власних спостережень, чи добуте з книжок. Навіть його стиль уже не може бути одноманітним, гладеньким, академічним і рівним, яким був стиль давніх романів ... і тут сучасний автор має на увазі передовсім дійсність, справжніх людей, з їхньою постійною грою почуттів і настроїв, з їхніми думками, сповненими хитань і непослідовностей, з їхніми раптовими вибухами почуттів, з їхньою манерою говорити, сповненою безлічі індивідуальних відтінків, що залежать від ступеня виховання, відмінностей характеру, темпераменту, миттєвого настрою, суспільного становища та психічного стану ... Сьогодні все, що тільки спостерігаємо в природі, в суспільстві може бути предметом поезії і передусім роману, який, розвиваючись, поглинає всі інші її види» [12, Т. 28, с. 100–101]. Додамо, що тут наш автор передбачив торжество романного жанру в літературі реалізму через його поліфонічність, спектральність та інтеграційну властивість щодо засвоєння естетичних функцій інших жанрів та ідеологічних функцій різних сфер життя.

А ось як дивився І. Франко на завдання дослідника літератури у статті «Етнологія й історія літератури» (1894): «Все, що тільки впливає на зміну у формі або змісті цього духовного життя, має бути предметом пильної уваги з боку історика літератури, якщо він хоче зрозуміти літературні явища певної епохи. А отже, вже нема лише освіта, “письменство і література”, але політичне та економічне життя, повинні братися до уваги; історик літератури мусить бути істориком цивілізації свого народу й історію літератури має розглядати як частину, і то дуже значну, хоч і не єдину, історії цивілізації» [12, Т. 29, с. 278].

На цій останній теоретичній тезі І. Франка треба наголосити спеціально, оскільки в останні два десятиліття в українське літературознавство широко увійшли естетичні положення з різних теорій західного постмодернізму (постструктуралізму,

фемінізму, деконструктивізму, наратології, інтертекстуальності), згідно з якими ідейно-проблемна лінія художнього твору ніби відсувається на другий план, світоглядні принципи автора втрачають значення, а саме інтерпретація літератури зводиться до поєднання несуттєвих елементів із творчості морально-ідеологічних інтенцій. Тобто вторинне стає первинним. Читач націлюється не на розкриття духовних, філософських, висок естетичних пластів літератури, власне, того, чим вона підпирає вартість цивілізації, а на суб'єктивні рефлексії дослідника щодо різноманітних частковостей і перверзій письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бальзак О. Передмова до «Людської комедії». Бальзак О. де Твори в 10 т. Київ : Дніпро, 1989. С. 44. Далі всі цитати за цим виданням.
2. Глобенко М. Реалізм II-ї половини XIX ст. *Петро В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література*. Мюнхен – Львів, 1994. С. 174.
3. Гюго В. Вільям Шекспір. *Гюго В. Мистецтво і народ*. Збірник / пер. з франц. М. Москаленка. Київ : Мистецтво, 1985. С. 241.
4. Гюго В. З передмови до драми «Ернані». *Гюго В. Мистецтво і народ*. Збірник. *Памятки естетичної думки* / пер. з франц. М. Москаленка. Київ : Мистецтво, 1985. С. 114–115.
5. Дейвіс Н. Європа. Історія. Київ : Основи, 2000. С. 782.
6. Зеров М. Свидницький і «Люборацькі». *Зеров М. Українське письменство*. Київ : Основи, 2005.
7. Зеров М. Українське письменство XIX ст. *Зеров М. Твори у 2-х т.* Київ : Дніпро, 1990.
8. Історія української літератури XIX століття : навчальний посібник / у 3-х кн. Київ : Либідь, 1996. Кн. 2. С. 227 та ін. (автор розділу О. Гончар).
9. Наливайко Д. Натуралізм в українській літературі. *Теорія літератури і компаративістика*. Київ : Вид.дім «Києво-Могилянська Академія», 2006. С. 314.
10. Наливайко Д. Типологія української реалістичної літератури на європейському тлі. *Теорія літератури і компаративістика*. Київ : Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 277–312.
11. Стендаль. Расін і Шеспір / *Стендаль. Естетика реалізму*. Збірник / пер. з франц. М. Овруцької. Київ : Мистецтво, 1983. С. 123–223.

12. Франко І. Зібрання творів у 50 т. Київ : Наукова думка, 1980.
13. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. Київ : Просвіта, 1999.

(«Дивослово», 2015, № 10 і 11)

ЯКЕ МІСТО ЗОБРАЗИВ ІВАН ФРАНКО В РОМАНІ «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ»?

АБО ЩЕ РАЗ ПРО GENIUS LOCI ЛІТЕРАТУРНОГО ДРОГОБИЧА

Роман Івана Франка «Перехресні стежки» (1900) займає особливе місце у спадщині письменника. Цим твором автор ніби прощався із своїм агітаційно-фактологічним художнім позитивізмом у прозі 1876–1890-х років, давав новий поштовх до розвитку психологізму і модерністської поетики в літературі, ставив національні й етичні проблеми, над якими українство задумуватиметься завжди. Тому, зрозуміло, що для кожному цікаво, яке ж місто навіювало Франкові такі тужливо-інтимні роздуми про кохання, такі меланхолійно-замрійливі вчування в звуки міського гомону, такі драматично-пророчі роздуми про долю і недолю українського народу?

Загалом українське літературознавство досі оминало цю тему, вважаючи, очевидно проблему визначення тпосу романних подій неважливою або неможливою, бо сам автор ніби приховує конкретне місто від читача, обходячись лише художніми натяками й підтекстами. Це один із поширених прийомів у світовій літературі – завуальовувати конкретику місця зображення з тим, щоб стимулювати уяву читача, досягати вищих рівнів узагальнення, створювати інтригу естетичного розвитку. Однак для літературознавця завжди цікаво, які ж конкретні реалії збудили письменникові фантазії і думки, тим паче, що «Перехресні стежки» – твір автобіографічний, він вивчається в університетах і є рекомендованим для вивчення в українських школах. Тож зрозуміти, де ж саме відбуваються події роману, означає глибше проникнути в творчу лабораторію майстра.

Натомість нинішня неувага до історичних, автобіографічних, культурних підоснов твору призводить до курйозів і дезорієнтацій

сучасника. Наприклад, у відомому фільмі О. Бійми «Пастка» (1994), створеному за мотивами роману І. Франка «Перехресні стежки», чомусь показано гуцульський колорит та антураж, хоча Франко жодного разу не говорить у творі про якісь його гуцульські «контексти», навпаки, в романі можна впізнати цілком інший регіон Галичини; дія у фільмі чомусь розгортається у досить великому місті, рівня Львову, хоча Франко чітко говорить про мале, тихе провінційне містечко тощо. Так, режисер має право на свободу інтерпретації, але ж не у випадках, коли йдеться про національну літературну класику, бо тоді дуже важливо проникнути в правдиву атмосферу значущого твору. Щодо гуцулів, то тут, мабуть, спрацював поширений в Україні стереотип: якщо мовиться про Галичину – неодмінно має бути присутній гуцульський субетнос і його особливий колорит.

Одночасно в краєзнавчій літературі висловлювалися думки, що І. Франко зобразив у романі чи то Станіславів (нинішній Івано-Франківськ), чи то Коломию, чи то Стрий. Щодо Стрия, то головним аргументом була особа Євгена Олесницького (1860–1917), прототипу головного героя твору – Євгенія Рафаловича. Письменник добре знав Є. Олесницького, навіть захоплювався молодим праником, який приїхав до Стрия із Тернопільщини, став активним організатором культурного і громадського життя в місті, місцевої господарки, був вправним публіцистом, науковцем, одним із очільників Національно-демократичної партії (від 1899 р.). В Стрию існує навіть таке поняття: «Ера Олесницького», Так вдячні стріяни вшанували колишнього лідера за те, що саме за його керівної участі місто перетворилося на один із головних центрів культурно-національного відродження в Галичині.

Проте уважніше прочитання роману, в якому так мало історичних реалій і конкретних описів, підводить до думки, що Стрий не міг бути прообразом неназваного «патріархального» провінційного галицького містечка. Вперше думку про те, що в

романі «Перехресні стежки» зображено місто Дрогобич висловив професор Дрогобицького педуніверситету ім. І.Франка Зенон Гузар (1930–2010) у статті «Локальний колорит у романі Івана Франка «Перехресні стежки» (1995). Згодом науковець ґрунтовніше пояснив свою тезу в спеціальній статті [2] у монографії «Місто Івана Франка – Дрогобич» [3], у якій навів такі аргументи: у романі доволі точно описано міський парк і вулицю Завалля, на якій мешкав Євгеній Рафалович, вулицю Стрийську, де мешкав інший герой твору – Стальський; описано заміське поле, яке й досі має назву Вигода (така ж назва є у романі), дрогобицький костел і ріку Тисменицю (назви якої, проте, у творі немає).

Інший дрогобицький автор – Михайло Гуняк – у монографії «Роман Івана Франка «Перехресні стежки»: світоглядно-антропологічний аспект» в основному повторив спостереження З. Гузара, навівши тільки більше промовистих цитат з твору [див. 4].

Попри ці публікації наукова розмова про топографію «Перехресних стежок» чомусь не розвинулася в українському літературознавстві. Тому ми спробуємо продовжити її, використовуючи спостереження З. Гузара, доповнюючи їх і розширюючи аргументацію. Зауважимо, що розкриття «таємничої» топографії роману дасть нам змогу зробити нові висновки про націософію й культурологію Франкового твору². Отже, І. Франко вже на першій сторінці свого роману так коротко характеризує місто, в якому відбуватимуться всі основні події твору: «Се було на вулиці, перед будинком карного суду, в однім із більших провінціональних міст» [7, с. 173]. Тепер згадаймо історію Галичини кінця XIX століття. Тоді до більших міст краю можна було зачислити Перемишль, Тернопіль, Станіславів, Коломию, Стрий і, власне, Дрогобич, який доволі бурхливо демографічно

² Всі подальші цитування зроблені за виданням: Франко І. Перехресні стежки. Франко І. *Вибрані твори у 50-ти т.* Київ : Наукова думка, 1979. Т. 20

розвивався під впливом бориславської «нафтової лихоманки» того часу, так яскраво описаної І.Франком в інших творах. Тож підємо шляхом виключення, який підказує сам автор. У романі почергово згадуються як віддалені від описуваних ним подій окремі з названих міст: Тернопіль [7, с. 180], Станіславів [7, с. 204], Перемишль [7, с. 456]. Тож залишаються три варіанти: Коломия, Стрий і Дрогобич.

Ось як характеризує І. Франко повіт, в якому розташоване його уявне художнє місто: «глухий і забутий» [7, с. 217]. Це говорить про те, що цим містом не могла бути Коломия – натоді чи не друге за культурною вагою місто Галичини після Львова. Про це можна докладно прочитати в цікавій монографії Івана Монолатія «Цісарська Коломия» [6]. Та й цілий Коломийський повіт не можна було б назвати «глухим і забутим» через його «центральність» на торгових шляхах всієї Західної України, адже на півдні відкривалися простори багатшої Буковини, а за нею - Молдови й Трансильванії, на сході був кордон із Російською імперією, багатим Поділлям, це все стимулювало торгівлю тощо. Зрештою, і Стрийський повіт не був аж таким відсталим: порівняно з іншими, він розвивався добре, належав до найзаможніших за рівнем господарки, не випадково у самому Стрию на початку ХХ століття відкрили українську гімназію – такі були лише у семи інших містах Галичини. Натомість якраз Дрогобицький повіт можна було назвати «глухим і забутим», і таких оцінок в поезії і публіцистиці І. Франка є багато. У творі він ще додає: «Місто жило ще переважно патріархальним життям» [7, с. 176]. І це теж точно: Дрогобич ніби дрімав у Франкову добу, попри демографічне зростання, місто залишалося занедбаним, відсталим, українська гімназія тут з'явилася тільки в 1928 році.

Якщо врахувати, що Коломия розташована на межі Гуцульщини й Покуття, а в романі й згадки нема про гуцульський

колерит, то можемо виключити й це місто. Залишається «біном»: Стрий і Дрогобич, міста, які були в чомусь подібними між собою.

Власне, герої роману кілька разів нарікають, що в їхньому місті національні сподівання українців ще дуже притлумлені, всі вулиці носять імена польських державників і культурників, його мешканці – пасивні у громадянському житті. Це поважний аргумент проти Стрия: тоді це місто мало свою українську пресу, навіть свої літературні видання (альманах «Ватра», 1896 р.) тощо, тобто воно переживало бурхливу «еру Олесницького», Набагато патріархальнішим був Дрогобич.

А тепер пройдемося вулицями міста, що постає на сторінках роману, і спробуємо впізнати в ньому дрогобицькі реалії. На початку твору Рафалович виходить із суду й разом із Стальським завертає в казино, «тепер зовсім порожнє, зложено з трьох покоїв і зали для танців» [7, с. 179]. Приміщення суду – це нинішній імпозантний корпус навчально-наукового інституту фізики, математики, економіки та інформаційних технологій Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка на самому початку вул. Стрийської. Від нього зовсім близько до будинку, де мешкає Рафалович (якихось 150 м.), про що йдеться у творі. Ось як змальовує Стальський майбутнє помешкання Рафаловича: «Поверховий дім, фронт на вулицю, довкола сад, а затильні вікна виходять на міський парк. Чудесне положення при головній вулиці, недалеко ринку і недалеко руської церкви. Немов створене на канцелярію для популярного адвоката» [7, с. 184]. Так, це вулиця Завалля, яка розташована трохи нижче Ринку – центральної площі міста, де точилося все найважливіше громадське і торгове життя; «руська церква» – це церква Св. Трійці, яка стоїть за рогом, на віддалі якихось 50–60 м. від умовного будинку Рафаловича. Це колишній костел, українській громаді його передали австрійці в кінці XVIII століття. А «головна вулиця» міста – це вулиця Панська, до якої рукою подати: спочатку треба було піднятися до площі Ринок і нею

пройти ще приблизно 90–100 м. до протилежного рогу площі, щоб вийти на Панську (тепер вул. Т. Шевченка). «Міський парк», в якому відбувається знакова зустріч Євгенія із Регіною, – він і нині на тому ж місці, зліва від колишньої вулиці Стебницької (тепер Трускавецької), на віддалі якихось 20 м від вул. Завалля. Останній нюанс теж описаний в романі: коли Євгеній побачив з вікна в парку силует коханої Регіни, то швидко збіг донизу вуличкою донизу. Такої «горбкуватої» топографії цілком немає у загалом рівнинному Стрию (ще один аргумент проти версії про стрийське «коріння» роману!). Тож гіпотетичний будинок Рафаловича стояв десь навпроти нинішнього ресторану «Берізка», і саме звідси можна було спостерігати далекий лісовий пейзаж з верховіттями сосон, як це описано в романі, на замиському нагорбі Гірка, адже великих будинків, які сьогодні відділяють вул. Завалля від міського парку, ще не було, їх звели тільки у 1920-ті роки.

В іншому місці І. Франко зауважує: «Від ріки, що широким луком обгинала місто з двох боків, тягло вогким холодом» [7, с. 186]. Це ріка Тисмениця (в романі – Клекіт), яка тече із заходу на схід щодо міста і яку добре знав письменник, бо ще в юності часто ловив рибу в ній (численні його згадки у спогадах). Однак тут є й момент художньої трансформації реалій: Тисмениця тече доволі далеко від центру міста, до того ж, за пагорбом, тому прохолода могла йти від меншої річки, яка протікає відразу за міським парком і має чомусь аж дві назви: Побук і Серет. Очевидно, письменник поєднав ці дві річки в своєму художньому ландшафті, витворюючи оригінальну природну картину, в якій ріка грає важливу роль стихійної сили, стає символом сліпої потуги. Нагадаю, що у творі йдеться у філософському плані про ірраціональні сили, які змінюють суспільство. Їхнє наочне втілення - безумний персонаж Баран.

Ще одна важлива топографічна деталь: «Передмістя, як ковбаси, попростягалися кожне на пів милі і ще далі, а середмістя все прикупі, мов на тарелі» – каже Стальський. Справді,

дрогобицькі передмістя – Завіжне, Лішнянське, Задвірне, Війтівська Гора – тягнуться на 1,5–2 км, а центральна частина міста, піднесена на пагорбі, творить собою кам'янисту нагромадженість будинків та вулиць. Такого розташування немає в Стрию.

«Стальський жив на одній із найдовший вулиць, досить далеко на передмісті» – зазначає І. Франко. Це вул. Стрийська, яка виводила дрогобичан до вокзалу й Вигоди (нинішня назва), тобто замиського необробленого поля, що простягалось відразу за будинком Стальського зі сходу від міста [7, с. 416]. Як відомо, у Стрию залізничний вокзал розташований недалеко від центральної частини міста, жодна довга вулиця не сполучає його з площею Ринок, тобто це виразно дрогобицька реалія. Саме на Вигоду скликає Рафалович українських (у романі – руських) селян на перше громадське віче, щоб боронити їхні права, на Вигоді задумує вибрати нових очільників кагалу єврейський лідер і філантроп Вагман, на Вигоді, на мості над Клекотом (Тисменицею), Баран вбиває Регіну і там же замерзає, знеможений від емоційного зриву. Очевидно, для І. Франка, який проживав у Дрогобичі в молоді роки, ця Вигода мала якесь містичне значення, бо він з особливим драматизмом описував її ще в романі «Борислав сміється».

У «Перехресних стежках» Вигода є місцем пікової драми: після вбивства свого чоловіка-садиста Стальського Регіна в очманінні йде за Бараном: «Вона говорила щось сама до себе, але буря виривала їй слова з уст і розкидала геть у простори. Вона йшла не озираючись, не дивлячись, куди веде дорога. Міські доми скінчмлися давно; довкола вулиці по обох боках тяглися рядами низенькі передміські хати, присипані снігом, мов великі копиці. Де-де заскрипить журавель, затріщить під напором вітру безлиста, дуплава липа. Гуркіт Баранового тарабана торохтить ледве чутно серед реву хуртовини... Та ось щезли й ті хатки, під ногами не чутно вулиці, всюди глибокий сніг, але довкола дороги

видно дерев'яне поруччя. Се міст... Регіна якось неясно пригадує собі сей міст, і якісь образи і зв'язки образів мигають у її голові, і, понуривши голову, вона йде за Бараном, шепчучи ненастанно... Там не видно нічого, тільки чути крізь рев вихру голосний булькіт води, що не встигла замерзнути і скажено б'ється о камінь і о дубові колоди. Се Клекіт не дримає, провадить свою дику музику, достроєну до не менше дикого скиглення вітру в платвах і балках мостового в'язання.

