

ОЛЬГА КРИЖАНОВСЬКА

**«ЛАНКА»-МАРС ТА «СЕРАПІОНОВІ БРАТИ»:
ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

МОНОГРАФІЯ

**Київ
НВП «Інтерсервіс»
2021**

УДК 821.161.2+821.161.1].02/.09(02)

К82

Рекомендовано до друку Вченою радою ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (протокол № 5 від 24. 12. 2020р.)

Рецензенти:

Ленська С.В., доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

Марченко Т.М., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри світової літератури, заступник директора з науково-педагогічної та навчально-методичної роботи Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Бахмут)

Науковий редактор:

Дмитренко В. І. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української та зарубіжної літератур Криворізького державного педагогічного університету

Крижановська О.О.

«Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати»: порівняльно-типологічний аспект : монографія. Київ: ТОВ НВП «Інтерсервіс», 2021. 352 с.

Монографія являє собою перше у вітчизняному літературознавстві порівняльно-типологічне дослідження літературних угруповань «Ланка»-МАРС і «Серапіонові брати». Спираючись на порівняльно-типологічний підхід, у запропонованій монографії вперше детально проаналізовано чинники та джерела формування художньо-естетичних доміант «Ланки»-МАРСу й «Серапіонових братів»; вивчено організаційні принципи, літературні орієнтири та традиції, теоретичні засади творчості; охарактеризовано схожість і своєрідність художньої картини світу, що розкривається через рецепцію Біблії, історіософський дискурс, усвідомлення національної ідентичності; розглянуто типологічні сходження мотивів та образів; уведено до вітчизняного наукового дискурсу маловідомі твори митців «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів»

Дослідження розраховане на науковців-філологів, викладачів і студентів вишів, учителів, а також на усіх, хто цікавиться історією української та зарубіжної літератур.

ISBN 978-966-999-134-8

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ УГРУПУВАНЬ «ЛАНКА»-МАРС ТА «СЕРАПІОНОВІ БРАТИ» У ДОКУМЕНТАЛІСТИЦІ Й НАУКОВО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ	10
1.1. «Ланка»-МАРС: реконструкція мистецького буття.....	10
1.2. Історія «Серапіонових братів» у мемуарах.....	18
1.3. «Ланчани-марсівці» як об'єкт критичної та наукової думки.....	31
1.4. «Серапіонові брати» в критиці й літературознавстві.....	51
РОЗДІЛ 2. ЧИННИКИ ТА ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ МИТЦІВ	77
2.1. Європейський вектор художніх пошуків.....	77
2.2. Дискурс радянської ідеології в рецепції митців.....	96
2.3. Перекладацькі обрії «ланчан-марсівців» і «серапіонів».....	107
РОЗДІЛ 3. ТАРАС ШЕВЧЕНКО У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ «ЛАНЧАН-МАРСІВЦІВ» ТА «СЕРАПІОНІВ»	122
3.1. Художня експлікація Т. Шевченка у творчості М. Зоценка, Є. Плужника та І. Багряного.....	122
3.2. Поема Є. Полонської «Портрет» як зразок репрезентації образу українського митця.....	132
РОЗДІЛ 4. РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІЇ МИТЦІВ	146
4.1. Російські творчі канони в художньому світі митців.....	146
4.2. Гумільовські традиції у творчій рецепції «ланчан-марсівців» та «серапіонів».....	165

РОЗДІЛ 5. БІБЛІЯ В ХУДОЖНІЙ КАРТИНІ СВІТУ «ЛАНЧАН-МАРСІВЦІВ» ТА «СЕРАПІОНІВ»	183
5.1. Мистецьке прочитання Старого й Нового Заповітів	183
5.2. Образ людини Божої в епіці «ланчан-марсівців» та «серапіонів»	194
РОЗДІЛ 6. ІСТОРИОСОФСЬКИЙ ДИСКУРС ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ	213
6.1. Образ Батьківщини в ліриці Є. Плужника, Є. Полонської та Т. Осьмачки	213
6.2. Доля людини в динаміці війн і революцій	221
6.3. Сучасність у художній інтерпретації Б. Антоненка-Давидовича (повість «Смерть») та К. Федіна (роман «Города и годы»)	235
6.4. Конфлікт національної ідентичності та сучасності в поемі Є. Плужника «Канів» і в оповіданні Л. Лунца «Родина»	247
РОЗДІЛ 7. ТИПОЛОГІЧНІ СХОДЖЕННЯ ОБРАЗІВ І МОТИВІВ	259
7.1. Опозиція маскулінного та фемінного в «київському» і «петербурзькому» текстах прози митців	259
7.2. Трансформація любовної тематики в поезії «ланчан-марсівців» та «серапіонів»	274
ПІСЛЯМОВА	289
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	311

ВСТУП

XXI століття в українському літературознавстві позначене усвідомленням місця української літератури у світовому контексті. Про це йдеться в наукових працях О. Астаф'єва, Н. Бернадської, Р. Гром'яка, Л. Грицик, Т. Гундорової, В. Дмитренко, І. Жиленко, М. Жулинського, Л. Кавун, Ю. Коваліва, М. Моклиці, Р. Мовчан, В. Моренця, Д. Наливайка, М. Наєнка, С. Павличко, О. Харлан та багатьох інших дослідників, котрі розглядають українську літературу як складову світового літературного процесу, проводять порівняльно-типологічне та контактено-генетичне дослідження, виявляють типологічні сходження та розбіжності на тематичному, генеалогічному, поетикальному, стильовому рівнях тощо. Більш детального вивчення, на нашу думку, потребує аналіз творчих паралелей літературного процесу першої третини XX століття – часу появи значної кількості нових імен, коли активно відбувався процес становлення й пошуку, обрання нового шляху розвитку. Дослідження універсалій, що розкривають спільні риси різних національних літератур і водночас виявляють їх унікальність та самотутність, відповідає актуальним завданням сучасної компаративістики.