Регіна наблизилася до Барана і також сперлася на поруччя та почала заглядати вниз. Побачивши її, Баран ані крихти не здивувався. Він тільки засміявся голосно і показав рукою вниз, у Клекіт. Регіна побігла очима в напрямі, куди показував Баран, але її очі не могли добачити нічого. Тоді вона поспробувала перелізти через поруччя, але не змогла. Її черевики, шуба, спідниця - все було обліплене снігом. Тоді вона схилилася і пролізла попід поруччя, майже доторкаючись лицем до снігу. А ставши за поруччям, на краю моста, вона почала знов пильно вдивлятися в глибину. З пітьми визирнуло до неї щось страшне, бо вона вжахнулася і вхопилася руками за поруччя» [7, с. 438, 439].

Середмістя Дрогобича доволі чітко змальоване у романі під час опису нічної гучної мандрівки Барана – божевільного, який у своїх мареннях віщує прихід Антихриста: «Баран не оглядався. Ішов і тарабанив щосили. В його голові засіла думка, що мусить, отак тарабанячи, обійти три рази довкола ринок, потім обійти костел, пройти вздовж головну вулицю, а потім боковою вулицею вернутися додому. Чому якраз так треба було зробити, сього він не знав, але власне се мав собі за обов'язок» [7, с. 353]. Тут ми маємо «композицію» центру Дрогобича: з ринку відразу можна вийти до великого римо-католицького костелу Св. Варфоломея (це один з найбільших і колоритних латинських костелів в Галичині, який і до сьогодні імпазантно красується на світлинах польських історико-краєзнавчих і туристичних видань), а за ним тяглася головна вулиця міста – Панська, т.зв. «плянти»,

або «корзо» (нині Т. Шевченка), вздовж якої були розташовані будинки дрогобицької знаті, важливі державні і громадські будівлі, улюблена вулиця для вечірніх «спацирів» дрогобичан. А «бокова вулиця» до Панської – це тодішня Боднарська (нині Ю. Дрогобича), яка й вела до вул. Завалля, де мешкав у домі багатого єврея Вагмана здивачилий Баран. До речі, прізвище Баран є особливо поширеним у Дрогобичі і Дрогобицькому районі дотепер.

Як і прізвище Зварич, тобто виварювач солі (солеваріння – це один із найдавніших промислів у Дрогобичі, історія якого тягнеться від Середньовіччя), яке носить один з центральних персонажів Франкового твору – священик Зварич, про якого автор, підказуючи реалію, зауважує: «він син убогого дрогобицького передміщанина» [7, с. 294]. До слова, позитивний образ священика – це теж важлива деталь щодо розуміння світоглядної еволюції І. Франка, який від 1890-х років щораз більше усвідомлює конструктивну роль Церкви, на відміну від свого попереднього позитивістсько-соціалістичного, атеїстичного світоглядного етапу розвитку.

Однак простежимо шлях Барана далі: «Та Баран раптом змінив свій план і скрутив з ринку в одну з тих тісних бокових вуличок, які густо моталися поміж брудні та без плану будовані жидівські камениці» [7, с. 355]. Саме так: у Дрогобичі єврейське передмістя Лан було розташоване з протилежного боку ринку. До нього вела Вузька вулиця, яка й нині має таку ж назву. І далі І. Франко описує крики й сум'яття містян від Баранового стуку й істеричних вигуків, їхню гонитву за ним. Переляканий, морально вичерпаний від надміру емоцій, візій і переслідувань, він нарешті повертається до центральної частини міста: «Він тікав тепер щосили, немов, сповнивши якийсь страшений злочин, бажав сховатися десь, бажав бути дома. Та ось перед ним скінчилася вузька вуличка і з її гирла він вискочив на широку площу. Якраз в тій хвилі виглянув місяць із хмари і показав його очам контури

високого будинку з кінчастими вежами і золотими хрестами. Се був костел» [7, с. 356]. Письменник чітко тут же зазначає: «стояв костел, оточений невеличким сквером» [7, с. 356]. Це знову оригінальна дрогобицька реалія: до сьогодні костел Св. Варфоломея оточує гарно спланований скверик. І це ще один аргумент супроти версії Стрия як міста-прототипу Франкових художніх уявлень: римо-католицький костел у Стрию стоїть серед густо забудованого середмістя, довкола нього ніяк не міг бути розбитий скверик, і на ньому немає «кінчастих веж». На цьому нюансі наголошував і літературознавець З. Гузар.

І ще дві топографічні деталі, які вказують на прилеглі до Дрогобича терени. В романі згадуються села – Бабинці і Буркотин, – що їх відвідує Є. Рафалович, ведучи справи селян як адвокат (у творі – меценас). Зрозуміло, села з такими назвами можна знайти ледь не в кожному регіоні України, однак історична конкретика виявилася й тут. Як дослідила дрогобицький мовознавець Віра Котович, біля великого села Уличне Дрогобицького району колись було село Бабинці [5, с. 204]. Ще одне село з подібною назвою – Бабине – є в сусідньому Самбірському районі. Буркотин – це, на нашу думку, дещо видозмінена назва великого села Жукотин, що розташоване в південно-західному напрямку від Дрогобича. Тож географічний «контекст» Дрогобиччини проглядає доволі реально.

Проглядає цей «контекст» і в описі втечі злочинців Шварца і Шнадельського після вбивства єврея Вагмана: «Шварц узяв два білети до одної недалекої станції, де залізниця розділювалася надвоє. Там замість до Львова він узяв білети до Перемишля» [7, с. 456]. Саме так: лише в сусідньому від Дрогобича Самборі залізниця роздвоювалася і можна було в протилежні боки їхати до Львова або до Перемишля. Це знову конкретика, яка вказує на довколадрогобицьку географію подій.

У творі є опис ще одного міста, окрім головного. Ідеться про уявні Гумниська. М. Гуняк чомусь висунув припущення, ніяк не

обґрунтовуючи його, що прообразом Гумніськ для І.Франка послужили або Кам'янка, або Журавно, а загалом це збірний урбаністичний образ [4, с. 117]. Проте ця думка слухна тільки наполовину. Справді, збірний образ типового галицького містечка австрійської пори. Але скоріше – це поєднання образів двох ближчих містечок на захід від Дрогобича – Самбора і Мостиськ (подібна твірна структура останнього ойконіма явно вказує на реальний прообраз вигаданого літературного міста). Ось цей опис: «Гумніська – мале, брудне жидівське містечко. Вулиці повні вибоїв, тільки в головнім осередку вимощені річними кругляками, по яких селянські вози дирчочуть, мов кепський грач на клавішах розстроєного фортеп'яна. Передмістя мають характер села; осередок виглядає мов збірка мурованих коршм. Тільки коло так званого ринку стоїть кільканадцять одноповерхових кам'яниць...

Ринок, при яким містився суд, – се була широка квадратова площа, з калюжею насередині, з купами сміття тут і там, з тербовельськими тротуарами з двох боків і з кругляковими хідниками з двох інших. З усіх боків до ринку виходили жидівські склепи, в сінях домів сиділи при своїх столах там булочниці, там крамарки з стяжками, іглами, шилами, каменями до острення кіс, ременями і шапками... Бруд, занедбаня – отсе було головне, що кидалося в очі і в усі змисли в тім містечку і в тім ринку. Щось спирало груди, очі втомлялися, блукаючи по самих непринадних предметах...» [7, с. 305].

Цей міський ландшафт запущеності галицьких міст, очевидно, був потрібен Франкові для того, аби експресивніше передати настрої і підтекст націософської лінії твору: українці через історичну відсталість і чужовладне поневолення виявилися у стані цивілізаційної і ментальної прострації, наче зависли у просторі суцільної необлаштованості, фальші, профанації; вони існують, а не живуть, часто зневірені, несвідомі своїх національних завдань, темні й безликі у культурному плані.

Єдиними ліками проти цього може бути тільки виховання нового характеру нації, наповнення його вольовитістю і динамічністю. Євгеній Рафалович роздумує: «Політика – то не балакання на празниках та соборчиках! Вона вимагає не тільки вправного язика і міцних грудей, але також відважного серця, сильного характеру і завзяття і того духу незалежності, якого у нас цілими віками вбивали і притлумлювали різні чинники» [7, с. 373].

Так письменник формував нову концепцію національного самоствердження українства: *від пробудження елементарної етико-культурної сомосвідомості – через організований захист соціальних і громадянських прав – до вироблення наступальної, героїчної психології і світогляду*. Так із етносу-парії, наскрізь провінційного і розбалансованого соціуму, націй мала перетворитися в націю-господаря, в добре організоване, дисциплінізоване суспільство щоденного зростання і розвитку. Тут ще раз згадаймо критичні моменти твору: фіксація неукраїнських, чужих назв вулиць міста; сумна картина соціальної беззахисності селян, яким намагається допомогти Рафалович, готуючи перше віче в місті з майбутньою декларацією їхніх громадянських вимог; візії про потрібні майбутні зусилля нації, передусім свідомої інтелігенції, для витворення нового й сильного, впертого й жертвовного характеру українства, який єдиний здатен забезпечити йому історичний успіх.

Це засвідчують роздуми Рафаловича, розбудженого до нових поривів почуттів нововіднайденим коханням до Регіни: «Вихований, вигодуваний хлібом, працею і потом свого народу, він повинен своєю працею, своєю інтелігенцією відплатитися йому. Се перший заповіт... Все, що говориться про права індивідуальности, про права чуття, про право на вживання життя і його радощів, - се софізми, брехня, облудна маска самолюбства і безхарактерности. Яке ти маєш право бути вільним, коли твій народ у неволі? Яке ти маєш право вдовольняти свої примхи і любовні бажання, коли мільйони твого народу не мають чим

вдоволювати найконечніших потреб життя? А коли у тебе нема сили волі настільки, щоб зректися всіх своїх приємностей і розкошей, зробитися аскетом і слугою тих бідних та нещасних, ... то бодай не брешти і не декларуй про якісь віковічні права твого «я»! Будь щирий і скажи виразно: «Во грісі роди мня мати моя», жию в свинстві і роблю щохвиля концесії підлоті. Се буде щиро і правдиво, і коли те болото не затопило ще в тобі живої душі, то вона таки колись озоветься, стрепенеться, збунтується проти того всевладного свинства» [7, с. 291].

Нагадаємо, що ці думки літературного героя були суголосними до думок самого І. Франка в пізній, націоналістично-вольовий за світоглядом, період його творчості (після 1895 р.), зокрема вони перегукуються із думками зі статті «Поза межами можливого», написані майже одночасно із романом «Перехресні стежки» – у 1900 році: «Все, що йде поза рами нації, – писав тоді І. Франко, – се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами покрити *своє духове відчуження від рідної нації*» [8, с. 284].

Гадаємо, романіст зовсім не випадково переніс дію і високі національні ідеї свого етапного роману до невеликого провінційного містечка: він розумів, що поки що українці в Галичині не в змозі здобути велике місто – Львів, – в якому на 90 відсотків панують польська ідентичність і культура, хоча перемога в ньому і зоріє над ними, як заповітна мрія; поки що реальною є перемога, бодай часткова, українців у малих провінційних містах, де поступово й неухильно збільшується їхня демографічна вага. Це підказували соціологічні реалії, за якими він стежив як вчений і публіцист. Тож націософія І. Франка у творі скеровувала українство до правильної концентрації своїх зусиль. І таку ідеологічну настанову згодом підтвердила історія: у 1920–1930-ті роки, коли в Галичині як головна революційна сила

розгорнула свою діяльність ОУН, то основними, опорними осередками її активності й наступальності, невичерпними джерелами її ідейних і бойових кадрів були саме *провінційні міста й містечка*. Там визрівав шляхетний гнів, там кувався характер у щоденних завзятих протистояннях із польськими шовіністами, там вирував гордий дух великих звершень. Майже 90 відсотків ідейних лідерів ОУН тої доби були уродженцями або вихованцями (бо там вони, селяни, вчилися у гімназіях) невеликих міст, серед яких першість тримали Стрий, Бережани, Перемишль, Станіславів, Коломия, Рогатин, Сокаль і, власне, Дрогобич, троє чільних діячів з якого – Зенон Коссак, Мирослав Тураш, Дмитро Грицай – належали від кінця 1920-х років до провідників націоналістичного руху цілої Західної України. Відтак історіософські передбачення І. Франка виявилися пророчими

Отже, проведений екскурс у поетику уяви й націософські підтексти роману І. Франка дає можливість зробити такі висновки:

1) у романі «Перехресні стежки» письменник зобразив своє рідне місто – Дрогобич, місто, яке він добре знав і яке постійно навіювало йому глибокі роздуми й переживання буттєвого, інтимного та національного змісту.

2) Дрогобич є своєрідним епіцентром культурного, соціального і географічного ландшафту бойківського Підгір'я, простору між ріками Лімниця і Сян, з яким так чи інакше пов'язані більшість ключових художніх творів письменника: це і велика група творів «бориславського циклу», етапна новела «На дні», і «Захар Беркут», і дуже цікавий, автобіографічний великою мірою, націософський та виховний незакінчений роман «Не спитавши броду», головний герой якого, Борис Граб, «народився десь коло Добромиля», а його дитинство минало на берегах Сяну; і новели-шедеври «Батьківщина» та «Сойчине крило», і повість «Великий шум», десятки оповідань на соціальну тематику, поема «Панські жарти» та ін. Тобто цей «бойківський кут» звучав у художній націософії І. Франка якимись особливими нотами,

письменник відчував особливий магнетизм краю, в якому в ХІХ столітті народилися і визріли перші національні будителі Галичини: Модест Гриновецький, Іван Могильницький, Іван Снігурський, Йосиф Левицький, Йосиф Лозинський, Василь Подолинський (автор першого політичного твору з ідеєю самостійності України – «Пересторога» (1848) та ін. Саме ці культурники, релігійні діячі, просвітники перетворили у 1810–1830-ві роки, ще перед діяльністю «Руської трійці», головне місто цього регіону – Перемишль – на перший центр національного відродження в Галичині, організувавши т.зв. перемишльський культурно-освітній гурток у 1810-ті роки. Очевидно, І. Франко прочував, що земля, яка дала стільки талантів для відродження початку ХІХ століття, мусить зродити нові покоління перед викликами ХХ століття. Тому умовна географічна лінія між містами Дрогобич – Перемишль зринає у його інтимних віршах і соціально загострених прозових творах, у його націософських романних візіях та психологічних новелах як *магічна, невидима, але духовно пружна, лінія національної вічності, сакраментальності рідного простору.*

3) прочитання літературної класики в школі має йти в парі із пізнанням культурної та національної географії України. Кожен регіон нашої країни вніс свою лепту у формування таких явищ, як *український духовно-естетичний простір*, Тож наша увага до регіональних нюансів та деталей, регіонального колориту та особливостей має свою вагу і значимість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гузар З. Літературне краєзнавство як засіб активізації навчально-виховного процесу. Дрогобич, 1989.

2. Гузар З. Локальний колорит у романі І.Франка «Перехресні стежки». *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. Дрогобич, 1995. Вип. 1. С.122–124.

3. Гузар З. Місто Івана Франка – Дрогобич. Дрогобич : Видавець Сурма, 2008. С. 42–56.

4. Гуняк М. Роман Івана Франка «Перехресні стежки»: світоглядно-антропологічний аспект. Дрогобич : ВФ «Відродження», 1998.
5. Котович В. Про втрачені мікроойконіми Дрогобиччини. *Компаративні дослідження австрійсько-українських літературних, мовних та культурних контактів* : матеріали міжнародної конференції. – Дрогобич : Посвіт, 2015. С.200–207.
6. Монолатій І. Цісарська Коломия. Київ : Темпора, 2010.
7. Франко І. Перехресні стежки. *Франко І. Вибрані твори: у 50-ти т.* Київ : Наукова думка, 1979. Т.21. С. 173–472.
8. Франко І. Поза межами можливого. *Франко І. Вибрані твори: у 50-ти т.* Т. 45. С. 276–285.

**МИКОЛА ЄВШАН ПРО НЕГАТИВНІ КУЛЬТУРНІ
КОМПЛЕКСИ УКРАЇНСТВА:
КРИТИКА НАРОДНИЦТВА Й ПРОВІНЦІАЛІЗМУ
В ЛІТЕРАТУРІ**

**(До теми «Ідейно-національне виховання на уроці
української літератури»)**

Микола Євшан оновив українську літературну критику й літературознавство самою широтою своїх поглядів, зацікавленням естетичними й філософськими теоріями насамперед низки європейських культурників і мислителів, які наприкінці ХІХ століття провели яскраву лінію нового містицизму, ідеалізму та ірраціоналізму. Його світогляд ґрунтувався на ідеях таких титанів Романтизму, як Й.-В. Гете і А. Шопенгауер, Новалис і Л. Тік, Жан-Поль і Ф. Шлегель, Г. Кляйст і Н. Ленау, Ф. Шляєрмахер і М. Штірнер; водночас він явно увібрав думки А. Аміеля, А. Бергсона, С. Бжозовського, О. Вальда, О. Вайнінгера, А. Вільбрандта, Е. Гартмана, Г. Гофманстала, Р. Демоля, Е. Енекена, Д. Мережковського, Дж. Рескіна, В. Соловйова, І. Тена, Й. Фолькельта. Як критика його захоплював геній Г. Банга, С. Виспянського, Я. Врхліцького, К. Гамсуна, С. Жеромського, Г. Ібсена, Я. Каспровича, Д. Лілієнкрона, А. Стринберга. Окремий діалог вів М. Євшан із великими російськими критиками: В. Белінським, А. Герценом, А. Добролюбовим, Д. Овсяннико-Куликовським, О. Пипіним, Д. Пісаревим, Н. Чернишевським та ін., розгортаючи оригінальну культурософську полеміку із російським матеріалізмом в культурі.

М. Євшан виявився ідеальним критиком для тодішньої української культури і можна лише пошкодувати, що він прожив так недовго (творив всього лиш 5 років!) і здійснив так мало. Він став провідним критиком центрального модерністського журналу Наддніпрянщини «Українська хата», який виходив у Києві протягом 1909–1914 років за редакцією Павла Богацького. Проте

головним об'єктом своєї критики він мав літературний процес в Галичині і вважав, що тоді, на початку ХХ століття, галичани робили дуже мало, хоча це був час, коли галицька українська література набувала естетичної повноти, різноманітності і вартісної художньої експресивності. Така недооцінка галицької галицької літератури цілком не є фактом якоїсь фахової невідповідності М. Євшана, навпаки, він був як критик абсолютно світоглядно, культурно і творчо готовим до широкої естетико-культурологічної розмови з нацією; це є підтвердженням того, що М. Євшан був *великим критиком*, таким, що бачить глибини національного життя, що усвідомлює собі модерні оберти світової літератури, що своїм гострим зором і дотепним розумом уміє збагнути всі найменші промахи, неадаптованості, художні вторинності національної літератури і твердо вказати на них. М. Євшанові ішлося, щоб збурило галицьку культурну й естетичну самосвідомість, привчити її бачити величні відношення світових ідей та устремлень, раз і назавжди зламати в ній фатальні тенденції провінційності, сформувати генерацію сміливих і прометеївських особистостей, які б вирвали галицьку культуру із сірого трясовиння «просвітянщини» і народництва.

Центральною статтею М. Євшана на тему формування якісно нових моделей національної культури і літератури є концептуальна студія 1911 року «Боротьба генерацій і українська література» («Українська хата»). Насамперед автор дає цікаве визначення, що таке літературна генерація. Він пише: «Кожне покоління – це новий, зовсім окремий світ. Від виступлення його починається нове життя, воно ніякого іншого життя, як тільки свого, не може 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, незважаючи на ніякі перестороги з боку старших, незважаючи навіть на

погрози та найтяжчі перепони, воно готове кожної хвилі вповні розвинути свою авантюристу, щоб так сказати, вдачу, робити речі, диктовані не розумом, а тільки молодечим, нерозважним поривом, навіть безумієм. В тому вся краса і чар тої боротьби» [2, с. 47]. Як бачимо, головний акцент при визначенні засад літературної генерації критик кладе на ірраціональні почуття, на емоцію, які одні є вирішальною силою при формуванні окремої нової лінії в літературі.

Так само в емотивно-моральних категоріях осмислює М. Євшан українське народництво, яке навіть не було генерацією в культурному сенсі, а було якимось невиразним, інерційним і загнаним процесом еманції психології малоросійства, але у формах показного патріотизму. Він, правда, використовує термін «українофільство» на означення покоління, яке визріло десь у 1860-х рр. на ґрунті пристосуванства, громадянської анемії та інтелектуального примітивізму. М. Євшан різкий: «Боротьба генерацій, того дужого, стихійного руху, який хвилюю приходить щояких 30 літ, у нас не було. Незамітно з'являлися нові покоління, незамітно проходили – так, що навіть про зміну поколінь в повнім того слова значенні не можна говорити» [2, с. 47]. Він усвідомлює, що найбільшою проблемою кожної культури є факт існування яскравих особистостей: «У нас ніхто не знав, не чув в собі бодай інстинктом **свого** права взяти самому кермо життя з німечних ... 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. Наше життя відразу ствергло в нерухому масу, відразу прибрало форм мумії, відразу сформувалося в певний національний кодекс, який не дозволяє вводити ніяких новостей. І тому відразу стало кожному в такій атмосфері душно, ґрунт був пісний і не міг нічого зродити... Ця хвиля народин нашої малоросійської драми, гопака і горілки» [2, с. 47]. Він уважає, що

така безбарвність української народницької культури XIX століття стала причиною відходу багатьох активних і творчих людей від української нації в інші культури.

Ось оцінка того народництва як психотипу: «Обов'язком щирого українця було носити народний стрій, шаровари і шапку козацьку, плакати разом з Шевченком над долею вдови-сиротини, написати декілька таких самих «стишків», – а в іншому всі дослужувались великих становищ і діставали медалі та хрести заслуги... Воно [народництво – *О. Б.*] цілі десятиліття сяяло нам згубу, воно казало нам ховатися по кутках. І в нашому житті минулого століття **тільки воно** всевладно панувало... Одно покоління за другим старалося достроїти як тільки можна ліпше свої погляди та ідеали до поглядів батьків... І після того, як могла не вродитися просто стихійна фальш цілого українського руху, як могло не прийти до того ідейного здичіння, до якого дійшло...» [2, с. 47].

Цілком логічно, вважає М. Євшан, Пантелеймон Куліш – ця найяскравіша, найталановитіша постать серед народницького руху – мусив опинитися в ізоляції, був доведений «варварством земляків» до моральної розпуки і нервових зривів. Тому так багато гіркоти, критичності і болю в П. Куліша, коли він писав про українство як національну громаду, тому він почував себе таким самотнім серед маси наївних, малоосвічених, метушливих людей своєї епохи [2, с. 48].

У статті М. Євшан полемізує із своїм головними ідейними опонентами епохи – С. Єфремовим і М. Сумцовим, яких він представляє апостолами новітнього, як він каже, «українофільства», Критик ілюструє, як ці науковці намагаються теоретично відстояти право реалізму як художнього методу на домінування в сучасній літературі, показує комічність їхніх претензій, догматизм і схематизм їхнього мислення. Інколи він зухвалий у своїх випадках проти опонентів, нищівний і саркастичний, що можна зрозуміти, прийнявши його гостре усвідомлення і біль за відставання

української літератури і тягар її народницько-провінційних трафаретів.

М. Євшан ніби протиставляє теорії реалізму в літературній критиці естетичні ідеали символізму декадентизму, але йому цілком не йдеться про глорифікацію й однозначне сприйняття поетики модернізму. Власне, в цьому й подібних моментах Євшанового мислення виявляється той пункт, який увів у помилкове трактування його світоглядно-культурної позиції багатьох літературознавців, які з пафосом проголосили критика пристрасним адептом естетизму, безідейності та формалізму і категоричним поборником позитивізму. Це дещо неточно. Проблема його теоретизувань полягає в іншому. М. Євшан не стільки захоплювався модерністським естетизмом, він навіть його критикував досить розлого, скільки прагнув вивільнити якомога ширший художній поліфонізм в українській літературі, прагнув заперечити шаблони народницького реалізму. Про це див. нашу студію «Микола Євшан: естет-модерніст чи неоромантик-консерватор?» [1]. Ось ця гостро саркастична думка критика: «Він [народник – *О. Б.*] не любить, коли хто не пише в кожному творі про бідний український народ – і тому всяку найбільшу творчість назве глупотою, коли вона не буде проповіддю певних громадських або партійних інтересів... про це ясно балакає старенький Сумцов, коли плаче на українських декадентів, що народіві на його рідній мові підносять камінь, а навіть гашиш, тому народіві, що такий бідний та нещасний, який не має "необхідного літературного та научного хліба"... Українофіли, отже, вимагають від літератури того, чого вимагається від популярних брошур... Все інше, в чому немає ніякої хоч би партійної агітації, не тільки зайве, але навіть і шкідливе, елемент розкладовий, декадентизм» [2, с. 50].

Галицький критик передусім вимагав від літератури моральної наснаги, духовного піднесення. І він, власне, критикував народництво за деморалізацію українського соціуму в тому

аспекті, що воно прищепило йому психологічний комплекс жертви. М. Євшан вважав, що українське народництво у своїх глибинних основах є еманациєю вічного духу *міщанства, філістерства* [2, с. 51]. Давав такий моральний образ покоління другої половини ХІХ століття: «Самі панували цілі десятки літ на своїх патріотичних печач, ховаючись від кожного свіжого подуву, як миша перед котом, самі довели настрої життя до найбільшого песимізму, а навіть безнадійності, самі остудили температуру громадського життя до можливих останніх границь...» [2, с. 50]. Він клав історичну відповідальність за максимальну стагнацію українського громадсько-політичного життя на ідеологію українофільського роялізму, коли українці, живучи в століття революцій і націоналізму (чого тільки вартують бурі національно-визвольних революцій греків, сербів, італійців, румунів, болгарів, ірландців з їхніми пристрастями, героїкою, великими жертвами!), не змогли створити бойового й наступального руху, не дали жодних героїчних поривів, натомість покривши пристосуванством і вичікувально-боягузливою тактикою.

Натомість критик був переконаний, що тільки кардинальна переміна ментально-світоглядних засад розвитку нації в бік до вітального оптимізму і героїзму, тільки витворення піднесеного і наступального настрою в суспільній атмосфері і культурі зможуть оновити й естетично збагатити національне буття. «Нам треба більше розмаху, – писав М. Євшан, – більше безумства, більше оп'яняючого шалу: для чого, щоб остаточно скинути з себе останки крамарської тверезості наших батьків, а полюбити розмах всього великого і гарного. В тому чи не єдина цінність і краса всякого ширшого руху, що йде до визволення індивідуальності» [2, с. 53]. Як цей заклик подібний до пізніших «культурних» закликів М. Хвильового і Д. Донцова.

М. Євшан не приймає раціоналістичних доктрин позитивізму, які використовувало українське народництво при виробленні

своєї естетико-культурної програми. Відповідно, він підважує вартість теорії реалізму в їхньому тлумаченні. «Упадок всякої творчості, – пише, – починається з того самого моменту, коли ми з елементів вільного мистецтва укладаємо його табулятуру, робимо з них догми або стараємося витягнути з його якнайбільшу користь в вузько-практичній сфері... Центральним пунктом всього являється тепер тверезий розум, який завдання мистецтва бачить в копіюванні дійсності... Воно [українофільство – *О. Б.*] удержує умственну темряву, кладучи до мистецтва і літератури такі постулати, яких нікому класти не можна» [2, с. 52]. Відтак теорія реалізму стала в народництві гальмівним засобом щодо правдивого і різноспрямованого розвитку українського мистецтва. Критик наголошує, що правдиве мистецтво мусить мати «ідеологічний субстрат», «світогляд» [2, с. 52], а не прагматичну програму, як у народників; світогляд, про який колись писав великий теоретик романтизму Ф. Шлегель: «Правдива поезія буде сама собою разом філософічна, моральна та релігійна, заразом наглядна філософія, свобідна моральність та світська містика» [2, с. 52].

У цьому моменті, на нашу думку, М. Євшан інтуїтивно прочув, що народницька теорія літературного утилітаризму може бути використана для майбутнього можливого насильництва над культурою і творчістю в дусі тоталітаризму, як це й зробили після 1920 року большевики. Тому він пише про «нетерпимість супроти нових струй» в літературі серед народників [2, с. 52-53]. Натомість «мистецтво не може довше сповнювати роль служанки, а стати мусить самостійною силою» [2, с. 53]. Підсумовував свою статтю критик такими словами: «Нова культура мусить бути національна, мусить вийти з глибин народної душі, але вона не може бути українофільська. Ми ширше мусимо навчитися віддихати, дольше напружувати свій зір, навчитися іншого думання! А головне – покинути нам треба всю мізерну дрібничко вість та вираховування, всю хитрість та

тверезість розуму, коли ходить о речі великої волі» [2, с. 53]. Тут слово «воля» вжито у сенсі «сила волі», «волюнтаризм». А цей постулат, як відомо, згодом ліг в основу «вісниківської» теорії мистецтва в обґрунтуванні Д. Донцова.

Важко назвати такі переконання декадентськими, імморалістськими, як це виходить часто в українському літературознавстві щодо М. Євшана. Як естетик він явно проводив лінію спадковості від релігійних, консервативних романтиків, як то Л. Тик, Новалис, Жан Поль, Ф. Шлегель до філософів-іраціоналістів, неоромантиків, до ідей літературознавчої духовно-історичної школи з її традиціоналізмом і культом національної органічності.

Низку оригінальних філософських та естетичних ідей та спостережень висловив М. Євшан у своїх літературно-критичних оглядах, в яких він дав панорамну оцінку літературного процесу за 1909-1914 роки. Тут ми зустрічаємо дуже критичне сприйняття рецидивів українського народництва, української загумінковості і виявів художньо-культурного примітивізму. Загалом Євшанові огляди є зразковими у своєму жанрі і, думаємо, вони відіграли неабияку роль в становленні правильного, фахового мислення в тодішній українській культурі. Це були такі статті: «Дещо про українське письменство в Галичині за 1908 рік» («Українська хата», 1909, № 2), «Українська література в 1910 році» («ЛНВ», 1911, Кн. 2), «Куди ми прийшли?» (окреме видання: Львів, 1912), «Здобутки української літератури за 1911 рік» («ЛНВ», 1912, Кн. 1), «Наш літературний баланс за 1912 рік» («ЛНВ», 1913, Кн. 1), «Українська література в 1913 році» («Українська хата», 1914, № 1), «Література Галицької України за 1913 рік» («ЛНВ», 1914, Кн. 1).

У цих публікаціях ми бачимо виразно натуру М. Євшана: людини відкритої, принципової, величної у своїх пориваннях, людини, закоханої у живу енергетику своєї нації, вразливої на вияви примітивізму і культурної безвідповідальності творчої інтелігенції. Ось як сам він визначає завдання і функцію

літературної критики: «Єсть одна лише певна орієнтація в літературному житті: великий *талант творчий*, оснований на великій артистичній культурі. Критика контролює, в'являє, помагає авторові розплутуватися в порушених ним проблемах, висуває їх, робить висновки... Але вона безсилна і на ніщо не здається її "орієнтація", визначування розвоєвої лінії літератури, коли за нею не стоїть талант!.. Ні – не критика, а талант, геній показує дорогу. Талант розпочинає новий напрям літературного життя, звертає в інший бік головне русло літературної хвилі, кидає клич нового мистецтва, талант кладе свою печать на духове життя покоління, назначає лінію розвою на роки, десятиліття. Талант – се вісь, довкола якої обертається все» [7, с. 291].

Найбільше М. Євшана вражала загальна приземленість української літератури. «Українська новела, – писав він, – майже без ніякого змісту. Її зміст – се буденщина, скука, безнадійна сірість життя» [4, с. 268]. І тут називав імена Наталі Романович, Ю. Сірого, П. Богацького, Ю. Будяка, Галини Журби, Г. Юрича, І. Личка. Вважав, що «скигління» – це лейтмотив української поезії [4, с. 264]. Картав її за відсутність почуттєвої романтики, драматичних і піднесених переживань, сильних поривів. «Організована безстилевість» – це та загальна картина дуже кволого українського модернізму початку ХХ століття, яку він бачив по обидва боки Дніпра [4, с. 269].

Однією з центральних публікацій М. Євшана, в якій давалася концептуальна критика причин стагнації та обмеженості естетичної парадигми української літератури і культури, була ювілейна стаття «Свято Маркіяна Шашкевича» («ЛНВ», 1911, Кн. 2). Це був сміливий виступ автора, по-суті його інтелектуальний подвиг, бо ж наважився протиставитися абсолютній більшості і панівним культурно-патріотичним уявленням цілого українського світу. М. Євшан спробував розбити культурологічну схему галицького колтунства передусім, але поставлені ним широкі проблеми підважили всю програму й ідеологію народницького

українського відродження. Відтак цю статтю ми можемо вважати віховою в історії розвитку культурологічної та естетичної думки модерного українства, вона мала б ширше й уважніше вивчатися за університетськими культурологічними та літературознавчими програмами.

М. Євшан побачив у культурі М. Шашкевича в Галичині, який набрав нових обертів на початку ХХ століття, вияв глибокої провінційності, ілюзійності та безкритичності в культурному мисленні галичан. Як естетик, він зрозумів, що стратегічно культурна еліта цілого національно й ідейно важливого регіону України – «українського П'ємонту» – орієнтує молоде покоління нації на фальшиві, химерні ідеали, представляючи сутності процесів національного і літературного відродження у викривлених, примітивних інтерпретаціях. Тому, як критик, він вирішив застерегти суспільство від цього хибного шляху, який би міг привести до неправильного виховання майбутньої нації, виховання її на неправдивих розуміннях ідей та настроїв Романтизму, принципів національно-культурної самоорганізації, форм та імпульсів розвою і наступальності національної культури.

Насамперед він протиставився тодішній панівній течії в галицькому літературознавстві (В. Щурат, М. Возняк, М. Тершаковець, Я. Гординський), яка глорифікувала період раннього романтичного відродження в Галичині – 1810–1840-ві роки, намагалася представити його ледь не в героїчних тонах (що було явним перебільшенням!), перебільшувала його ідеологічне, культурне й естетичне значення, що ми вже описали вище. Відтак критик спробував розібратися з головними інтенціями всеслов'янського відродження кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття, проаналізувати його ментальні, моральні й націософські імпульси. Ось його концептуальна характеристика специфіки слов'янського відродження, яка й до сьогодні зберігає в собі силу оригінальності, глибину переосмислення і вартість проникливості: «Слов'янська романтика з'явилася під впливом друго- і

третьорядних явищ німецького романтизму. Таким, як бачили його слов'яни, він був вже загальноприйнятим, реакційним, офіційним, щоб так сказати. Зміст його вже затрагувався, а лишалася сама форма, всі ті зверхні його приналежності, які по кожному новому напрямі лишаються ще довший час в загальному уживанні, спопуляризовані письменниками другорядними. Німецькі романтики сягнули до джерела народної поезії, використовували народні перекази, шукали збільшення терену творчого. Середні віки вони воскресили в своїх творах, цілий ряд їх типів та постатей покликали до життя. Але того всього уживали вони більше як тла, як одної з форм, в яких виливалася їх творчість. А сі, власне, прикмети: історичність та людовість – найскорше прип'ялися серед широких сфер літературних. І тепер ті епігони романтизму почали широко розносити ті нові принципи літературні, проповідуючи як програму те, що для романтиків не було програмою зовсім. Таким чином, слов'янам, а в першій мірі чехам і полякам, дістався вже готовий репертуар спопуляризованого романтизму, з якого вони черпали повною пригорщею. І слов'янська романтика набрала прикмет зовсім відмінних, які весь романтичний рух в слов'янщині зробили зовсім неподібним до його праобразу» [6, с. 37].