Д. Дюришин поряд із контактено-генетичними зв'язками виділив «системно-типологічні сходження», що створюють «міжлітературну спільність» [134]. Уважаємо, що розуміння сутності будь-якого літературного факту неможливе без вияву аналогій, усвідомлення в широкому літературному контексті співвідношення його з іншими, схожими чи відмінними явищами. Цим пояснюється поява порівняльного аналізу в різних літературознавчих дослідженнях, розширення проблемно-тематичного поля компаративістики. Сучасні компаративні студії дозволяють по-новому досліджувати проблеми міжлітературної взаємодії. Це актуалізується в сучасній історії, що, з одного боку, тяжіє до полікультурності, а з іншого, – виявляє потребу в культурній самоідентифікації. Тому пріоритетним напрямом сучасного порівняльного літературознавства, на нашу думку, є вивчення закономірностей міжлітературної взаємодії.

Історично склалося так, що між українською й російською літературами існують національно-літературні та міжлітературні зв'язки, обумовлені тривалим часом перебування в межах одного державного утворення. Специфіка вивчення літературних взаємин двох країн, як зазначає І. Жиленко, потребує врахування «перманентної російської імперсько-колоніальної політики щодо України й на цьому ґрунті спричиняє необхідність радикального перегляду ідеї «слов'янської єдності» <...> і продовження та поглиблення студій, спрямованих на виявлення ідейно-культурної та художньо-естетичної самобутності української літератури» [141, с. 24]. Тому ми вважаємо, що компаративний аналіз української й російської літературних груп, що були спрямовані на подолання впливу російського мистецтва та провінціалізму, сприяє усвідомленню їх як складових поліцентричного світового культурного процесу.

В українській літературі перша третина ХХ століття, що має назву, за Ю. Лавріненком, «розстріляне відродження», характеризується справжніми ренесансними надбаннями, які сприяли оновленню всіх складових літературного процесу. Мистецькі пошуки цього періоду об'єднані прагненням включити українську літературу до світового контексту. Погоджуємось із думкою М. Шкандрія про те, що «покоління 20-х років ХХ ст. відкрило інтелектуальну спадщину. Воно взялося до національного будівництва з великою серйозністю і запалом, натхненне відкриттям багатой традиції, окрилене перспективою підняти цілий утрачений континент, цивілізацію, яка століттями залишалася захованою від поглядів» [511, с. 26]. Дослідник порівнює митців 20-х років ХХ ст. із людьми ренесансу, пояснюючи це тим, що «із завзяттям італійських письменників і митців XV ст. вони почали опановувати мови, вивчати інші літератури, досліджувати доти недоступні архіви й документи, публікувати матеріали, відкривати літературні постаті минулого і, звичайно, виводити власну генеалогію» [511, с. 26].

Початок 20-х років ХХ ст. в Україні позначений появою літературних творчих об'єднань, що на різних художньо-естетичних засадах прагнули до оновлення мистецько-культурних традицій: «Фламінго», «Комкосмос», «Аспанфут», «Нова генерація»,

«Всеукраїнська федерація пролетарських письменників і митців», «Цех каменярів», «Гарт», ВАПЛІТЕ, «Ланка»-МАРС, неокласики, «Плуг», «Молодняк», «Західна Україна», «Празька школа» та інші. Подібні процеси відбувались і в російській літературі, де після 1917 року активно почали з'являтися літературні групи, об'єднані за різними творчими принципами: «Союз діячів художньої літератури», «Серапіонові брати», «Кузниця», РАПП, Пролеткульт, «Жовтень», «Перевал», ЛСФ, РСФ, РАПП, ОБЕРІУ тощо. Активна поява мистецьких груп в українській та російській літературах стала проявом поліфонії літературного процесу та природною потребою вираження різних художньо-естетичних, філософських, політичних уявлень митців. Більшість із наявних на той час літературних організацій не стали знаковим явищем літературного процесу і майже не залишили слідів свого існування.

Серед українських та російських літературних груп варто виділити «Ланку»-МАРС та «Серапіонових братів», які були подібними за організаційними принципами, естетичними вподобаннями та художніми пошуками. Літературна критика того часу називала їх «попутниками», бо на відміну від груп, що керувалися вульгарно-соціологічними схемами більшовицької ідеології, митці «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів» орієнтувалися на кращі здобутки світової літератури, прагнули уникати будь-якої політичної заангажованості, на перше місце ставили естетичні принципи художнього твору.

У сучасному літературознавстві визнаним є той факт, що творчість митців «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів» вважають одним із найкращих художніх здобутків свого часу. Слід наголосити, що твори «ланчан-марсівців» та «серапіонів» вирізнялись орієнтацією на світовий літературний процес і прагненням зберегти національні особливості. Цим творам притаманні полістилістичні (експресивність, елементи імпресіонізму та екзистенціалізму, психологізм, орнаментальність, реалізм, фольклоризм тощо) та жанрові (новаторські модифікації традиційних балад, новел, оповідань, повістей, романів та ін.) пошуки; типологічна близькість художньої картини світу, реалізована в особливому вияві світобачення; специфіка прочитання дійсності; увага до питань національної

ідентичності тощо. Зазначені особливості художньо-естетичних домінант «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів» дають змогу розглядати їх як важливі складові, що створюють узагальнену картину літератури першої третини ХХ століття. Отже, вивчення типологічних аналогій у художньо-естетичних домінантах означених літературних груп дозволяє виявити спільні та відмінні закономірності й чинники художнього розвитку в українській та російській літературах.