І тут М. Євшан посилався на думку чеського славіста М. Мурка про те, що слов'янські романтики майже винятково наслідували передусім творчість авторів Швабської школи, релігійних консерваторів і політичних реакціонерів, і наслідували переважно тільки форму їхньої творчості [6, с. 37]. Критик відзначав: «Перш всього се був рух не елементарний, не внутрішня потреба перевороту в світогляді та житті, а більше літературні, книжкові впливи, які тільки в дальшому розвою стали конкретними та більш-менш живими... Зміст стає щораз більше локальним, звужується до сфери понять, яка панує серед даної слов'янської нації чи провінції. І тут, власне, найважніша прикмета слов'янської романтики: вона пробуджує скрізь

локальний патріотизм. Я би боявся назвати се пробудженням національної свідомости... Вона була занадто літературною, мертвою, щоб захопити цілу людину, весь світогляд. Само прославлення народної мови й пісень і писання тою мовою, любов до рідної старовини та вишукування пам'ятників народної творчости – се була ціль більше сама для себе, більше мода, як об'яв самосвідомости та ціни самому собі. Скільки внутрішнього фальшу лежало навіть в такій серйозній діяльності, як у чехів, видно хоч би з того, що ті народні діячі уміли себе обманювати підробленими пам'ятками, аби тим більше голосною зробити свою справу... Відомо, що не було більше заїлих урядовців, кар'єровичів, взагалі монархістів, здібних стати хоч би й поліційними агентами, як люди з-поміж тих, власне, слов'янських патріотів, піонерів відродження. Само правительство й дивилося на той рух слов'янських націй до відродження, як на невинну забавку. Воно ж знало, етнографічно-археологічні студії та правописні спори не можуть викликати революції. Але де національний рух не кінчився на граматиці, там воно вже виступало інакше. І коли вже треба було «піонерам відродження» написати якийсь солідніший науковий твір, вони не цуралися писати мовою мертвою і чужою своїй народности, не боялися попасти в конфлікт із своїми ідеалами. Вони знали занадто добре, що ті ідеали – більше мода, так само, як модою став панславізм, декламація про всеслов'янську голубину згоду та любов» [6, с. 38]. Як бачимо, ця дещо контroversійна думка явно дегероїзує національне відродження слов'янських народів. М. Євшан робить акцент на тому, що більшість культурних і політичних еліт слов'янських націй на зорі свого відродження зайняли пристосованську позицію, вони не включилися в ті масові ліберально-революційні та націоналістичні рухи, як, наприклад, італійський революційний і визвольний рух (організація «Молода Італія» на чолі з А. Мадзині), які кардинально видозмінювали суспільно-політичне життя Європи. Слов'яни переважно стали на

бік консервативних сил континенту – і в цьому була проблема їхньої моральної та ідеологічної оцінки.

І в художньому плані слов'янське культурне відродження мало, на думку М. Євшана, суттєву хибу: література, зокрема поезія, мала суто наслідувальний характер. Велике захоплення фольклором, прямолінійне калькування його поетики призвели до фатального завуження і вторинності слов'янських літератур в період Романтизму, з чого їм згодом довго довелося виборсуватися: «Почала зникати таким способом, – писав М. Євшан, – всяка оригінальна поезія, поезія як вираз всього чоловіка і його внутрішнього життя, перед рецептою [наслідування фольклору – *О. Б.*] індивідуальність поетична уступила на другий план. Вся поезія стала тепер *переспівом* народної пісні, переспівом більше чи менше вдатним, відповідно до того, хто був більшим знавцем народної пісні. І то був глухий кут, в якому знаходилася поетична творчість до того часу, поки слов'янщина не видала Міцкевичів та Шевченків, які поставили її знов на відповідний її п'єдестал і двигнули з мертвеччини» [6, с. 38].

Використовуючи наукові спостереження проф. М. Мурка, М. Євшан малював таку картину ментальності та свідомості перших відродженців слов'янщини: «Були національні діячі, люди активні в житті, які прорубували нові шляхи своїй нації. Були учені, які угрунтували на твердих підставах перші відрухи національного духа. Але не романтики, не поети того часу. Що найбільше їх творчість була субстратом, сирим матеріалом, не оживленим ще національною думкою, мертвою формою, в яку треба було влити зміст. І тільки дальші покоління той зміст влили, нові люди, які виростили вже з реалізаційних почувань давнішої доби. Треба було внести свіжого духа в життя, перемогти всю його закостенілість, шаблонність та мертвеччину, щоб двигнути народну душу й дати їй самосвідомість. Ні, романтики того зробити не могли. Вони могли заініціювати філологічні студії, дослідження над стариною, етнографічні студії, –

але те все не могло лягти в основу національної культури без відповідного громадянського підйому духа, без конкретної енергії потенціальної, без більше активного виступу. Вони занадто були пасивні і занадто жили самою формою, а не змістом. Їх світогляд був світоглядом відлюдьків та анакретів, а натури недозрілі до повного, широкого життя... Живучи в вузькому світі, в якому живе кожний зламанний духом чоловік, вони могли здобутися тільки над самим собою. А поза тим вони були правовірними священиками, екзальтованими католиками, яким релігійні екстази заступали поетичне натхнення, бесідниками в церкві з нахилом до християнської філософії, мріяли про вічну молодість, а ходили, як зварені, і співали, як той німецький поет про *Schonheit des Sterbens im Blute des Lebens* [красу смерті в розквіті життя (нім.) – О. Б.]. І от ті самі люди були вжитті щирими монархістами, говорили проповіді про «обов'язки супроти цісаря і держави», писали вірші радості, коли хто новий вродився в пануючій сім'ї, в вільних хвилях дбали про релігійно-моральне виховання народу, писали вірші на лад народних, були прихильниками всеслов'янського з'єднання, плакали над сумним положенням слов'ян і жалували за прекрасною минувиною, яка була десь в мітичних часах, а історики літератури зробили з них відтак піонерів відродження, завзятих борців та мучеників за національну справу і їх діяльність зробили витичною лінією усієї діяльності будучих поколінь» [6, с. 39].

У такий спосіб М. Євшан пробував пояснити, в якій типологічній культурно-історичній матриці перебували й українські перші романтики. Зрозуміло, насамперед галицькі чи закарпатські. Але ця прониклива характеристика стосується і початкового етапу національного відродження і на Наддніпрянщині, коли ми згадаємо ментальні основи Котляревщини, той знаменитий лоялізм української інтелігенції до російського царату, ту моральну та ідейну кволість українських

письменників і науковців перед Т. Шевченком та й в період його життя. Адже світ українського відродження, помимо феномену Кирило-Мефодіївського Братства, це та ж, описана М. Євшаном, суспільна атмосфера нидіння, кон'юнктурщини, компромісності і, головне, цілковитої втрати духу героїки, бунтарства, революційності. Тому й гострий висновок, який робив М. Євшан стосовно перших слов'янських будителів, що вони зовсім не націоналісти [6, с. 39], абсолютно стосувався і всіх патріотів України по обидва береги Дніпра, а в Галичині особливо. Тож той пієтет і глорифікація «за героїку», які почали приписувати українським романтикам першої половини ХІХ століття, були типовим прикладом перенесення ідеологем рубежу ХІХ–ХХ століть на ту епоху, прикладом витворювання нового національного міфу про якісь особливі, дуже подвижницькі і дуже завзяті змагання в минулому.

Відповідно, М. Євшан хотів пояснити своїм сучасникам, що галицьке національне відродження початку ХІХ століття несло в собі всі слабкості і негативне, типологічно впливового на нього слов'янського романтизму. Ось як він з іронією описував процес творення нового іконостасу народницьким поколінням, яке організувало Галичину як П'ємонт національного відродження на зламі ХІХ–ХХ століть: «І от ...вновлено в загал про існування якоїсь окремої галицько-руської літератури, якогось дрібного провінціалізму. Зараз же знайдено її святих і мучеників, які сотворили її жертвою свого життя, умирали за неї в молодім віці на сухоти, а зараз же й канонізовано всяких Володимирів Барвінських, і остаточно виступили “мужі науки”, які ціл्लю свого життя поставили прослідити перші початки того відродження. Вийшли на яв дуже сумні й дуже смішні речі, які раз на все повинні би скомпрометувати той рід наукових дослідів. Досліди над всякими темними духами, надворогами найменшого променя світла науки, над людьми, які уміли побирати лиш пенсії і дожидати старости, те все нудне шпиряння за слідами, які

лишили всякі Могильницькі, Лаврівські, Спідурські, Гарасевичі, Зубрицькі, Левицькі, Лозинські, Добрянські – називається дослідом «галицько-руського відродження», називається першими об’явами культурного життя на Галицькій Русі» [6, с. 35]. Зрозуміло, що про ніякий героїзм того руху не могло бути й мови, ні про ніякі величні, прометеївські і передові погляди тих людей, які лише прагнули бути безпечними гвинтиками австрійської державної системи, що зміцнювала чи не найбільше всеєвропейський консерватизм, не йшлося. Обережність, часто боягузливість, дрібничковість, вузькість і вторинність культурних планів – це визначальні характеристики галицького патріотичного руху аж до 1870-х років і М. Шашкевич та його побратими з «Руської Трійці» і середовище довкола них були органічним породженням цієї атмосфери всепроникливого пристосуванства, мінімалізму і нудного лоялізму.

І ось тепер, до 100-літнього ювілею М. Шашкевича, галицький офіціоз патріотизму вирішив проголосити його «апостолом правди і науки», нібито пророком і творцем передових ідей, націоналізму, переможних струменів нової української літератури. І в цьому М. Євшан бачив велику фальшивість і цього офіціозу, і загалом українських уявлень про джерела і напрямні національно-культурного відродження. І тому, вважав М. Євшан, «виступити-таки треба проти ненормальності того культу [Шашкевича – О. Б.], проти того, щоб ширилося фальшиве розуміння нашої минувшини, щоб те розуміння ставало в *суперечності з інтересами живого, сучасного життя*. Бо те все може тільки шкідливо відбитися на нашому організмі, спровадити на бездоріжжя наше життя і загнати його в глухий кут» [6, с. 36]. «Глухим кутом», «бездоріжжям», «ненормальністю» він розумів провінційність тодішнього українського національного і культурологічного мислення, нефаховість і поверховість в естетичному

самоусвідомленні нації, примітивність і штучність у програмі витворення національного культурницького пантеону.

М. Євшан зробив короткий аналіз того, як творився культ М. Шашкевича в Галичині і виявив, що в ньому було дуже багато нещирості, маніпулятивності, фальшивості. Вже його найближчі друзі, передусім Я. Головацький і М. Устиянович, почали роздувати особу Маркіяна, чиє ім'я стало символічним для Галичини, до невідповідних масштабів історичного значення. Складається враження, що вони значною мірою робили це вгамування власного самолюбства, мовляв, от жив собі «святий» і ми ходили за ним своїми апостольськими дорогами. У 1848 р., коли вибухнула революція в Австрійській імперії, русини в Галичині не були до неї готові ні в ідейному, ні в моральному, ні в організаційному планах. Коли «треба себе було заманіфестувати, виявити якісь конкретні цілі і змагання» [6, с. 40], вони змогли лише почати славословити «пророка», «І тут канонізовано Шашкевича на галицько-руського святого і мученика за народну справу» [6, с. 40]. Саме Я. Головацький, який, як і решта друзів М. Шашкевича, по його смерті заговір для національної справи, від 1848 року почав творити легенду про «пророка» і «мученика», але ця легенда була скомпонована а posteriori, тобто за відомими в романтизмі лекалами і схемами: прийшов до народу щиросердий, страждав за народ, учив істини і вмер за ідею [6, с. 40]. Натомість правдивий М. Шашкевич був типовим представником того слов'янського пристосуванського й напівофіційного романтизму, який ми описали вище. Навіть більше, на думку М. Євшана, це була постать посередня, без особливого таланту: «індивідуальність зовсім не сильна, не сильна бодай настільки, щоб стати реформатором рідного письменства та впровадити його на новий шлях» [6, с. 41].

«Перше всього, – писав М. Євшан, – він зовсім не був в нічому оригінальний. Не тільки в своїх думках, в концепції поодиноких своїх віршів, але взагалі як тип, як індивідуальність.

Се один з тих типів, які по кожній сильнішій струї лишаються, як намул лишається після виливу ріки. Вони чують свою духову спільність з тою минувшою течією, але занадто анемічні та безсильні, щоб пробиватися самим через нетрі життя і чути себе над ним панами. Їх духове життя пливе вже лиш теоретично, мріють про якісь верхи, але до них навіть не пробують летіти. Весь характер Шашкевича зовсім не мужський, не розвитий. Його відношення до світу і до людей пасивне. В природі його переважає м'яккість, непорядність, жіночість. Серед даних обставин він не може жити, його й так мінімальна відпорність життєва та енергія в'януть. Він весь час тужить за первісною простотою, коли не було ніякого розладу поміж життям і поетичною мрією. Сентименталізм, той плаксивий тон, який може тепер вже тільки дискредитувати творця, був самотнім тоном, на який він міг здобути» [6, с. 41].

Поглиблюючи свій аналіз постаті М. Шашкевича в націософському вимірі, М. Євшан зазначав, що вона значно гіперболізована і стала навіть міфічною, не відповідає реалії часу. М. Шашкевич не мав сформованого національного світогляду, як і ціле його покоління, яке «не уміло бути горожанами рідного краю», хоч мали поряд приклад поляків як активної, вельми якісно організованої нації [6, с. 42]. Він був звичайним проповідником християнської смиренності в еру революцій, австрійським патріотом і теоретичним слов'янофілом, мрійником та ілюзійником української минувшини [6, с. 42]. Реально «Руська Трійця» не мала ніякої культурно-національної програми, не мала глибокої національної свідомості, а лише оперувала всеслов'янськими сентиментами [6, с. 42]. «Не дивно, – писав М. Євшан, – що пізніше ті возвістителі нового життя на Галицькій Україні порозтікалися по усіх усядах, вислугувались всім партіям своїм і чужим і наплювали на ідеали голошеного колись ними відродження... їх молодечі пориви були тільки фразами і наслідуванням аналогічних появ в других слов'ян...

“Руська Трійця”, крім того, що спромоглася й собі на модний тоді альманах, нічого поки що більше дати не могла... Люди, які видали “Русалку Дністрову”, були зовсім не приготовані до тої ролі, яку хотіли сповняти. Вони самі ще мушили учитися, щоб бути учителями... Се вказує тільки на одно: що всеслов’янський рух до відродження заскочив галицьких українців зовсім не приготованих. Вони не виробили собі ще ніякого національного світогляду, не знали, куди йти, що робити і підхопили тільки загальні кличі. Тим тільки можна пояснити собі ненормальний факт, що при теоретичнім інтересі до слов’янського відродження вони не здобулися на ясне сформулювання української ідеї, не показали національного свого обличчя, а скінчили тільки на платонічній любови до своєї народности, до народної мови і пісні. І панславістична течія взяла верх над всіми іншими їх інтересами, заглушила навіть скромні вияви національної психіки» [6, с. 43].

М. Євшан тут мав на увазі і ті три десятиліття (1840–1860-ті), майже прогаяні кволою галицькою інтелігенцією для національної справи, і той низький рівень ідейності та теоретико-наукової підготовленості галичан аж до приходу в культуру І. Франка, і той сервілізм, тупцювальність, дрібнопрограмість галицької політики, з якими Галичина прожила всю середину XIX століття, великий період, коли справжнє, сплановане й добре організоване національне відродження буяло серед більшості бездержавних народів Європи. Він підводив такі підсумки: «Сама творчість Шашкевича була наслідуванням, слабою копією, без дальше йдучого внутрішнього змісту, без дальших горизонтів і дороговказів на будуче. Вона не дала змісту нового, ані не воскресила національної думки; тільки форма його творчости, те, що він піддався могутій течії народної мови, показала як дальшу консеквенцію потребу нового змісту... Довго ще духові батьки топталися на одному місці коло Маркіянової могили, забуваючи

про пекучі потреби життя поза кадимльним димом та панахидами» [6, с. 44].

І другий: «Бо коли Шашкевича трудно було би назвати національним поетом, то тим трудніше зробити його діячем слов'янщини взагалі. Роботу тих, що розпадаються над Шашкевичем та заводять від ряду літ Галичині його культ, який в даний момент перейшов навіть культ Шевченка, треба назвати щонайменше нерозважною, коли не шкідливою для національної справи» [6, с. 45]. Критик вважав застарілими і фальшивими ті ідеали конформізму, які підносили адоратори М. Шашкевича, неправдиво представляючи його постать, називав це «маскарадом», «реакцією», коли замість пекучих актуальних проблем національного буття народів підносилися якась ілюзія [6, с. 45].

Гадаємо, що деміфологізуючи М. Шашкевича, розвінчуючи його культ в Галичині, М. Євшан прагнув наслідувати націотворчу місію Т. Г. Масарика, який, як відомо, взявся у свій час сказати правду про авторство Краледворського і Зеленогорського літописів. На думку Т. Г. Масарика, публічне виявлення і обговорення факту фальшування тих літописів Вацлавом Ганкою вилікувало чеську націю від штучної позиції і химерних самоуявлень. Відверта, раціональна, критична розмова дала змогу проаналізувати всі слабкості, історичні промахи і реальні шляхи становлення у чеській національно-культурній свідомості. Після того, як нація позбулась брехні і вдавань, вона ніби почала рівно і широко дихати повітрям історії. Так само в Україні із М. Шашкевичем: треба було комусь взяти на себе відвагу сказати правду, протлумачити, що культ М. Шашкевича є штучним і непотрібним, що нація повинна сміливо подивитися на процеси національно-культурного відродження в минулому і назвати та осмислити всі їхні промахи, вади і котурнові епізоди. На жаль, тоді, на початку ХХ століття, українська нація виявилася не готовою, щоб відкрито обговорити культурологічну та націософську проблематику, запропоновану М. Євшаном.