Проблема компаративного вивчення української й російської літератур ХХ ст. неодноразово була предметом наукових пошуків. Переважна частина праць стосувалася дослідження художньої творчості окремих представників літературних груп «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати». До вивчення різних аспектів літературної спадщини «ланчан-марсівців» зверталися Н. Бернадська, Л. Бойко, О. Воронцова, І. Дзюба, В. Дмитренко, С. Жигун, Г. Заєць, Н. Зборовська, Ю. Ковалів, М. Кодак, С. Ленська, С. Луцій, В. Мацько, В. Мельник, Р. Мовчан, М. Наєнко, Р. Олійник-Рахманний, С. Павличко, М. Слабошпицький, Е. Соловій, Л. Стороженко, Г. Токмань, О. Хамедова, О. Харлан та ін. Дослідження творчості «серапіонів» привертало увагу М. Алсултан, О. Геніса, Т. Давидової, О. Жолковського, А. Зайдмана, К. Ічин, Н. Колосової, С. Комарова, Л. Короткової, Т. Купченко, Є. Леммінга, Л. Оляндер, Т. Семенової, І. Ткачової, Б. Фрезинського, А. Ханзен-Льове Оге, М. Чудакової, В. Шубінського, П. Шулик, Ю. Еткінда та ін. Наявні наукові студії свідчать, що у вітчизняному літературознавстві майже відсутні порівняльно-типологічні дослідження діяльності митців «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів».

Порівняльно-типологічний підхід до художньої спадщини «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів» відповідатиме думці Д. Наливайка про те, що «типологічні сходження, відповідності, аналогії між літературними явищами в різних письменствах <...> породжуються дією спільних закономірностей і чинників суспільного й художнього розвитку людства» [326, с. 5] Дійсно, українська й російська літератури першої третини ХХ століття існували в схожих суспільних умовах, що призвели до подібних явищ у художньому процесі, зокрема, й до появи розмаїття літературних груп, і до виокремлення серед них таких, що відрізнялися своїми

принципами та творчими здобутками. Порівняльно-типологічне дослідження художньо-естетичних домінант літературних груп «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати» дозволяє на прикладі їхніх творів більш чітко осмислити роль і місце організацій у літературному контексті свого часу, побачити близькість та своєрідність української й російської літератур першої третини ХХ століття.

У монографії вперше проведено цілісне й системне літературознавче дослідження творчості письменників української й російської літературних груп «Ланка»-МАРС і «Серапіонові брати», що характеризуються спільними естетичними домінантами. Художні пошуки письменників розглянуто в аспекті, що дозволив не лише простежити типологічні явища, означених літературних груп, а й більш чітко осмислити роль і місце організацій у контексті свого часу, виділити спільні й відмінні риси українського та російського літературних процесів першої третини ХХ століття.

Спираючись на порівняльно-типологічний підхід, у запропонованій монографії ми вперше детально проаналізували чинники та джерела формування художньо-естетичних домінант «Ланки»-МАРСу й «Серапіонових братів»; вивчили організаційні принципи, літературні орієнтири та традиції, теоретичні засади творчості; охарактеризували схожість і своєрідність художньої картини світу, що розкривається через рецепцію Біблії, історіософський дискурс, усвідомлення національної ідентичності; розглянули типологічні сходження мотивів та образів; увели до вітчизняного наукового дискурсу маловідомі твори «Серапіонових братів» (лірика та поема «Портрет» Є. Полонської, повість «Тарас Шевченко» М. Зоценка, балади В. Познера, літературно-критичні статті та художні твори Л. Лунца тощо).

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ УГРУПУВАНЬ «ЛАНКА»-МАРС ТА «СЕРАПІОНОВІ БРАТИ» У ДОКУМЕНТАЛІСТИЦІ Й НАУКОВО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ

1.1. «Ланка»-МАРС: реконструкція мистецького буття

Біографічний час, пам'ять як джерело достовірного та помилкового викладу подій, синтез суб'єктивного та об'єктивного, хронологічний принцип передачі матеріалу, одночасне існування минулого й сьогодення – усе це становить головні особливості документальної літератури. О. Галич, досліджуючи теоретичні аспекти документалістики, зазначає, що її ознакою є «осмислення певних суспільно-політичних подій та явищ, або життєвого шляху реальної історичної особи, або важливої для життя народу проблеми, здійснене за законами художньої творчості із залученням справжніх документів свого часу», співвіднесення авторського духовного досвіду з внутрішнім світом, соціально-психологічною природою вчинків героїв [88]. Жанри документалістики сприяють не тільки розумінню історико-літературного досвіду певної епохи, а й усвідомленню специфіки авторської рецепції сучасного йому творчого буття. О. Галич виділив у мемуаристиці «майже півтора десятка окремих жанрів», зокрема лист, нотатки, щоденник, записну книжку, літературний портрет, есе, нарис, оповідання, новелу, повість, роман, епопею, автокоментар, некролог, літопис [88].

Достовірність картин минулого, передана крізь призму особистісного сприйняття, допомагає більш глибоко досягнути ті специфічні риси часу, що приховані від офіційної хроніки. На думку С. Макарчука, недоліки жанрів документальної літератури полягають у тому, що події завжди зображені «невідповідно до їх реального значення, а крізь призму мемуариста <...> він не відображає поглядів зображуваної епохи, а прикрашає чи охаює її переконаннями і поглядами, що запанували в суспільстві через десятиліття» [286, с. 294 – 295]. Водночас мемуари сприяють розумінню характеру міжособистісних стосунків, особливостей культурної ситуації та повсякдення.

Більшість митців «Ланки» (В. Підмогильний, Т. Осьмачка, Б. Антоненко-Давидович, Г. Косинка) вийшли з митецького угруповання «Аспис», демонструючи, за словами Б. Антоненка-Давидовича, «бунт молодих проти віджилих традицій, звичаїв; смаків старих» [269]. Наведені у спогадах Т. Осьмачки слова М. Зерова уточнюють причини відокремлення митців: «Пора зупинитися й не шукати собі у лісах захисту, а треба відверто ставати на допомогу радянській владі в її організації життя на Україні» [344, с. 102].

Літературна група «Ланка»-МАРС, на відміну від «Серапіонових братів», не мала програмних статей. Тільки у 1925 році в першому номері журналу «Життя й революція» було розміщено повідомлення В. Підмогильного про виникнення «Ланки»: «Літературну асоціацію «Ланка» заклали п'ятеро письменників (Антоненко-Давидович Б., Косинка Г., Осьмачка Т., Підмогильний В., Плужник Є.), що відокремилися влітку 1924 р. від так званого «Аспису». Пізніше до асоціації приєдналася Марія Галич» [329, с. 103 – 104]. Завдання літературної групи полягало в правдивому зображенні сучасності, продовженні традицій української та світової культури: «Гадаючи, що письменство життєве ніколи не може бути абстрактне й коріння свої в економічних процесах доби має, асоціація вважає, що письменство повинно правдиво відбивати в художніх формах добу, як вона синтезується в творчій уяві письменника, – це завдання на всю широчінь стало перед укр. літературою пореволюційною в зв'язку з перебудовою суспільства й творенням нового побуту. Асоціація визнає за укр. письменством величезне історичне значення в справі змагання до соціальної та національної волі, тим-то асоціація не розриває з найкращими визвольними традиціями української літератури й не відкидає літературної спадщини старої літератури української, вважаючи, що жовтнева революція й її література становить собою органічний стан у історичному розвитку України» [329, с. 103 – 104]. В. Підмогильний писав про те, що «асоціація об'єднує письменників та критиків, що погоджуються з платформою Асоціації для товариського співробітництва, взаємодопомоги, захисту авторських прав і ін.; вона проводить у своїх межах студійну працю, стежить за розвитком літератури радянських республік і літератури світової,

перекладає на укр. мову найкращі зразки світової літератури, бере участь у поточній пресі УРСР, улаштовує прилюдні вечірки, диспути тощо. Членом асоціації може бути кожен письменник та критик, незалежно від форми творчості, твори якого видруковано в радянській пресі чи окремою книжкою на терені УРСР, – за рекомендацією 3-х дійсних членів асоціації. В 1924 році асоціація брала участь у поточній пресі УРСР (найбільше в «Червоному Шляху», Харків, «Новій Громаді», Київ) і здала збірник творів усіх своїх членів. За зимовий сезон 1924 р. асоціація «Ланка» влаштувала 3 вечірки: в залі Академії, в ІНО та Губпартшколі. На всіх вечірках асоціація мала велику аудиторію й безперечні симпатії публіки» [329, с. 103 – 104]. Назву літературної групи М. Галич пояснює завданням, що ставили перед собою письменники, – «бути зв'язком (кільцем, ланкою) між старим і новим» [87, с. 1].

Зі спогадів Т. Осьмачки ми бачимо, що майже всі «ланчани» здобували вищу освіту: «Так, Марія Галич училася в Київському Інституті Народної Освіти, Григорій Косинка – теж там, Антоненко-Давидович був студентом Київського Політехнічного Інституту, Валерян Підмогильний теж там. Тільки про Євгена Плужника я нічого не знаю. А Хтодосій Осьмачка був студентом Київського Педагогічного Інституту» [344, с. 101]. Дослідниця С. Луцій уточнює, що «Б. Антоненко-Давидович навчався у Київському ІНО, В. Підмогильний, на думку В. Мельника, слухав лекції в Інституті народного господарства» [281, с. 50.].

На сьогодні залишається відкритим питання про належність Б. Тенети до «Ланки». Документальні підтвердження сучасників не прояснюють картини. Докладно про це писали О. Воронцова [82], В. Дмитренко [124; 125], С. Жигун [140], С. Луцій [281], В. Мельник [298], Л. Стороженко [426 – 428] та ін. В. Дмитренко, ретельно проаналізувавши документальні свідчення сучасників «ланчан», визначила такий склад групи «Ланки»: «Б. Антоненко-Давидович, М. Галич, Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник, Т. Осьмачка <...> Склад МАРСу вважаємо таким – Б. Антоненко-Давидович, Г. Брасюк, М. Галич, Я. Качура, Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник, Б. Тенета, Д. Фальківський, В. Ярошенко. Пізніше до них приєднався І. Багрянний» [125, с. 37].