Критикуючи українське народництво, вузькі естетичні рамки позитивізму в літературі, який взяла на щит українська, здебільшого ліва інтелігенція, М. Євшан протиставляв цьому творчість сильних та ірраціональних індивідуальностей переважно із західних літератур. Зразком тут можуть бути його три есеї: «Микола Ленав» («ЛНВ», 1911, Кн. 1), «Герман Банг: артист і чоловік» («ЛНВ», 1911, Кн. 12) і «Генрих фон Кляйст і німецька література» («ЛНВ», 1912, Кн. 3). Так, він, роздумуючи над феноменом Ніколауса Ленау, виводить естетичний концепт *«геройства артистичного»*, який означає містичне покликання кожного справді великого і справді талановитого автора здійснити духовний подвиг, кинути в суспільство колосальну енергетику своїх почувань, яскравих візій, моральних устремлінь [5, с. 394]. Справжній митець *«може жити і творити тільки в сфері трагізму»* – висновує галицький критик [5, с. 396]. Це означає, що для генія усяке приземлене, буденне, утилітарне життя є неприйнятним; що він інтуїтивно відчуває трагізм людського буття як вічну колізію між Натхненням і Сірністю, Боротьбою і Пристосуванством, між Вірою і Скепсисом. Він писав про Н. Ленау, але узагальнював про всіх геніїв: «Маючи ту волю як органічний просто елемент своєї натури, він ішов все тільки туди, де обтинаються крила і придавлюється лет душі; вишукував найбільш болючі місця та співав про те, що найбільш болюче» [5, с. 396].

М. Євшан так писав про літературний феномен сучасного йому данського письменника Г. Банга: «Яке банальне малює Банг життя, а як високо стоїть він над ним своїми почуваннями. І від того високого, чистого тону він не відходить ніде, не може вийти з поважного настрою. Се робить його скептицизм **скептицизмом сильного**. Він не боїться глянути відважно життя в очі, не боїться бачити навіть найстрашнішої правди. Він видержить її – і не зійде з свого становища, не затратить себе в буденщині, збереже висоту почувань і настрою... В серці збудував він собі

сильну основу, якої тривіальність підмити не може. Сентименту позбувся, але щирої ніжності і любови до чоловіка не позбувся. Та ніжність його творчого організму, яка криється серед моря сірих красок та мертвоти життя, та моральна видержка й становлять високе достоїнство творчости Банга» [3, с. 416].

Західна література йшла протягом віків до концептуалізації артистичного героїзму, оскільки була насамперед літературою високого ідеалізму, дух якого заклали в неї мудреці античності і остаточно втілювався він в західну культуру в добу Ренесансу. Цього найбільше бракує українській літературі, як можемо висувати із загальних думок М. Євшана, яка у тяжкі століття занепаду нації набула ментальних ознак практицизму, стагнації і міщанства. Тому багато статей та есеїв літературного критика читаються, як естетичні заклики окциденталізувати українське письменство. Це захоплення М. Євшана романтизмом і неоромантизмом позиціонує його як переконаного *ірраціоналіста*. Він критикує, поборює й іронізує над європейським літературним позитивізмом-раціоналізмом як над системою хибних і вузьких уявлень і теоретичних схем. У цьому відкиданні позитивізму він бачить свою місію в українській культурі. Він інтуїтивно знаходить точки дотику із теоретичними ідеями духовно-історичної школи в літературознавстві (В. Дильтай, Г. Корф, Ф. Гундольф, Б. Хорват та ін.), яка заглиблювалася в ментальні глибини літератури, «дух часу», трактувала літпроцес як вияв генію митця, говорила про *національну органічність* літератури як її визначальну і сакральну ознаку.

М. Євшан був тим критиком початку ХХ століття, який чи не першим почав прокладати інтелектуальні й теоретико-естетичні шляхи до модерністської культури нової нації, що поволі ставала державницькою й віталістично оптимістичною, наступальною у своїх духовно-мистецьких устремліннях. Він будив відчуття героїки в добу торжества пацифізму і гуманістичного прогресизму, які лише розслаблювали і

сентименталізували ментальність і так пасивної нації. І в цьому сенсі його можна вважати *предтечею вісниківства*, того *вольового неоромантизму* в літературі, який прийде вже після Національної Революції і війни за незалежність, у 1920-ті роки, як хвиля розбурханого націоналізму, як ідеологія про національну героїку й експресивну енергетику Слова, найбільшим теоретиком якого став Дмитро Донцов, а на художньому рівні його найповніше виразили Євген Маланюк, Юрій Липа, Олег Ольжич, Олена Теліга та інші представники «*вісниківства*» як культурного й естетичного феномену.

(«Дивослово», 2020, № 10)

ПАРАДОКСАЛЬНИЙ ІНТЕЛЕКТУАЛ НА ПЕРЕХРЕСТЯХ ДОБИ

(Літературний критик Михайло Рудницький і його
вплив на художні уявлення українців ХХ ст.)

Михайла Рудницького (1889–1975) за всіма ознаками його натури й творчого таланту можна вважати за особливого найдостепеннішого виразника галицького духу, власне його глибинних основ і ментальних особливостей: людина з відчуттям перехрестя культур, відкрита до світу, водночас прив'язана до своїх коренів, з міцною свідомістю свого єврейсько-руського походження, людина раціональна, критична, жвава й дотепна, сповнена якоїсь чарівливої легкості буття, підкреслено вишукано стилістики манер, які народжуються в краях, поставлених на культурній межі якоїсь цивілізації. Критик від Бога, аналітик від народження, він з'явився в українській культурі з поривом справжнього Мефістофеля (оцінка І. Франка) як дух відвічного неспокою, сумніву, демонічного пориву до незнаного.

Епоха модернізму в українській культурі (1890–1940-ві), яка ще чекає свого цілісного осмислення і пізнання, формувалася дещо химерно, фрагментарно і специфічно у порівнянні з типологічно подібними явищами в інших національних культурах. Велетенський за європейськими мірками народ з тоненькою плівкою обережної і делікатної інтелігенції, зім'ятий силою двох імперій, повільно входив в нову епоху, переважно не помічаючи її багатючих ідей і мистецьких візерунків, уперто напружуючись в зусиллі національно вижити, зберегтися перед могутніми витками асиміляторства індустріальної цивілізації. Українська ж інтелігенція дещо заздрісно поглядала на культурно-національні здобутки своїх західних сусідів, народів Середньої Європи, і мріяла малими кроками, розумними діями привести й свою культуру до того рівня повноти й

багатогранности, які бадьорили її погляди ось тут поряд, за Бугом і Карпатами. Західна буржуазна Європа, сита і прагматична, вдоволена своєю цивілізаційною вищістю перед світом, блискуче освічена, переповнена багатствами своїх мистецтв і літератур, знуджено поглядала у безвість і вихлюпувала із себе ту легку розчарованість у житті і прогресі, у матеріальному щасті й всесильних теоріях, яку щойно пережила. Проміння свободи, за яке ще сто років тому пристрасні люди Західної Європи умирали і билися з фанатизмом, почало тьмяніти для них, а самі пани світу почали шукати істин буття в далеких екзотичних країнах і їхніх культурах, які вони ще цілком недавно так відверто зневажали, підкоряли і руйнували. У переддень ХХ століття європейський континент у парадоксальний спосіб вступив у фазу великого розходження культурних і суспільних устремлінь. Коли в соціальних товщах європейців, з одного, західноєвропейського боку, визрівали великі класові контрасти, палкі устремління ствердити громадянську гідність і права, а з іншого, східноєвропейського боку, підіймалася велика хвиля національно-визвольних і націоналістичних рухів бездержавних народів, то в середовищах мистецьких еліт формувалися настрої безтурботної гри й естетства, замикання від проблем життя і пошуку експериментальних насолод.

Михайло Рудницький належав до числа тих східноєвропейців, що прагнули якнайповніше вдихнути свіжого повітря високої західної культури. Він поставив перед собою мету привнести вишукану, грайливу думку й естетство до інтелектуального дискурсу його рідного й улюбленого міста Львова, що був однією з найсхідніших твердинь Окциденту. Напевно, цей митець належав до чи не найвизраźніших представників нової генерації галицької інтелігенції, яка гостро відчула надмірну загерметизованість української культури, її провінційність, просвітянську утилітарну вузькість. Тому це покоління, яке можна означити іменами Василя Щурата, Марка Черемшини, Василя Пачовського, Петра

Карманського, Богдана Лепкого, Михайла Яцкова, Антона Крушельницького, Остапа Луцького, Володимира Бірчака, Миколи Голубця, Степана Чарнецького, Івана Труша, Микола Євшана, Станіслава Людкевича та ін., спробувало прорвати коло відсталості, наповнити мистецьку й інтелектуальну атмосферу українського Львова новими художніми устремліннями, ідеалами, стильовими формами в дусі західного модернізму. Цей «пробний лет» (Б. Рубчак) українського модернізму в його галицькій версії не в усьому був успішний, довершений, але виявився все ж цікавим, сповненим оптимізму й націотворчого пафосу. У 1920–1930-х роках в Галичині витворювалася культура з новими естетичними засадами, у літературі з'явилися нові теми, філософські уявлення, журнально-критичні концепції, богемні настрої й урбаністичні візії. Велика селянська нація потроху прощалася з материковими опорами своєї традиційної цивілізації і включалася в процеси лібералізації.

М. Рудницького за всіма ознаками його натури й творчого таланту можна вважати особливим виразником галицького духу, його глибинних основ і ментальних особливостей. Це людина з відчуттям перехрестя культур, відкрита до світу, водночас прив'язана до власного коріння, з міцною свідомістю свого єврейсько-руського походження, людина раціональна, критична, жвава й дотепна, сповнена чарівливої легкості буття, наділена підкреслено вишуканими манерами культури пограниччя. Критик від Бога, аналітик від народження, він з'явився в українській культурі, як справжній Мефістофель (оцінка І. Франка), як дух одвічного неспокою, сумніву, пориву до незнаного.

М. Рудницький походив зі славного роду Рудницьких, видатний предок-засновник якого, о. Лев Рудницький був Луцьким єпископом у XVII столітті. По-батьківській лінії майже всі предки були священниками, лише батько критика, Іван Рудницький, порушив цю традицію і, здобувши правничу освіту, служив нотаріусом в різних містечках Галичини. Була це

самобутня, сильна особистість, людина сповнена амбіції і патріотичної енергії. Мабуть, саме йому ми можемо завдячувати надзвичайну громадянську й творчу активність усіх його дітей: Володимира (1890–1970), теж правника і громадського діяча, Івана (1896–1994), визначного журналіста і політика, що писав під псевдонімом Кедрин, Антона (1902–1975), музиканта і музикознавця і, може, найвизначнішої у сім'ї Мілени Рудницької (1892–1976) – політичної діячки, публіцистки, організаторки жіночого руху. Творчий ген роду передався і наступному поколінню: син Мілени, Іван Лисяк-Рудницький (1919–1984), став одним з найвідоміших і найвпливовіших українських істориків та політологів післявоєнного періоду.

Мати усіх цих славних Рудницьких, єврейка Іда Шпігель, походила із заможної львівської родини. Лише з поєднання традиційного галицького єврейства і спадкоємної української духовної інтелігенції, могла зродитися така навдивовижу сильна творча енергетика, різноспрямована й позначена понаднаціональним летом. Мати була вихрещеною римо-католичкою, зростала у польській культурі, що й позначилося на її дітях: світ польської культури й ментальности був для них завжди цікавим.

Народився Михайло в Підгайцях, невеличкому галицькому містечку (сучасна Тернопільщина), де тоді проживала сім'я. Спочатку вчився у славетній львівській Академічній гімназії, давній українській твердині у польському Львові, але закінчив гімназію вже у Бережанах, які ще від кінця ХІХ століття були «одним з найбільш поступових огнищ виховання в Галичині» [9, с. 88]. З 1908 року він вчиться у Львівському університеті на філософському факультеті (який об'єднував філологічні та історичні дисципліни). Протягом 1910–1911 років за спеціальною програмою студіював у паризькій Сорбонні, вивчаючи французьку мову, літературу і філософію. Там він слухав лекції Анрі Бергсона, тоді найвідомішого європейського філософа.

Цікавий спогад про паризький період свого життя, коли М. Рудницький брав участь в діяльності «Французько-слов'янського товариства» та «Української громади в Парижі», він залишив у новелі «Самовар»: «Ходив я у паризький університет, де був єдиним українцем, виписаним в рубриці «національність» на великій дошці «Франко-слов'янського товариства», існуючого при Сорбонні. Ніякий мурин, якого колір і запах шкіри ввійшов у моду модерних парижанок, не звертав тоді такої уваги на свою особу, як я на сходинах прихильників таємної слов'янської душі. «Українець» існував тоді для французів, спеціалістів від слов'янознавства ще в енциклопедії, у малоросійських піснях, в мужицькій опанчі, але не як студент університету, ще й з австрійським паспортом. Мене оглядали, показували, допитували, а навіть запрохали кілька разів до польських аристократичних домів, щоби мене переконати, що моя національність є непорозумінням, бо ось кілька присутніх тут поважних осіб почуває себе теж українцями, знає українську мову, а, проте, є польської національності» [10, с. 66].

У 1913 році, повернувшись додому, М. Рудницький закінчив Львівський університет, а вже 1914 року отримав ступінь доктора філософії на підставі наукової праці «Іван Франко як письменник і критик».

Від дитинства головною розмовною мовою критика була польська. Загалом польську культуру він, очевидно, вважав рідною, з нею були пов'язані насамперед його сформований світогляд, естетичні й літературні смаки, довгі роки творчої співпраці з польськими часописами і видавництвами. Саме у польському культурному середовищі з'явилися дві ґрунтовні книжки, підготовлені М. Рудницьким як перекладачем і редактором: у видавництві «Симпосіон» вийшла збірка творів Ж. Сореля з його передмовою «Про конкретність думки Жоржа Сореля» і «Щоденники» Станіслава Бжозовського, який на роки залишиться вчителем українського критика.

У цей час М. Рудницький підготував книгу «Між ідеєю і формою», в якій, по-перше, прагнув дати аналіз західних естетичних теорій (І. Тена, А. Бергсона, Б. Кроче), а по-друге, розвинути ідеї формалістської критики. Однак через початок Першої світової війни книжка не вийшла і побачила світ лише у 1932 році, що, безумовно, суттєво загальмувало розвиток естетичної думки в Галичині.

Уже у 1915 році, після окупації Львова російськими військами, М. Рудницького в адміністративному порядку переселяють до Києва. Перебування в центрі українського культурно-національного відродження позитивно вплинуло на молодого галицького критика. Особливо значимим було для нього знайомство із Миколою Зеровим, з яким зав'язалася дружба. Було щось споріднене у цих двох натур: закоханість у слово, культ знань і широта культурологічного погляду, велика пристрасть до філологічного аналізу. Потім між ними тривало листування (досі мало досліджене і неопубліковане), про М. Зерова М. Рудницький написав вже у радянський час. Спогад-мініатюра «Класичний урок» увійшов до його книжки 1969 року «Непередбачені зустрічі», Цей текст, вочевидь, з огляду на соцреалістичний контекст є надто стриманим.

У київський період була написана мінізбірочка поезій М. Рудницького «Кілька віршів», що залишилася в рукописі. Її вперше опублікував 1993 року дослідник творчости критика С. Квіт у четвертому числі часопису «Сучасність» за 1993 рік. Це поезія в символістсько-неокласичному стилі, чуттєва і настроєва. Статті М. Рудницького з'являлися у той час у київських часописах «Книгар», «Музагет», у львівських «Шляхах».

На початку національної революції М. Рудницький працював секретарем у Народному українському університеті у 1917–1918-х роках. У 1919 році він виїхав за кордон, працював секретарем дипломатичної місії УНР в Парижі до 1922 року. Про цей період його життя відомо мало. Знаємо лише, що якийсь час він

проживав у Лондоні, де студював англійську філологію. Повторні відвідини Європи ще більше зміцнили позиції М. Рудницького як переконаного окциденталіста в українській культурі, яким він і залишився до кінця життя. Нагадаємо, він знав 15 європейських мов [6, с. 50], виділявся особливою ерудованістю, уважністю до всіх літературних європейських тенденцій, культурних явищ та нюансів. У Парижі М. Рудницький знайомиться із відомим славістом-філологом Андре Мазоном і письменником Андре Моруа, у Лондоні – з Гербертом Велсом та Сомерсетом Моємом. Усі ці зустрічі потім стануть матеріалом для його художніх силуеток про письменників, написаних переважно вже у радянські часи (три книги «Письменники зблизька», видані у 1958–1964 роки, і книжка «Непередбачені зустрічі»). Відразу після повернення до Львова галицький публіцист і критик надрукує свої враження у газеті «Громадський вісник» під назвою «Листи з Лондона», які у 1929 році будуть перевидані у книжці «Місто контрастів», Ця книжка – один із шедеврів української урбаністичної есеїстики: «Гострота особистих вражень про місто, психологію лондонців, традиції поєднана тут з ґрунтовним ознайомленням з архітектурою, парками, музеями, пресою, жіночими модами і навіть англійською кухнею, яка не припала авторові до вподоби» [4, с. 120].

У календарі «Червоної Калини» на 1929 рік М. Рудницький вмістив свій спогад про перебування у французькій столиці «Париж 1919», в якому дав проникливу характеристику подій Паризької мирної конференції, прорахунків й упущень тодішньої української дипломатії. Ця публікація є важливим матеріалом для розуміння складної ситуації з утвердження української незалежності і причин її втратити.

Тож, коли у 1923 році М. Рудницького призначили літературним оглядачем в щоденній львівській газеті «Діло», це означало не тільки вдалий вибір редакції, а й суттєво вплинуло на зростання культурно-інтелектуального рівня пересічного

галицького читача: в головний галицький часопис прийшов витончений стиліст, рафінований інтелектуал і досвідчений публіцист.

Повернувшись до Львова, він працював викладачем Українського таємного університету. Однак саме в «Ділі» М. Рудницький найповніше проявив себе як творча особистість, як естет і блискучий журналіст. Це була щоденна, високопрофесійна українська газета з майже всеєвропейською кореспондентською мережею. Часопис приділяв велику увагу культурним і літературним темам, плекаючи давню європейську традицію широких літературних оглядів, шпальтових літературних портретів, рецензій і відгуків на книжкові новинки. І тут талант М. Рудницького був незамінним. Окрім того, він часто виступав з політичними замітками, культурологічними роздумами, суспільно-проблемними статтями. Львівський історик української преси Ю. Шаповал зауважує: «Естетична думка зусиллями М. Рудницького виводиться на сторінках «Діла» на рівень поважних наукових досліджень, що комплексно охоплювали розгляд літературних течій, методів, особливостей творчості й критичних оглядів її, критеріїв та оцінок головних її вартостей – осягнення **правди й краси**. Уперше за всі роки виходу часопису опублікована серйозна серія його статей, що аналізувала шляхи розвитку української літератури в контексті європейського і світового творчих процесів» [12, с. 291].