Зібрання «ланчан», за свідченням Т. Осьмачки, відбувалися один раз на тиждень: «А підстави для зборів поза визначеними межами були: написання твору яким-небудь членом організації, політична подія, що могла впливати на життя України, культурне явище у духовнім житті, яке могло зацікавити чи пресу однієї якоїсь нації, чи пресу всіх націй. Так, коли помер Анатоль Франс, то ми збиралися і читали про нього доповідь, і посилали своє співчуття Французькій Академії» [344, с. 104 – 105]. Спогади Т. Осьмачки у цьому контексті виявляють естетичну орієнтованість «Ланки» на західне мистецтво, прагнення не тільки бути причетними до світового літературного процесу, але й стати його невід'ємною частиною. Важливим також є свідчення письменника й про ставлення «ланчан» до радянської ідеології та політики: «До уряду триматися як можна нейтральніше і не помагати йому мистецьким словом ні в чому, а рідне життя, українське, відбити в образах мистецтва правдиво, але так, як це було можливо у тодішнім політичній плетиві життя» [344, с. 103]. Така позиція суголосна позиції «Серапіонових братів»: російські письменники декларували аполітичність, утримання від участі в будь-яких політичних акціях радянської влади, про що заявляв «теоретик» групи Л. Лунц у статтях-маніфестах «Почему мы Серапионовы братья», «Об идеологии и публицистике».

Пріоритетну роль мистецтва слова над політичними уподобаннями та ідеологією того чи іншого митця підкреслювала й М. Галич: «Загалом у «Ланці» не було обмежень, про що писати – про місто чи про село – пиши, що хочеш, аби твір був хороший. До інших літературних організацій тут проголошено було толерантність і літературний твір оцінювався незалежно від того, до якої літературної групи належав його автор <...> Пильно стежили за літературним життям, і то не тільки в межах України. Збиралися рідко, але збори зажди були змістовні. Тут або читав хто свій твір, або говорили про літературні новини. Щодо різних новин, неперевершений був з іскоркою сміху в очах Борис Антоненко-Давидович: він був, як говориться, душею товариства. Правда, й Валер'ян Підмогильний не постувався тут» [85, с. 3].

Реорганізація «Ланки» в МАРС зумовлена трагічними історичними подіями, що характеризуються посиленням сталінської

авторитарної системи терору й постійним пресингом із боку офіційної ідеологічної критики, яка звинувачувала «ланчан» у замкнутості й ворожому ставленні до радянської системи. Усі ці обставини спонукали письменників шукати вихід у формальному «визнанні» комуністичної доктрини. «7 листопада 1926 року в Києві заснувалася нова літературна організація «МАРС» – Майстерня Революційного Слова, – повідомлялось у журналі «Життя й революція». – «МАРС» має на меті об'єднати революційних письменників і критиків Києва з метою сприяння розвитку пролетарської літератури й культури як перехідного етапу до літератури й культури соціалістичної. Стремлячи до утворення кращих зразків пролетарської літератури, Майстерня Революційного Слова в основу своєї мистецької програми покладає засади комуністичної партії, надаючи своїм членам права користуватися різними літературно-художніми засобами. «МАРС» ставить своїм завданням боротьбу з графоманством і зрозумілістю в літературі. Ця літературна організація об'єднує таких т.т.: Антоненко-Давидович, Брасюк, Галич, Качура, Косинка, Підмогильний, Плужник, Тенета, Фальківський, Ярошенко» [334, с. 111]. У переліку митців МАРСу немає Т. Осьмачки. Письменник пояснював свій вихід незгодою з новою програмою, яку презентував В. Підмогильний: «Треба, мовляв, шукати єдності з комуністичною пресою тому, що ми можемо прийти несподівано до погрому не тільки як організація, але як і окремі індивідуальності. І тут же, між іншим, було підкреслено, що Антоненко-Давидович уже дав свою згоду працювати в «Глобусі» і що в «Ланку» подали заяви про прийняття їх у члени організації пани Тенета і Фальківський. Це значило, що «Ланка» стає відділом «Пролетарської Правди» через те, що її редактор, Щупак, був «начальником» і над «Глобусом». А прийняття Фальківського у нашу організацію визначило той факт, що вона підсилюється і комуністичною ідеологією» [344, с. 130] Отже, викладене вище дає підстави стверджувати, що літературне об'єднання МАРС у головних творчих засадах не змінило свого вектора, митці тільки намагалися врятуватися в жорстокі часи тоталітаризму, не змінивши суті свого художнього світогляду.

Л. Коваленко у спогадах про Т. Осьмачку відтворює характер стосунків між «ланчанами-марсівцями» та пише про те, що їм з

чоловіком М. Івченком не вистачало визначеності на зборах митців: «Загально взаємини між ними мали характер вічного піддразнювання і жартів з усього, що діялось навколо, і з самих себе. Можливо, в тих умовах це був найліпший спосіб поведінки, але ні я, ні мій чоловік якось не могли увійти в цю атмосферу. Нам завжди хотілося щось обговорити, зрозуміти, що думають інші, яке їх ставлення до політичної ідеології чи які їх вимоги до літератури, до самих себе, до зовнішніх ознак їх творів, як стиль чи мова, чи ж соціальні вимоги» [194, с. 15]. Такий характер спілкування передає й М. Галич у спогадах про Є. Плужника: «Я прочитала нарис «Місто». Коли закінчила, Плужник, що тримав у руках гармошку, протягнув на ній довгу тонку ноту. Підмогильний, ніби уточнюючи те, почав говорити, що треба бути реалістом, брати життя таким, як воно є» [86, с. 3]. Далі авторка пише, що ця оцінка спонукала її написати у відповідь «оповідання «Друкарка» – дивіться, мовляв, яке воно є. Оповідання вміщене було в журналі «Життя й Революція» за 1925 рік. Потому Плужник зустрів мене якось біля Золотих Воріт і, так собі посміхаючись, питає: – Кажуть, ви написали хорошу річ. Признатись, я трохи здивована була – писала ж всупереч їм. Йому і Підмогильному» [86, с. 3]. У листі до В. Півторадрні письменниці знову повертається до теми відсутності ґрунтовних теоретичних доповідей, що, очевидно, були дуже необхідні: «Рефератів якихось чи доповідей ні в «Марсі», ні в «Ланці» не було, що я вважала за недолік організації. Теоретичні розмови виникали під час обговорення творів, причому й твори свої не всі члени організації тут читали» [270, с. 1]. Це свідчить про те, що «ланчани-марсівці» по-різному усвідомлювали завдання літературного об'єднання, відрізнялися й очікування митців. Можливо, таке ставлення зумовлене особистістю молодої письменниці, котра в ті часи романтично сприймала революційні перетворення в країні, мала ілюзорну віру в «можливість досягнення історичної справедливості й прекрасного майбутнього завдяки пролетаріату» [231, с. 255].

Інше документальне свідчення належить Б. Антоненку-Давидовичу і стосується сприйняття творів Г. Косинки «ланчанами-марсівцями»: «Він не так уже багато писав, бо зважував у процесі роботи не тільки кожний образ, кожне порівняння, а й кожне слово.

Він часом довго добирав потрібного йому вислову, а добравши, шліфував його так, що в оповіданні не було нічого зайвого, але водночас годі було б щось додати» [13,(1, с. 466)]. Особлива уважність до творчості один одного вказує на усвідомлення художніх завдань та мистецьких пріоритетів кожного члена угруповання. Ретельна робота над твором викликає повагу Б. Антоненка-Давидовича, він же зазначає, що таке ставлення до творчого процесу вказує на авторський професіоналізм, що відрізняв митців літературної групи. Це переконання, як свідчить задекларована В. Підмогильним програма літературної групи, було одним із головних критеріїв художньої вартості твору для письменників, котрі входили до «Ланки».

М. Галич у спогадах пише, що шукала, вступаючи до «Ланки», школу творчої майстерності та дещо помилилась у своїх очікуваннях: «Я все ж туди вступила, вирішивши відвідувати «Ланку» як студію – вивчала ж я класичну літературу в університеті, де з тієї самої кафедри говорили й про твори письменників, що входили до «Ланки». Незабаром я побачила, що помилилася – в «Ланці» панувала думка, що навчитися писати взагалі не можна і що кожен письменник мусить сам із себе добувати майстерність <...> у мене склалася уява про «Ланку» як про шахрайство, бо нащо ж, справді, здалася літературна організація, яка не ставить собі метою зростання, творчу допомогу. В тій моїй думці я ще більше переконалася, коли «Ланка» реорганізувалась (їй закидали замкненість), змінивши назву на «Марс» – майстерня революційного слова, що в 1929 р. ліквідувався. Збори «Ланки» і «Марсу» відвідувала (відбувалися вони разів чотири на рік» [87, с. 1 – 3]. Така оцінка діяльності літературної групи в деяких моментах є суголосною рецепції Є. Полонської. Єдині жінки-митці в літературних групах мали причини у важкі часи радянської влади відтворювати скептичне ставлення до своєї творчої молодості, звертатися до ідеологічних штампів у спогадах про сучасників. С. Луцій, розмірковуючи над причинами такого сприйняття «Ланки»-МАРСУ М. Галич, указує на два фактори, які «не дозволили цій освіченій, порядній і щирій жінці зрозуміти існуючий стан речей, реально усвідомити справжню сутність облудних соціально-економічних та культурних гасел радянської системи», – «ідеологічне бомбування» та «розсудливість і так званий інстинкт

самозбереження» [282]. Цю думку дослідниці підтверджує і В. Мацько, у листі А. Нудьги до нього про М. Галич від 12.01.1996 р., де, зокрема, читаємо: «Марія була добра, лагідна, дуже делікатна, щедра <...> А то як почали в 37 році «чіпати» членів «Ланки». Отих, що бачили на фотографії – всіх навколо неї пересадили. Вона тихо сиділа, переживала, що ось і до неї черга дійде» [294]. Уважаємо, що ці ж причини зумовили подібну інформацію в мемуарах про «Серапіонових братів» Є. Полонської, про що мова йтиме в іншому підрозділі монографії. Це засвідчує типологічну подібність ситуації й умов їх створення виникнення.

Проте незаперечним є той факт, що в літературній організації «Ланка» завжди було поважне ставлення один до одного та дружні стосунки, це підтверджують спогади й самої М. Галич про В. Підмогильного, Є. Плужника, Г. Косинку, Б. Антоненка-Давидовича [87]. В. Дмитренко зазначає, що «плідною й щирою була дружба Є. Плужника й В. Підмогильного. Про це свідчать присвяти до творів і спогади сучасників. Також варто акцентувати увагу на тому, що І. Багрянний уважав Б. Антоненка-Давидовича своїм старшим другом, учителем і наставником. Портрет Б. Антоненка-Давидовича знаходився у нього над робочим столом» [125, с. 34].