Як натура надзвичайно темпераментна М. Рудницький не заспокоювався, навіть працюючи у щоденній газеті. У 1925 році він разом з однодумцями заснував ліберальний журнал з широкою тематикою і проблематикою «Світ», Це був часопис у новому стилі, що охоплював різноманітні модерні світові літературно-естетичні віяння. Львівська дослідниця М. Комариця так пише про ідейний зміст цього видання: «Журнал «Світ» задумувався як видання, призначене для широкого кола читачів, що “крім зразкових уривків українського красного письменства,

головно новішої літератури, як також перекладаної літератури, старатися буде бодай в обмеженому виді уйняти сучасне життя на всіх його ділянках... Приступні статті й новини на природничі теми, з поля техніки й винаходів, будуть теж узглядені» [6, с. 20]. Зміст журналу цілком відповідав задекларованій назві: від обкладинки із зображенням глобуса, якісними фотопортретами до тематичного, жанрового й географічного розмаїття ілюстрованих матеріалів. Саме зі «Світу» розпочинається, на нашу думку, формування нової ліберально-модерністської течії в західно-українській літературі, інтелектуальним лідером якої був М. Рудницький.

Оригінальним аспектом творчості критика стала його співпраця із львівським журналом сатири і гумору «Зиз», який виходив протягом 1924–1933 років. Тут він підписувався псевдонімом Орест Ордан або Ор-Ор, виступаючи із фейлетонами, сатиричними віршами, гостро критичними статтями.

У 1920-і роки М. Рудницький здобув славу неперевершеного знавця західних літератур. Він не тільки подавав цікаві інтерпретації творчості визначних письменників, а й перекладав із Ш. Бодлера, П. Мериме, О. Бальзака, В. Гюго, Е. По, Г. Честертона, С. Моема та ін. У 1929 році побачила світ збірка його власних новел «Нагоди й пригоди», а у 1932 – збірка інтимних поезій у прозі «Очі й уста».

Протягом усього життя М. Рудницький наголошував на цілковитій безідейності, аполітичності своєї творчості, займаючи позицію ліберального критика. Постійно відстоював абсолютну свободу митця, грайливість мистецтва, превалювання формально-стильових засобів у творчості над духовно-проблемними. У цьому виявлялася тенденційність ліберального літературознавства і критики, які зумисне створювали в культурі атмосферу загальної безтурботності, такого собі тотального релятивізму, коли людям нав'язується свідомість і відчуття відсутності будь-яких високих і вічних ідеалів, принципів, національних і

релігійних вартощів. Власне лібералізм як філософія завжди зацікавлений і передбачає витворення наступальної ідеології охлосу, юрби, яка щораз більше впливає й затоплює елітарні верстви кожного суспільства. Епоха має закономірно стимулює масовість мистецтва, цей процес ми спостерігаємо від кінця XIX століття, а його апогеєм є культура й естетика сучасного постмодернізму, де вже не існує різниці між високим і низьким, де все перейнято еклектикою і скепсисом, грайливістю і безвідповідальністю. Але найголовніша прикмета лібералізму – розбудження широкого егоцентризму, і саме цю засаду найпоспідовніше і найповніше утверджував у нас в міжвоєнну добу критик М. Рудницький [див.: 1, 3, 7].

Проблему незалежності художника він осмислював так: «Усяка творчість родиться як вияв свободи. Література й мистецтво завдячують своїм могутнім впливом саме цьому вільнолюбному подихові, що йде від творів і творців. Письменники й критики, одержимі одною ідеєю, яку хотіли б якнайбільше поширити між якнайбільшу кількість людей, втрачають у своїх творах найцінніший елемент творчого впливу – духове зусилля, щоб дійти до якоїсь ідеї. Те, що вони мають уже готове – світогляд і його доцільність – не має сили розбуджувати духового ферменту ні в них, ні в інших» [11, с. 88]). Цю красиву фразу можна сприймати і як каламбур: бо ж чому міцний світогляд мав би бути причиною нищення «духового зусилля»? З погляду здорового глузду і життєвого досвіду радше навпаки: саме добре сформований і принциповий світогляд, як, наприклад, у людини щиро віруючої, завжди сприяє підживленню духовних зусиль.

Таких інтелектуальних каламбурів, парадоксальних тверджень, взаємозаперечних тез у М. Рудницького багато. Однак сила цього критика не в надійних переконаннях, не в глибоких естетичних концепціях, а в *умінні зацікавлювати літературою, відкривати її несподівані й маловідомі грані, демонструвати майстерність фахового аналізу художнього твору і постаті митця*, навіть

при одночасному хитрому затемнюванні невігідних для себе (критика) аспектів цієї творчости і постати.

У галицькому літературному процесі М. Рудницький також постає послідовним лібералом, прихильником літератури й мистецтва експериментального плану, навіть з лівим ухилом. Нагадаємо, що вже на початку 1920-х років сформувалися чотири головні галицькі літературні табори, які поступово вплинули на формування відповідних тенденцій в решті західноукраїнських земель – в Буковині, Закарпатті і Волині. Це були письменники релігійного спрямування, т. зв. католики, власне греко-католицькі культурники (О. Мох, С. Семчук, Г. Костельник, В. Лімниченко (Мельник), Наталена Королева), які у 1920-х роках гуртувалися навколо часопису «Поступ», а в 1930 – коло журналу «Дзвони»; тут працювали такі потужні критики, як Г. Костельник, П.-М. Ісаїв, М. Гнатишак, Т. Коструба, К. Чехович, Г. Лужницький, В. Залозецький. Вони відстоювали літературу високоїдейну, естетично зорієнтовану на психологічний реалізм, моралізаторську.

Другий табір – це письменники-націоналісти, вісниківці, які сформувалися передусім під впливом літературної критики й есеїстки наддніпрянця Дмитра Донцова (1883–1973), що у 1922–1939 роках редагував авторитетний журнал «Літературно-науковий вістник» (від 1933 р. журнал називався «Вістник» – звідси й назва літературної течії). Тут домінували письменники-емігранти, які проживали переважно в Чехословаччині і Польщі: Є. Маланюк, Л. Мосендз, Ю. Липа, О. Стефанович, О. Ольжич, О. Лятуринська, О. Теліга, У. Самчук, галичани О. Бабій, Б. Кравців, Є.-Ю. Пеленський; виділялися як критики М. Мухин (Читач), О. Грицай, Л. Луців (Л. Граничка), М. Островерха, Р. Єндик, яких підсилювала ще й вельми експресивна есеїстка Є. Маланюка і Ю. Липи. Під впливом вісниківської неоромантичної і волонтаристсько-ірраціоналістичної естетики перебували такі літературні журнали, як «Дажбог», «Обрії», «Напередодні»

(Львів), «Студентський вістник», «Пробоем» (Прага), «Самостійна думка» (Чернівці) та ін.

Третій табір – це письменники комуністичного спрямування (часто колишні москвофіли), трибунами яких були журнали «Вікна» і «Нові шляхи», В. Бобинський (колишній символіст), С. Тудор, Я. Кондра, О. Гаврилюк, М. Ірчан, Антін та Іван Крушельницькі, Я. Галан виступали за матеріалістичну, клясову, соціальну літературу, поступово впадаючи в звичайне агітаторство.

Ліберальницьке письменницьке середовище, до якого належав і М. Рудницький, пов'язане з львівським журналом «Світ», Саме М. Рудницький створив ту культурну настроєвість, парадигму художніх пріоритетів і вартостей, систему теоретичних інтенцій у літературній критиці, які розвинулися у літературу формально-стильового пошуку, інтелектуальної парадоксальності, нестримного новаторства, зорієнтованості на світові естетичні обрії. В ключі цієї поетики працювали його попередники Михайло Яцків і Артим Хомик, а разом з ним – Анатоль і Ярослав Курдидики, Василь Хмелюк, Святослав Гординський, Роман Завадович, Богдан-Ігор Антонич, Іван Керницький, Вадим Лесич (В. Кіршак), Ірина Вільде, Марія Струтинська, Богдан Нижанківський, Василь Ткачук, Іван Чернява, Юрій Косач.

Найповніше ідейно-естетичне вираження ліберально-модерністська література отримала у середині 1930-х, коли успішно розвивався двотижневик «Назустріч», що виходив у 1934–1938-х років. Його головним співробітником і членом редколегії був М. Рудницький за активної участі В. Сімовича й С. Гординського. Це видання стало віхою в історії української журналістики та літературної критики за форматом, стилістикою, широтою порушених проблем. У жанрово-стильовому плані це було вельми яскраве і цікаве видання, своєрідне продовження часопису «Світ», тобто передусім відкрите до західної культури, зорієнтоване на модерністсько-експериментальні художні смаки. Тут друкувалися авторитетні вчені і критики (В. Дорошенко,

Я. Гординський, І. Борщак, М. Возняк, В. Левинський, П. Зайцев, О. Кульчицький) і когорта молодих ліберальних письменників – Б.-І. Антонич, Ю. Косач, І. Керницький, В. Софронів-Левицький, Ірина Вільде та ін. Часопис став вдалою естетичною альтернативою до літературних націоналістичних і католицьких видань, включився у літературні полеміки, суттєво підняв рівень критично-теоретичного мислення в Галичині.

Попри певну розпорошеність, етичну та ідейну невиразність ліберальної літератури самого М. Рудницького як критика можна сміливо зачислити до трійки найвпливовіших інтелектуалів в культурі міжвоєнної Галичини поряд із Дмитром Донцовим і Гавриїлом Костельником. Він активно працював як член літературного журі в Товаристві письменників і журналістів ім. І. Франка (ТОПЖ), систематично «бомбардував» своїх противників зі шпальт щоденної газети «Діло», впливав на позицію Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ), зокрема друкуючись у його органі «Мистецтво», Це видання мало до певної міри авангардистсько-ліве спрямування, в чому ми бачимо теж заслугу М. Рудницького. Окрім того, він був регулярним автором популярної польськомовної газети «Chwila», де часто виступав зі статтями на українську тематику. На жаль, у цьому виданні М. Рудницький не завжди був на висоті, часто вдаючись до перекручень фактів, полемізуючи зі своїми ідейними противниками, а то й просто звинувачував «кого треба» в «антисемітизмі», «фашизмі», не маючи реальних підстав для таких висновків.

Прикладом такого неуспіху у міжтаборовій боротьбі можна вважати участь М. Рудницького у варшавському журналі «Ми», який виходив у 1933–1939-х роках. Було дивно, що критик, який позиціонував себе як «естет-ліберал» раптом пристав до середовища нібито націоналістичного, принаймні такого, що працює «суто за програмою молодого націоналізму» [8, с. 32]. При тому він написав навіть редакційну статтю для першого

числа журналу, з чого випливає, що був залучений до самого проєкту видання. А «проєкт» той був сумнівного походження: невдовзі з'ясувалося, що журнал «Ми» фінансувався советськими спецслужбами, а його редактор А. Крижанівський – завербований агент ССРСР, метою ж цього журналу було внести розгардіяш і взаємоворожнечу в націоналістичне середовище Західної України й еміграції, розкласти його, позірно демонструючи «ще більший націоналізм», Цим і пояснюються регулярні й дуже агресивні напади «Ми» на «Вістник» і Д. Донцова, тобто на найважливіший ідейно-інтелектуальний нерв українського націоналізму.

Сьогодні, як це не прикро, в українській науці тривають спроби показати полеміку між «Вістником» і «Ми» як «надзвичайно цікаву ідейно-естетичну дискусію», як «чергову спробу молодого покоління талантів вирватися з-під тоталітарного ідейного гніту» Д. Донцова etc. Подібне трактування історико-літературних фактів не тільки привчає сучасника до фальсифікації, а й формує певну «програму» цинізму при оцінюванні минулого. Думаємо, з такою «науковою» практикою, коли ігноруються очевидні факти, треба покінчити як з фактором розкладу самих моральних основ науки.

Початок 1930-х років вивів Львів на рівень інтелектуальної та літературної столиці України [3, с. 88]. Нагадаємо, що на цей час вже занепали під ударами большевицького терору Харків і Київ, натомість у місті над Полтвою народжувалися нові ідейно-художні тенденції, цікаві культурні середовища, видання, часописи, Львів був відкритим до світу й водночас плекав у собі національний дух. Тож не випадково, що саме на 1930-ті припадає період надзвичайного піднесення теоретичної мистецькознавчої думки серед галицьких авторів, учасників галицького літературного процесу з еміграції. Лідером у цьому процесі був М. Рудницький, принаймні його можна вважати головним збудником теоретичних полемік в періодиці. Тоді із цілими серіями статей, рецензій, брошур виступили такі блискучі

літературні критики й концептуалісти, як Г. Костельник, П. М. Ісаїв, М. Гнатишак, Т. Коструба, К. Чехович, В. Залозецький, Є.-Ю. Пеленський, Б.-І. Антонич, Ю. Липа, Д. Донцов, О. Грицай, Б. Кравців. Книжки М. Рудницького «Між ідеєю і формою» (1932) та «Від Миронного до Хвильового» (1936) стали віховими поряд із книжками «Бій за українську літературу» (1935) Ю. Липи і «Наша доба і література» (1938) Д. Донцова.

Прагнучи вирізнитися, яось заперечити позиції «католиків» і націоналістів, з ідейно-естетичними доктринами яких М. Рудницький послідовно воював, він постійно доводив тезу про непотрібність світогляду для письменника [5, с. 74]. У середині 1930-х на цю тему розгорілася ціла дискусія. Між М. Рудницьким і М. Гнатишаком відбувся навіть публічний диспут щодо цієї проблеми, в якому переміг останній. Зрозуміло, що М. Рудницький продовжував свою пропаганду «безсвітоглядности», яку Д. Донцов ще називав «наплювізмом», і далі, після того, як його аргументи були розбиті кількома критиками у пресі, і то досить переконливо [6, с. 71–84]. При цьому М. Рудницький міг суперечити сам собі. Наприклад, у передмові до книги «Від Мирного до Хвильового» зустрічаємо таке несподіване твердження: «Твір може нас захопити тим глибше, що більше має ідей, твір живе тим довше, що глибше пов'язаний з ідеями **своєї** доби, хоч би ці ідеї застаріли вже за найближчого покоління» [11, с. 29]. Або ось думка із праці «Між ідеєю і формою»: «Література – поле боротьби різних течій і кораблів; роль критика – розпізнати не тільки напрям вітру і відрізнити броненосці від човнів, але й відкрити нові береги, до яких вони плывуть, несвідомі своєї мети» [11, с. 33]. Отже, попри всі свої декларації естетства, образно-стильової грайливости літератури він усвідомлював, що сутність письменства – в ідеях, що визначає мистецтво слова змагання естетичних концепцій і духовних сил авторів.

М. Рудницький стояв на твердій засаді, що пропаганда починається в письменника там, де кінчається його уява. Саме

тому так наполегливо критикував позиції двох, на його думку, найбільш заідеологізованих течій в західноукраїнській літературі – вісниківців і «католиків», часто переходячи межу, за якою починалося звичайне упереджене критиканство. Це відбувалося тоді, коли М. Рудницький, наприклад, знецінював творчість О. Ольжича чи Наталени Королевої, Є. Маланюка чи Катрі Гриневичевої. Відмова від проблемно-ідейної основи літератури, яка нібито заважає письменникові реалізувати свій художньо-творчий потенціал, надто однозначно кидала його в іншу крайність, що вимагала від літератури і літераторів позбутися світоглядних засад та інтенцій, не торкатися моральних та духовних тем, не підносити національних завдань, не відображати національних емоцій. Так формувався твердий космополітизм М. Рудницького, який був наслідком його ліберальних переконань. «Критична доба кожної літератури, – писав критик, – починається з моменту, коли вона пробує прикладати до рідних творів міру позанаціональну, міжнародну» [11, с. 45]. Ця теза була для українського теоретика водночас і концептуальним імпульсом для пояснення потреби прориватися в широкі простори світових естетичних шукань, і маніпулятивним засобом, коли він штучно, невмотивовано порівнював національних письменників зі світовими і доводив, що їхня «відсталість» обумовлена їхнім «націоналізмом». Це ж ліберальницьке доктринерство вело М. Рудницького іноді до цілком невмотивованих, неправдивих тез, як от наступна думка: «Письменник може завдяки силі свого генія перетворити в собі попередні елементи народної літератури з такою свободою, що основні риси його творчості не матимуть майже нічого народного ні національного. Данте, Сервантес, Шекспір, Расин, Гете, Ібсен є так мало народні та національні, що для їх зрозуміння не треба знати психології, історії ні словесности їхнього народу» [11, с. 51]. При цьому критик забуває пояснити, чому названі письменники стали надпотужними виразниками

кожен свого національного духу, а їхні твори є справжніми енциклопедіями при пізнанні відповідних національних культур.

Власне, цей космополітизм М. Рудницького став платформою для ідейної боротьби, теоретичним протиставленням до ідеологій двох традиціоналістських літературних течій – вісниківців і «католиків», Він усіяко висміював їхні позиції, глумився з «патріотичного бляшаного патосу» перших і «священницької цнотливості» других, постійно доводячи, що їхні теоретичні настанови щодо літератури є лише «тягарем», «кайданами» для неї, постійно пророкував «повний занепад» і «банкрутство» цих середовищ, чого, як відомо, не відбулося.

У 1930-ті роки ліберальні ідейні та естетичні вартості насамперед були реалізовані в часописі «Назустріч», який був зорієнтований на літературну молодь і формалістські пошуки, закликав до розважальності в мистецтві, до збагачення української літератури новими настроями, темами, жанрово-стильовими прийомами. Найважливіше своє завдання журнал вбачав у подоланні народницько-етнографічних стереотипів в українській літературі, загальної провінційності в культурі, усіякого примітивізму і графоманства. Не дивно, що невдовзі цей двотижневик став однією з найавторитетніших трибун, де обговорювалися питання розвитку національної літератури, проблеми й перипетії літературних конкурсів, премій, дискусій. І заслуга М. Рудницького в цьому була неабиякою. Саме він завдяки своєму талантові небайдужого спостерігача й учасника літературного процесу, полеміста, культурного концептуаліста, тонкого естета надавав двотижневику особливого шарму мистецької богемности, вишуканости і стильової повноти.