Шанобливе та поважливе ставлення до М. Галич демонструють спогади Т. Осьмачки. Автор був духовно близьким до Г. Косинки, їх навіть називали Косьмачка [317]. Він пише про зворушливу підтримку Г. Косинкою М. Галич, твори котрої «дуже любив і через те він до неї звертався з особливою ніжністю у вітаннях і зустрічах і чутливо-нашорошено ждав від неї відповідей, аби швидше перейти до новостей її душі. Та це й не дивно, бо його істота жила у смузі тих вражень від мальовничості рідного краю, в якій жила і зачарованість Марусі Галич» [344, с. 107]. На його думку, трагічні обставини завадили Г. Косинці виявити себе повною мірою, «бо та спадщина, яку він нам залишив, не є досягненням його духу, тільки сліди, як московська влада руйнувала його дух. Комуністичний терор зломив спину його музі, і ми не маємо того, що від долі належало нашій нації» [344, с. 110]. Думки Т. Осьмачки про нереалізованість Б. Антоненка-Давидовича і всіх «ланчан» суголосні його попереднім міркуванням. «І якби не московська влада в Україні, то ми могли б

мати з Антоненка-Давидовича велику літературну силу, а тепер ми маємо таку, з якою нові наші покоління зіб'ються з дороги, заблудять, якби забажали шукати свою загублену правду» [344, с. 121]. В. Дмитренко підкреслює спільність настроїв, якими сповнені спогади «ланчан», зокрема Т. Осьмачки та Б. Антоненка-Давидовича [125]. Прикладом такої емоційної близькості є і міркування Б. Антоненка-Давидовича про непоправність втрати українською літературою В. Підмогильного: «Творчість навіть одного такого таланту, як Підмогильний, могла б прикрасити літературу будь-якого народу цивілізованого світу» [13, (2, с. 503)]. Почуття трагічної самотності наповнюють його слова про тих загиблих митців, з якими пов'язували не тільки письменницька дружба, а й світоглядна спорідненість. Автору важливо було донести розуміння масштабу трагедії знищення інтелектуальної еліти української нації, що мала величезний потенціал для піднесення рідної культури на рівень світової: «З якої примхи доля забрала з життя всіх моїх товаришів і всю мою рідню, а мене лишила. Для чого? Чи не для того, щоб я на схилі свого віку розповів сучасникам і нащадкам про тих, кого вони безповоротно втратили в неоціненій скарбниці українського слова?» [13, (2, с. 504)].

Отже, документальні свідчення митців «Ланки»-МАРСУ дозволяють відтворити історію та характер творчої діяльності літературної групи, художньо-естетичні пріоритети, рецепцію особистостей.

1.2. Історія «Серапіонових братів» у мемуарах

Документальна література, за визначенням І. Савенко з одного боку, є сильним психологічним чинником, що «примушує людину вірити в реальність зображуваного», з іншого - має ознаки художнього чинника, що «залучає читача до аналізу дійсності» [391, с. 23]. Універсальний характер документалістики передає безпосередню рецепцію дійсності та, на думку М. Коцюбинської, сприяє новому осмисленню минулого, збереженню пам'яті та «перетину й синтезу окремих індивідуальних правд» [227, с. 6]. Розвиток документальної літератури, що «запозичуючи у різних жанрів композиційні прийоми, стильові чинники, поліфонізм форм, високий емоційний тонус і

моральні надзавдання», дозволяє, за словами В. Сікорської, говорити про екзистенційну зрілість національної літератури [410, с. 191].

Мемуаристика дає можливість зрозуміти події з точки зору безпосередніх учасників. У цьому типі літератури велике значення має суб'єктивність. Це зумовлено тим, що суб'єктивне осмислення реальних подій сучасності складає основу мемуарної літератури. «Жанровою особливістю мемуарів є наявність у них двох часових планів: тобто подвійна точка зору письменника на події: так він сприймав їх у реальному бутті, а такими – з урахуванням накопиченого життєвого досвіду, суспільної думки – вони постають у свідомості автора через роки» [91, с. 333].

Майже всі письменники, що належали до літературної групи «Серапіонові брати», залишили спогади про творче об'єднання. Найбільш повно історія та особливості творчого існування «серапіонів» висвітлено в мемуарах В. Каверіна, К. Федіна, та Є. Полонської.

В. Каверін (Зільбер) був наймолодшим із «Серапіонових братів» та, на нашу думку, найбільш послідовним продовжувачем естетичних принципів групи. Отже, спогади письменника дозволяють детально відтворити картину літературного життя Петрограда першої третини ХХ століття, побачити «зсередини» творчі шукання групи й осягнути закони, принципи, погляди їхньої дивної співдружності.

Відомо, що назва літературної групи виникла за аналогією з романом Е. Гофмана «Серапіонові брати». Десятиліття потому «серапіони», сучасники, історики сперечалися про те, кому саме належала ідея так назвати групу. Багато хто сходиться на думці, що назву запропонував наймолодший письменник групи В. Зільбер, котрий згодом взяв псевдонім Каверін. Це підтверджує й М. Чуковський, близький до братів. Він писав: «Назву «Серапіонові брати» запропонував Каверін. Він на той час був полум'яним шанувальником Гофмана. Його підтримали Лунц і Груздев. Решта ставилися до цієї назви холодно. Багато хто, зокрема й я, навіть не знали книги Гофмана, що мала таку назву» [505, с. 80]. Цю точку зору поділяв і В. Шкловський: «Був Веніамін Каверін – романтик, він, ймовірно, і знайшов слово «серапіони» [513, с. 420].