Квінтесенцією творчости М. Рудницького цього періоду стала книжка есеїстики «Від Мирного до Хвильового», якою автор якраз прагнув довести вичерпаність української ідейної літератури, її неухильну спрямованість до формально-стильової ускладнености, урбанізму, інтелігентности. Однак впадає в око,

наскільки критик однобічно характеризує провідні постаті української літератури межі XIX–XX століть, наскільки знецінювальними є його висновки про них (майже нікого він не вважає справжнім майстром пера і реалізатором ідейних програм, і це при тому, що саме в цей період українська культура й інтелігенція почала формувати модерну національну свідомість). Деякі оцінки М. Рудницького є просто смішними й відверто неправдивими. Наприклад, він уперто наголошує, що Леся Українка – передусім великий лірик, одночасно зневажливо оцінюючи її драми. Це робилося на зло Д. Донцову, який ще у 1922 році в студії «Поетка українського Рисорджимента» підніс Леся Українку саме як авторку глибоких, художньо довершених драматичних поем. Так само безглуздою є його теза, що Леся Українка «не вольова», В есеї про Осипа Маковея М. Рудницький доводить, що цей письменник у підсумку нічого не досягнув у націотворчій справі, хоча відома й думка М. Зерова про особливе значення творчості О. Маковея у плані інтелектуалізації української літератури. Загалом майже кожна оцінка провідних українських письменників у М. Рудницького позначена певною дозою зверхности, перебільшеного скептицизму і неаргументованости.

Окремої високої оцінки заслуговує інтелектуалізм М. Рудницького, його особливе уміння насолоджуватися літературою і передавати це відчуття іншим, його безмежне уміння створювати інтригу і в естетичному аналізі літератури. Водночас цей аналіз він здійснює у контексті розвитку національної культури. М. Рудницький-стиліст є майстром афоризму і витончено-фахової оцінки, він створив цілу епоху в розвитку української літературно-критичної думки. Лише після його всебічної праці, всепроникливої аналітики українська критика набула культурної зрілости, фактологічної повноти, стильової гнучкості і вправности.

У його афористичних судженнях відлунує повчальна мудрість: «Ніхто так часто не сумнівався, як філософи, що охоплювали якнайширші овиди явищ, – ніхто не видає таких

рішучих суджень, як неукі» [11, с. 78]. Іноді впливає тонка іронія, спаяна з точністю художнього чуття: «Хто перед Коцюбинським відчував у нашій культурі потребу надавати реченням ритм, знаходити в ньому переливи гармонії, передавати ним нюанси думки? Мирний надто легко приймає готову мелодійність історичних дум, Франко не має ніколи часу перечитати написаної сторінки вголос» [11, с. 98]. Іноді у нього пробивається й повний сарказм: «Не один дуже талановитий поет як приватна людина нагадував більше карикатуру, ніж живу людину. Ніхто з нас не ставить собі питання про духове життя акробата, хоч може захоплюватися його мистецтвом» [11, с. 112]. Останнє твердження було відповіддю тим, хто бабрався в особистому житті письменників і витягати звідти «вбивчо» наприємні висновки.

М. Рудницький полюбляв гру слів, в чому досягнув неабиякої майстерності: «Популярність родиться з переплутування банальності та оригінальності так само, як банальний твір родиться з переплутування потреби стати творцем з бажанням стати популярним» [11, с. 93]. Або: «Мартович належав до письменників, які завжди, коли писали, мали щось сказати, та не завсіди, коли мали щось сказати, хотіли це написати» [11, с. 100]. Водночас міг бути й дуже чітким і різким у висновках: «Кількість літературної продукції залежить від сприятливих політичних та економічних умов краю; два-три могутні таланти можуть зродитися та розвинутися навіть серед мурів в'язниці» [11, с. 106].

Будучи завзятим прихильником рішучої модернізації української літератури, подолання нею патріархально-етнографічних традицій, М. Рудницький все ж залишався критиком з високим художнім смаком *par excellence*. Він точно відчував ту межу, де мистецьке експериментування переходило в позерство, а літературна позиція – у дріб'язкове самовираження егоцентричної особи. Відтак мав велике застереження до авангардистських тенденцій в Європі і особливо до пародіювань їх в Україні:

«Футуризм, дадаїзм і конструктивізм ближчі до первісних форм народної поезії, ніж зразки, створені класиками, романтиками, парнасцями та символістами. Від перемоги «білого вірша» (верлібру) починається у нас панування всіх тих «ліценцій», що дають нагоду віршоробам зрівнятися з поетами, коли в поезії не обов'язують бодай три старі принципи – ритм, рима і сенс, вірші неосвіченого сільського парубка важко відрізнити від кав'ярняного конструктивіста» [11, с. 111].

У 1939 році почалася советська доба, коли ліквідовувалися усі форми незалежної громадянської і культурної діяльності, встановлювався офіційний пролетарський інтернаціоналізм як замаскована ідеологія російського імперіялізму й тупа і фальшива советська пропаганда – усе це сприймалося в Галичині гротеск буремної епохи. Сотні тисяч людей були ув'язнені або вислані в Сибір, десятки тисяч емігрували на Захід. Край наче зупинився, застиг в шоці від першої зустрічі з бруталною несвободою Країни Рад. Ще недавно галичани лише читали в газетах про брехливість большевицької пропаганди, тотальний контроль за суспільством з боку комуністичної партії і її каральних органів, про масовий терор проти української інтелігенції і жахи розкуркулювання та Голодомору. Тепер ця похмура гігантська держава-імперія із обіцянкою «земного раю» і з чекістською жорстокістю на ділі увірвалася до галицького світу.

І тут сталося щось незрозуміле й несподіване: М. Рудницький, маючи змогу виїхати за кордон, врятуватися від советської влади, як це зробила його дружина, його брати, залишився чомусь у Львові. Він належав до кола тих галицьких культурників, передусім членів КПЗУ, які легко й відкрито пішли на співпрацю з комуністичним режимом. Можливо, є якась загадка в тому, що й у 1915 році, під час російської окупації Галичини, М. Рудницький опинився у Києві і мав якісь зв'язки з російською владою, і тепер знову виявив лояльність до Москви. Ця таємниця його біографії ще потребує дослідження. М. Рудницького прийняли до Спілки

письменників України, він став професором Львівського університету, в якому на різних посадах пропрацював до кінця життя.

Співпраця з радянською владою не могла принести чогось доброго, не могла дати творчого натхнення чесному науковцеві, критикові чи письменникові, які були «гвинтиками» в гігантській імперській пропагандистській системі. Упродовж майже всього свого життя у радянському Львові М. Рудницький зазнавав принижень, моральних цькувань від советської влади, цензурних обмежень і хитро-підступних використовувань його імені. Вже у 1940 р. він отримав перший «ідеологічний» удар від режиму. Ось як це описує М. Ільницький із посиланням на спогад Остапа Тарнавського: «Надзвичайною була подія, коли приймали у члени Спілки Михайла Рудницького... Рудницького не могли не знати: це була загальновідома літературна особистість, з думкою якої рахувалися і приятелі, яких у нього було не надто багато, і вороги, що він їх мав і направо, і наліво. Це була багатолюдна імпреза, хоч відбувалась не у викладовій залі, а у просторому кабінеті секретаря Львівського оргкомітету письменників Ярослава Цурковського... Цурковський горів ненавистю до Михайла Рудницького за якусь рецензію, чи більше – за брак рецензій на його вірші. Тож і вибрав нагоду прийому Рудницького в Спілку, щоб на ньому помститись... Цурковський висунув різні закиди проти Михайла Рудницького, мовляв, він не гідний бути членом Спілки пролетарських письменників... Та долю Рудницького вирішив сам Олександр Корнійчук. Він встав, витягнув з кишені якусь маленьку книжечку у формі брошури, що, як виявилось, була збіркою віршів Цурковського (Цурковський Ярослав – поет-авангардист – О. Б.) – прочитав уголос один з віршів із цієї книжки з наголосом на такі рядки: «Україна понад усе», а тоді пояснив, що це йому дуже нагадує відомі гасла «Deutschland uber alles» («Німеччина понад усе»). Розправившись так зручно з головним опонентом, Корнійчук

звернувся до Михайла Рудницького, який весь час цієї розмови то блід, то червонів, то синів і хвилювався, й могутнім голосом заявив: «Ми знаємо вас, Михайле Івановичу, і ми вас до Спілки приймаємо, але радянська влада вашої книжки “Від Мирного до Хвильового” ніколи вам не забуде»» [3, с. 121].

У період німецької окупації Галичини М. Рудницький як напівєврей часто переховувався на селі, не брав активної участі в літературному житті Львова. Співпрацював тільки з Львівським оперним театром, для якого переклав трагедію В. Шекспіра «Гамлет», комедію К. Гольдоні «Хитра вдовичка» і «Ревізора» М. Гоголя.

У післявоєнний період зазнав від комуністичної влади різноманітних цькувань, замовчувань, принижень, особливо у середині 1950-х рр. Його творчий доробок і в цей час залишається об’ємним, але втратив дух інтелектуального горіння, набув рис поверховості і деякої штучності. М. Рудницький не міг вписатися у «прокрустове ложе» советської ідеологічної і псевдоестетичної офіційної літературно-критичної доктрини, тому завжди залишався ізгоєм: провідні тогочасні літературознавці боялися посилатися на його праці. Він маячив в українській советській культурі як «раритет» з цілком чужої, ворожої епохи.

Підсумовуючи, зазначимо наступне. Як типовий критик модерністської доби, інтелектуал ліберального спрямування М. Рудницький раціонально переосмислив основи української культури. Звідси – його прагнення до «демонументалізації» українських класиків (щось подібне, як львівський польський критик і письменник Й. Бой-Желенський займався «відбронзовуванням» польських класиків). Часто у цій боротьбі з вітряками М. Рудницький вдавався до перебільшень, перекручень фактів, до геть тенденційних оцінок, фантазувань. Тому, читаючи його праці, треба мати це на увазі. Стратегічно він виконував ту деструктивну роботу, яку виконував кожен ліберальний науковець чи філософ у кожній іншій країні, оскільки засвоєння і поширення

принципів лібералізму є неможливим без попереднього руйнування в суспільстві основ традиціоналістського, релігійного, національно-органічного мислення й світовідчуття. Ліберальна ідеологія передбачає ліквідацію авторитету в культурі, загальну хаотизацію вартостей, впровадження масового релятивізму. Відтак у цій справі дуже ефективними стають прийоми і засоби іронії, гра парадоксів, антидуховний цинізм, постійне висміювання високого і героїчного. Наполеглива боротьба М. Рудницького з ідейністю в літературі і за безсвітлоглядність письменника – це якраз удар по національній культурі. Прикметно, що ліберали (принаймні інтелектуально потужні) розуміють свою руйнівну роль щодо нації, але виконують її з тим холодним практицизмом, який характерний для ліберальної свідомості. І до цього треба ставитися з відповідним прагматизмом, розрізняти в їхньому доробку плідне, творче і штучне, надумане.

М. Рудницького можна вважати духовним батьком та ідейним наставником таких провідних українських ліберальних інтелектуалів другої половини ХХ століття, як Ю. Шерех-Шевельов, І. Костецький, Б. Рубчак, Б. Бойчук, М. Рябчук. Навіть у манері культурологічних узагальнень, у формі назв статей, у схильності до стильових алітерацій відчувається вплив на творчість цих авторів М. Рудницького.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Тернопіль : Джура, 2000.
2. Енциклопедія політичної думки / За ред. Д. Міллера, Дж. Коулмена, В. Конколі, А. Раян. – К.: Дух і літера, 2000. – С.203–207.
3. Ільницький М. Драма без катарсису. Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття. Львів : Місіонер, 1999.
4. Ільницький М. Михайло Рудницький здалеку. *Дзвін*.1997. № 4. С.121–129.

5. Квіт С. Естетична доктрина Михайла Рудницького. *Визвольний шлях*. 2000. Ч. 2. С. 38–57.
6. Комариця М. Українська «католицька критика»: феномен 20–30-х рр. ХХ ст. Львів : [б. в.], 2007.
7. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ ст.: парадигма реконквісти. Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008.
8. Ми: Літературний чвертьрічний журнал. *Періодика Західної України 20–30-х рр. ХХ ст. : матеріали до бібліографії* / за ред. М. Романюка. Львів, 1998. Т.1.
9. Рудницький М. Бережанські товариші. *Діло*. 1937. Ч104.
10. Рудницький М. Ворог целібату. Самовар. Львів : Тріада плюс, 2007.
11. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / упоряд., комент., передм. О. Багана – Дрогобич : ВФ «Відродження», 2009.
12. Шаповал Ю. «Діло» (1880–1939): Поступ української суспільної думки. Львів : [б. в.], 1999.

(«Дивослово», 2020, №1)

СПОКУСИ Й ПАСТКИ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ (Про роль і функції літературної критики)

Однією з постійних і стривожених проблемних тем сучасного українського навкололітературного дискурсу є теза про відсутність повновартісної, фахової та принципової літературної критики. Це, на думку різних спостерігачів та експертів, уможлиблює активне «курсування» літпроцесом відверто слабких авторів і їхніх творів з одночасним «затемнювання» справжніх талантів. Усе за таких обставин залежить від уміння того чи іншого автора «пропарити» себе, зручно використавши систему особистих знайомств. І читач, і коло професійних літературознавців зараз перебувають у стані перманентно-латентної розгубленості: бурхливий розвиток сучасної літератури ніби-то наявний, але об'єктивно оцінити його художньо-естетичну вартість доволі важко. Тож спробуємо проаналізувати причини цього дещо парадоксального явища.

Спочатку пригадаємо трохи з історії критики. Будучи, безсумнівно, «мотором» літературного процесу, літературна критика об'єктивно не раз вже потрапляла у специфічні ситуації, коли її стратегічні намагання визначити «правильні» і «високохудожні» рамки літ процесу або не давали ніякого результату, або ще й шкодили йому. Так ставалося тому, що, зрештою, як і кожен вид інтелектуальної діяльності, літературна критика має свої спокуси, що часто заводили її у певні пастки.

Отже, першою великою спокусою критики можемо визначити її настійливе прагнення **навчати**. Критик, користуючись переважно раціональними формами рецепції та узагальнень, вибудовує собі таку логічну концепцію-«піраміду» трактування літератури, яка спокушає його своїми можливостями цілісного (як йому задається) осмислення явища і висновування з цього системи повчань, «як творити літературу», Часто критик

має ширший світогляд, аніж письменник, справді бачить проблематику літератури різнобічніше, і це дає йому підстави «коригувати» різні її «відхилення», «недоладності», «відставання» і т.ін., стимулювати її завданнями піднятися до високого світового рівня. Часто це приносить свою користь. Однак при цьому критик не завжди вловлює внутрішні, «підводні» течії літератури: письменницьку інтуїтивність, візіонерство, містеріальну природу мистецького натхнення. Тож іноді він не відчуває цих глибинних імпульсів літератури і потрапляє зі своєю системою художнього навчання у пастку **раціональних схем**, надто умоглядних визначень та оцінок. Тоді критик помиляється щодо перспектив літературного процесу, не помічає глибинних сенсів творчості справжнього таланту. Так помилився визначний український літературний критик і мислитель М. Драгоманов щодо генію Т. Шевченка, прагнучи увібгати його спадщину у раціональні схеми позитивістської естетики, яку він сприймав як універсальну концепцію літературного поступу (праця «Шевченко, українофіли і соціалізм», 1879 р.).

Друга спокуса для критики – прагнення **впливати** на літературний процес. По-різному моделюючи його розвиток, критик неодмінно спокушається можливістю пропонувати письменникам нові теми, проблематику, систему художніх прийомів естетичного самовираження, ідеологічну програму і т.ін. Постійно відсіваючи різні види графоманії, тобто об'єктивно здійснюючи корисну роботу для утримування високого рівня естетичної свідомості літератури та художнього смаку читача, критик мимоволі потрапляє у ситуацію ментора. З часом він може надто повірити в абсолютну точність свого аналізу і потрапить у пастку **тенденційності**, упертого нав'язування читаючій громаді своїх естетичних принципів та оцінок при одночасному непомічанні нових художніх імпульсів в літературі, які, закономірно, не може зауважити людина, яка повірила у свою місію впливати і визначати. Так сталося із сумлінним критиком

С. Єфремовим, який не до кінця збагнув глобальні зміни в літературі доби Модерну.

Третя спокуса критики – бажання **програмувати** розвиток літератури. Кожен талановитий критик із претензіями на винятковість обов'язково переймається амбіцією створити цілісну програму, яким би то чином якась національна література, реалізувавши низку естетичних принципів, враз досягла світового рівня й увійшла у стрімкі ритми самопоглиблення і саморозширення. Такі амбітні проекти у свій час в Україні мали і П. Куліш, і М. Драгноманов, і І. Франко, і Д. Донцов, і Ю. Шерех-Шевельов, і У. Самчук. Кожен з них потрапляв при цьому у свою пастку **доктринерства**, коли намагався створити однозначні й «вічні» схеми та трафарети підвищення естетичної якості літератури. У таку смішну ситуацію потрапив, наприклад, І. Франко зі своєю колись знаменитою статтею «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878), виступивши в ній із програмою дуже передових тоді позитивістсько-соціалістичних нововведень і зневажливо оцінивши літературну позицію І. Нечуя-Левицького, який насправді говорив і утверджував глибші засади цивілізаційної самобутності та архетипної суверенності літератури, про які І. Франко у доктринерській самовпевненості й чути не хотів.

Четверта спокуса літературної критики – **надміру теоретичний підхід**. Використовуючи аналітичну потугу науки й методологію критики, літературознавець весь час спокушається можливістю зрозуміти внутрішню механіку, природу літератури, зрозуміти «як вона робиться», як писали численні критики і дослідники літератури початку ХХ століття. Загальний сплеск теоретизму в кінці ХІХ – у першій половині ХХ століття призвів у європейській культурі до надмірного розростання різноманітних естетично-філософських, літературознавчих, філологічних, навіть ідеологічних шкіл та методологій, що зумовлювалося неймовірним загальним піднесенням тодішньої науки. Це

породило ситуацію безнастанного продукування нових теоретичних концепцій, за якими певні групи і середовища хотіли вивести літературу «на неймовірно високий та істинний рівень розвитку», Не випадково саме на першу половину ХХ століття. припадає така велика кількість різних теорій, які категорично відкидали традиційні, «застарілі», на їхню думку, естетичні засади і пропонували однозначно «досконалі» рецепти, як зробити літературу абсолютно довершеною. Такі тези присутні в усіх теоретичних концептах і концепціях авангардизму, починаючи від експресіонізму, у формалістській критиці й методології та теоріях соцреалізму, який опирався передусім на ідеологічну непомильність «найпередовішого вчення епохи – марксизму», Це несподіване перехрещення, здавалося б, таких відмінних за походженням та онтологією теорій авангардизму та соцреалізму пояснюються їхньою спільною гносеологічною засадою: **раціоналізмом прогресистського гатунку**. У парадоксальний спосіб обидві ці інтелектуальні течії, категорично борючись із традиціоналізмом в культурі і мисленні, однозначно тяжіли до витворювання **приписових формулювань**, за якими і тільки за якими «має творитися абсолютно нове мистецтво» (не важливо чи комуністичного раю, чи необмеженої свободи людського егоцентризму ліберально-анархістського світу). Коли ми звернемося за прикладами до дуже самовпевненої української авангардистської і соціалістичної критики, то легко знайдемо там гіпертеоретичну тенденційність, штучність умовиводів і вольтеріанську позу такого собі зверхнього «рятівника темного людства», з однаковою силою явлену нам і в особі М. Семенка, і в особі В. Коряка.

П'ята традиційна спокуса критика – настійливе її прагнення **бути модною**. У кожен період культурної історії критик намагався вирватися за рамки усталених норм, критеріїв, принципів мистецької свідомості, щоб здивувати, вразити, стимулювати щось «найпередовіше», Дуже часто погоня за

модністю спонукала нагально запозичувати новітні теорії із сусідніх культур, тим самим створюючи систему ланцюгового міжнародного діалогу, який об'єктивно сприяв збагаченню національних літератур. Однак при цьому критик майже завжди опинявся перед небезпекою потрапляння у пастку **поверховості**: запозичуючи нашвидкоруч щось чуже, органічне для культурної й естетичної свідомості часто дуже відмінного за історичним досвідом, ціннісною парадигмою, мисленнево-художніми навиками народу, критик доволі штучно прив'язував теоретичні здобутки інших культур до рідної літератури, до кінця не відчувши і не осмисливши їхньої природи, особливостей, настанов. Так, він справді ставав модним, але якими ж далекими від духовних запитів нації могли виявитися його теоретичні стимулювання й зацікавлення. Найяскравіший приклад – т.зв. постмодерна сучасна українська критика 1990–2000-х років.

Отже, перед якими проблемами виявилася сучасна українська літературна критика, коли так багато людей чомусь засумнівалися у її наявності?

1. Проблема **світоглядного хаосу**. Після розпаду СРСР, закономірно, наукова та культурна еліта України опинилася перед ситуацією раптового вибуху нових ідей, теорій, методологій наукового пізнання. На одну частину нашої інтелігенції, переважно середнього і старшого віку, якій вже було важкувато змінювати свої світоглядні засади, прихід західної сциєнтики справив частково пригнітливе враження, змусив повернутися до звичних методологій. Але, будучи твердо переконаною, що «на демократичному Заході все може бути тільки добрим і передовим», ця інтелігенція не відважилася на якийсь критичний аналіз новітніх західних теорій, обережно пригадуючи собі правило, що небезпечно виступати проти будь-чого нового, щоб не виявитися для наступних поколінь «злісним ретроградом і консерватором», Друга ж частина наукової інтелігенції, переважно молодша віком, навпаки, завзято взялася

переймати західні ідеї і впроваджувати їх у систематику своїх досліджень. Оскільки уся тяглість світового інтелектуального процесу ХХ століття через об'єктивну замкнутість нашої країни була їй зрозуміла не вповні, а фрагментарно засвоєні теоретичні концепти, поняття й терміни не могли послужити надійною платформою для розгортання повновартісної інтерпретаційної парадигми вивчення літератури, то, природно, така тенденція привела до значного понятійного і засадничого хаосу.

До цього додалися особливості інтелектуального становища на Заході, який, як і простір Російської імперії в добу комунізму, пережив свою нігілістичну революцію у сфері науки і культури. Після Першої світової війни завершився, започаткований соціалізмом-матеріалізмом та авангардизмом, період інтелектуальної атаки на традиційні вартості, філософську метафізику та ідеалізм. Діяльність т.зв. «Віденського гуртка», групи здебільшого єврейських філософів та їхніх послідовників на початку 1920-х років (М. Шлік, К. Гедель, Г. Фреге, В. Вітгенштейн, Ф. Карнап, О. Нойрат, Ф. Вайсман, Г. Ган, Б. Рассел та ін.) можна вважати віхою у процесі формування інтелектуально-ціннісного обр'ю західної цивілізації ХХ століття. Саме вони, виходячи із неопозитивістських принципів, задумали здолати метафізичну концептуалістику класичної філософії шляхом тотальної фрагментації картини світу, переведення головної ваги науково-філософського пізнання у сферу логічного аналізу мови науки і до форм суто математичного мислення, тобто мислення поза вимірами трансцендентності і моральної відповідальності. Уся філософія зводилася до аналізу використання мовних засобів і висловів, до вивчення логіко-семантичних основ пізнання. Стверджувалося, що всі великі філософські проблеми відпали самі собою, оскільки вони насамперед полягали у плутанні слів і сенсів, які тепер взялися пояснити віденські мудреці.

Принципи нового позитивізму, пройнятого духом сциентизму і спекулятивності, повели західну науку широкими і різноманітними шляхами формалізму, скепсису, прагматизму, головними ознаками яких були **атомізація людської свідомості, крайня іррелігійність, космополітизм і втрата відчуття духовних традицій минулого**. Саме з таких позицій критики і літературознавці ХХ ст. взялися досліджувати літературу, в якій їх тепер цікавили не духовна глибина, а система логічних парадоксів у письменника, не почуття естетичної насолоди, а механіка тексту, не сила творчої енергетики та ідейні устремління автора, а прикладні фрагменти його стилю.

Закономірно, що західні норми та методології літературного аналізу в українському посткомуністичному (апріорі нігілістичному) інтелектуальному просторі могли справити ефект тільки ще більшого розсіяння, аніж на Заході. Тож атмосфера скептико-парадоксального постмодерну швидше стала для України руйнівним вихором, а не безтурботною грою сенсів, як це є на Заході.

2. Проблема відсутності етичної основи. Прихід ліберальних цінностей зруйнував моральну впевненість процесу національного відродження в Україні початку 1990-х років: адже, якщо метою світового прогресу є всуціль космополітизоване суспільство і жвавий мультикультуралізм, то навіщо надавати особливої ваги своїм етнічним сутностям? Лібералістична свідомість, яка висміює героїчне, нігілізує традиційне, карикатуризує високе, профанує мистецьке і т. ін., автоматично перетворює науковий пошук і творчу інтерпретацію у безвідносний акт, позбавляє людину відповідальності за зусилля й інтенції цілої нації, яка об'єктивно в кожную історичну епоху опиняється перед якимись викликами. Тому сучасний критик почуває себе передусім егоцентрованим автором, безвідповідальним перед Вищою Істиною, долею нації, духовно-моральними принципами суспільства. Для нього ідея культурно-

естетичного зростання людини і соціуму є просто безвідсною, головне – виразити самого себе.

3. Проблема стирання індивідуальності. Ситуація постіндустріального, телекомунікаційного суспільства, постмодерного ціннісного хаосу не передбачає існування впливової особистості в інформаційному просторі. Головним інструментом впливу вже давно став капітал. Його переливання й змушують тією чи іншою мірою культурно переорієнтуватися суспільство. Натомість поява якоїсь сильної індивідуальності в культурі загалом і в критиці зокрема можлива лише на ідейно міцній та етичній основі. Відтак великою суперечністю сучасності є взаємозаперечення двох онтологічних тенденцій: охлократизму та аристократизму, висловлюючись у політологічних термінах. З одного боку, все в культурі заливає примітивна масовість, а з іншого, кожна талановита людина, щоб вберегти себе від цієї сірості, формує собі на базі теоретичного багатства попередньої високої культури умовну елітарність. Сьогодні вже немислимою є поява таких постатей, як Лессінг чи Шлегель, Карлайл чи Рескін. Особистість зникає в океані метушливої новочасної маскультури, як кораловий острів: її можна ще розгледіти на дні, коли зможеш розвести хвилі бруду і порожнечі.

Втрата індивідуальності веде до сірості, безлицих критиків. Переглянувши сучасні літературно-критичні журнали, не можеш позбутися враження, що ти довго спілкувався з по-дрібному метушливими людьми, які у найкращому випадку є майстрами ефектної фрази, дотепу, ідконого спостереження, але **ніколи індивідуумами**, що відстоюють якісь високі принципи і борються за шляхетне в культурі. Довкруг – якесь суцільне хіхікання-кривляння, якийсь невмотивований скепсис або вражаючі у своїй однозначності захоплення.

4. Проблема відсутності настрою змагання. Лібералістичне суспільство тотального релятивізму і споживацтва об'єктивно передбачає створення атмосфери безпринципності в культурі,

безідеальності, коли зникає відчуття поступу, ушляхетнення мистецької творчості, коли сама творчість підмінюється поняттями гри і розваги. Естетика постмодернізму, навпаки, закликає до спрощеності в мистецтві, до активного вдавання замість напруження духовної енергетики. Відповідно, література набуває ознак певної бутафорності, а її критика – ознак такої собі «плюмажності» (від плюмаж): вона ніби-то є, але її безпринципність і безідейність та термінологічне багатослів'я перетворюють її у пір'їсту порожнечу.

Лібералістичний скептицизм руйнує найменші основи для якогось ідейного змагання в культурі: як можна за щось змагатися, коли ні в що не віриться? Відтак замість атмосфери змагання мимоволі поширюється настрій нудьги в мистецтві і критиці, яку час від часу можуть розвіяти або якісь епатажні вибрики в авангардному стилі, або звичайні грубі матюки в стилі постмодерну. За такої ситуації критик замість роздумувати над глибокими проблемами людського буття й краси мистецької експресії приречений перелічувати екстравагантності у якомусь творі або скабрезні вислови у ньому і вдавати, що це йому приємно й захопливо, та змушувати до подібного насильства над собою читача.

5. Проблема нового масовізму. Об'єктивний наступ суспільства мас, коли верхи (навіть культурна еліта) прагнуть наслідувати смаки й уподобання низів, створює ситуацію постійного підлаштовування під стилістику спрощеності, доступності. Наслідком цього є не тільки неймовірний вибух різноманітних «масових» жанрів у літературі (детектив, фентазі, трилер та ін.), а й колажно-вторинний спосіб моделювання художнього світу у постмодерністській літературі, за якою, в принципі усуваються такі константи справжнього мистецтва, як велич переживань, трагіка, героїка, формальна і словесна вишуканість. Постмодерний автор намагається бути максимально зрозумілий читачеві, його мова не випадково набирає ознак

сленговості й вульгарності: адже йдеться про адаптацію твору до свідомості й умовно «естетичних» уявлень юрби. Через це й критик поставлений у становище, коли він може й повинен не стільки аналізувати глибину й вишуканість твору, скільки уміння якогось автора сподобатися людям з вульгарними смаками. Тобто завдання сучасної критики полягає у **переверненому** трактуванні літератури і її природи. Сучасний читач оцінює самого критика не за тим, наскільки він професійний, а за тим, наскільки він «прикольний», висловлюючись жаргоново.

6. Проблема ринкової залежності. Загальна комерціалізація суспільства і культури «скоригувала» і сучасну критику. Фактично зараз ми спостерігаємо і процес відступу «товстих» журналів з їхньою культурою та академічністю, і процес перетворення стилістики критики у своєрідний доважок до реклами книжкової продукції. Сучасний критик опинився у класичному замкнутому колі обмеженого впливу: щоб бути запитаним, він мусить добре продаватися; щоб добре продаватися, він мусить бути доступним; а щоб бути доступним, він мусить відмовитися від основних принципів справжнього критика.

7. Проблема відсутності реального критицизму. Усі перелічені вище чинники й створюють реальну ситуацію кризи в сучасній українській літературній критиці. Адже не може бути критиком людина, яка цурається чіткої світоглядної позиції через ліберальницький релятивізм, яка не має визначених основ і мотивацій пристрасного змагання за ідею, яка остереігається виділитися із юрби і боротися за щось, яка підіграє плебейським настроям і смакам у суспільстві й об'єктивно нічого не може вдіяти із всезагальним тиском капіталу та його корисливих інтересів.

Чи можна шукати вихід із цієї ситуації і якими б могли бути рятівні імпульси здолаття її інертності?

В усі часи головними трибунами і «двигунами» критики були якісні журнали. Сьогодні до друкованих часописів додалися ще

інтернет-видання. Сучасною українською проблемою залишається лише те, як зробити їх «пробоевими», як висловлювалися в міжвоєнну добу. На жаль, сучасні літературні українські часописи часто створюються за принципом «групової приналежності», тобто вони передусім націлені на обслуговування інтересів певної наукової і літературної групи. Найяскравіший приклад – часопис «Критика», який існує лише для «вибраних», хоча ми й не заперечуємо фаховості та концептуальності цього видання, яке зайняло свою нішу в сучасній культурі. Інші видання, які претендували на охоплення літературно-критичної тематики («Література плюс», «Книжник-review», «Кур'єр Кривбасу», «Книжковий клуб» та ін.) загалом позитивно вплинули на динамізацію критики і пожвавлення її теоретичного дискурсу, однак визначені нами вище «мінусові» риси і тенденції загалом присутні у літературній критиці цих видань.

Проблемою залишається створення в нашій культурі справді концептуального, принципового та якісного за професійністю аналізу літпроцесу часопису, редактором якого була б дійсно Особистість, людина широких поглядів, яка б розуміла ідейні завдання критики, людина з відповідним характером. Приємним сюрпризом стала недавня поява інтернетвидання «Літакцент» (редактор Володимир Панченко), яке намітило оригінальні контури трактування літератури й утвердження нової стилістики критики. Хоча, як на наш погляд, цьому виданню бракує міцнішої публіцистичної лінії для розгортання повноцінного критичного дискурсу. Адже справжня критика неможлива без публіцистичної бойовитості та гостроти суджень, актуальності проблематики.

Сумною традицією вітчизняної культури є призначення редакторами часописів людей не так відомих своєю принциповістю та ідейністю, як придатних на те, щоб сумлінно виконувати функції «менеджера», обслуговувати «визнані авторитети» і без вагань насамперед друкувати їхні матеріали, бути просто фаховим стилістом-текстовиком і т.ін. Добре

замаскований (ще зі сталінських часів тоталітаристського масовізму) страх перед Особистістю акуратно переходить через усі стежки й дороги української культури і журналістики й делікатно усуває найменші можливості їхнього поживлення, яке можливе тільки за умови зустрічі із цікавою, творчою, принципово-ідейною Особистістю.

Як позитивний приклад існування якісних літературних часописів і принципової критики пригадаємо міжвоєнну добу в Галичині. Тоді лише у Львові активно функціонували такі авторитетні й фахові видання, як націоналістичний «Літературно-науковий вісник» (редактор Д. Донцов), комуністичний журнал «Нові шляхи» (редактор А. Крушельницький), католицькі «Дзвони» (редактор П. Ісаїв), демо-ліберальна «Назустріч» (редактори М. Рудницький і В. Сімович), низка дрібніших, але також професійних часописів («Неділя», «Мета», «Обрії», «Напередодні», велика газета «Діло» із постійною літературною сторінкою, яку вів блискучий критик М. Рудницький та ін.). Чи не головною причиною їхнього понадчасового успіху були справді вагомі Особистості редакторів, які очолювали ці видання. Попри ідеологічні розходження, жваві дискусії на цьому ґрунті, усі ці часописи виражали головні устремління справжньої літературної критики: фаховість аналізу, принциповість, широту проблематики, ідеальність у сенсі відчуття вищої місії мистецтва, громадянська відповідальність. Зрозуміло, була своя групівщина, але не в сенсі особистої відданості редактору і його покровителям, а в сенсі відданості образній ідейній концепції розвитку національної культури та літературної критики. Уважніший аналіз цього досвіду, думаємо, приніс би користь і сучасній українській літературній критиці, яка хоч і подолала вже кризу 1990-х років, але ще потребує здорових імпульсів та стратегем ефективного розвитку.

(«ЛімАкцент», 2009, Вип. 3).

З М І С Т

<i>Роксана Харчук. Кілька слів для зачину (замість передмови)</i>	<i>5</i>
Роздуми над новою програмою з української літератури для 10–11-х класів	7
Інтерпретація творчості поетів-неокласиків у школі	53
Як трактувати творчість Євгена Маланюка в школі (Спроба цілісного підходу)	77
Історіософські акценти в поезії Петра Скунця (можлива концепція викладання у школі творчості найбільшого закарпатського поета XX століття)	113
Як вивчати літературу соціалістичного реалізму в школі? (Частина 1)	125
Як викладати літературу соціалістичного реалізму в школі? (Частина 2)	145
Літературний романтизм: ідеологія, естетика, стиль	174
Реалізм у літературі: ідеологія, естетичні засади, стиль	204
Яке місто зобразив Іван Франко в романі «Перехресні стежки»? або Ще раз про <i>genius loci</i> літературного Дрогобича	257
Микола Євшан про негативні національні комплекси українства: критика народництва і провінціалізму в культурі (До теми ідейно-національного виховання на уроках української літератури)	273
Парадоксальний інтелектуал на перехрестях доби (Літературний критик Михайло Рудницький і його вплив на художні уявлення українців XX століття)	296
Спокуси й пастки літературної критики (Про роль і функції літературної критики)	320

Наукове видання

ОЛЕГ БАГАН

ХУДОЖНЄ СЛОВО І НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ

Статті про методику навчання літератури в школі

Головний редактор

Ірина Невмержицька

Технічний редактор

Наталя Кізіма

Здано до набору 18.03.2021 р. Підписано до друку 26.04.2021 р.
Формат 60*84/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний.
Друк цифровий. Ум. друк. арк. 19,53. Наклад 100 прим.
Зам. №21

Редакційно-видавничий відділ

**Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка**

(Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 5140 від 01.07.2016 р.)
82100, Дрогобич, вул. І. Франка, 24, к. 42

ДРУК: Компанія «Манускрипт»

вул. Руська, 16/3, м. Львів, 79008

тел./факс: (032) 235-52-20.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного
реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 3628 від 19. 11. 2009 р.