Перегук назви групи з романом Е. Гофмана передбачав розвиток за певною програмою, що ставила на перше місце творчість, аполітичність, самовдосконалення і визнання домінанти літератури над усіма сферами життя: «Якщо для частини серапіонів збігу ідеї їхніх зборів (читати й обговорювати написане спільно) із зовнішнім сюжетом книги Гофмана (шість оповідачів щотижня збираються, читають нове оповідання й обговорюють його) було досить, щоб погодитися прийняти назву «Серапіонові Брати», то для Лунца, Каверіна і, можливо, спочатку Слонимського в проголошених гофманівськими «братами» гаслах ховалася програма, якої вони хотіли б наслідувати. Звичайно, був для молодих серапіонів в гофманівській назві й елемент гри, але збираючись і читаючи один одному <...> оповідання, вони не «грали» у гофманівських «братів» – література була для них основною справою життя, справжньою серйозною справою», – зазначає Б. Фрезінський [472, с. 16 – 17]. Крім того, учасники групи мали свої прізвиська, які «виникли за якоюсь аналогією з іменами гофманівських оповідачів», але вони «сприймалися літературно» [472, с. 17]. Ці прізвиська, так само, як і процедура виборів до лав «серапіонів», їхні збори і зустрічі свідчать про виняткове місце групи в літературному процесі свого часу, про те, що саме творча складова домінувала в житті молодих письменників. Однак, як зазначив В. Каверін, такі прізвиська були одним з елементів творчої гри молодих письменників і довго не проіснували, цим і пояснюється плутанина в співвіднесенні того чи іншого прізвиська з конкретним учасником групи. У науковій і мемуарній літературі про групу існує безліч версій прізвиस्क «серапіонів». У мемуарах В. Каверіна міститься одна з них: «Прізвиська були забавні: Груздев – батько Настоятель, Нікитін – брат Літописець, Слонімський – брат Виночерпій, Іванов – брат Алеут, а я – брат Алхімік. Федін у книзі «Горький серед нас», доповнюючи список прізвиस्क, дає інші варіанти: Нікитін – брат Ритор, Шкловський – брат скандаліст – це доводить, що придумані імена не прижилися в нашій маленькій групі» [407, с. 81]. Історик групи Б. Фрезінський, узагальнивши документальні свідчення, наводить найповніший перелік прізвиस्क учасників: «Лунц – брат-Скоморох, Груздев – Брат-Настоятель, Слонімський – Брат-Виночерпій, Зоценко – Брат-Мечник (всі вважали

Зоценка Братом без прізвиська, але Ремізов призводить таке), Нікітін – Брат-Ритор <...> (потім активно виявлена пристрасть виступати привела до заміни прізвиська; Каверін <...> називає його також: Брат-Літописець<...>). Шкловський – Брат-скандаліст <...>, Іванов – Брат-Алеут, Познер – молодший Брат, Каверін – Брат-Алхімік, Федін – Брат-Привратник <...>, Тихонов – Брат-Половчанин» [472, с. 17].

На наш погляд, цінність мемуарів В. Каверіна для розуміння історії зародження, функціонування і розпаду групи обумовлена саме послідовністю автора у дотриманні принципів «Серапіонових братів». Дружба, братерство, підтримка, високі вимоги до своєї творчості і до творчості брата-«серапіона», заперечення будь-якої кон'юнктури – все це було основою світогляду молодих письменників. Багато з них переступили через ці моральні бар'єри, стали функціонерами від літератури, посіли високі пости в численних союзах. Відзначимо, що після ждановського цькування М. Зоценка письменники, що стали вже визнаними й заслуженими, намагалися уникати навіть назви групи, що згуртувала їх. Багато хто, але не В. Каверін, який із моменту першої зустрічі твердо увірував в у правильність свого вибору й проніс цю віру до кінця життя. Тому не випадково своє знайомство з молодими петроградськими письменниками В. Каверін називає переходом до «нового, ще невідомого життя», підкреслюючи, що то була «риси, яку я відчув смутно, але вірно» [407, с. 75]. Усі присутні в той день у кімнаті М. Слонімського в Петроградському Будинку мистецтв були вже знайомі з єдиним оповіданням В. Каверіна «Одиннадцатая аксиома», що було відзначено на конкурсі Будинку літераторів у 1920 році премією за «дивну уяву».

На цих зборах молоді автори, котрі тоді ще не оформилися в літературне об'єднання, сперечалися про художню творчість, що стало основою поділу групи на кілька фракцій: «З усією пристрастю, в якій важко було відрізнити переконання від літературного смаку і яка тим не менш рухала в бій цілі полки неспростовних <...> доводів, Лунц нападав на Федіна, слухав його терпляче, не перебиваючи. Знаменита теза, над якою в той час підсміювалися формалісти, – спочатку ЩО, тобто спочатку зміст, а потім ЯК, тобто форма, – покладені в основу концепції Федіна, і він уміло перетворював його зі зброї оборони в зброю нападу» [407, с. 74 – 75].

Про наявність декількох «відгалужень» всередині «Серапіонових братів» читаємо вже в 1921 році в «Літописі Будинку літераторів», який містить повідомлення про створення групи, вказуючи, що туди увійшли, «з одного боку, письменники, коріння яких, очевидно, ведуть нас до традиції Тургенєва, Толстого, частково Чехова і Горького (Конст. Федін, Мих. Слонімський, Всев. Іванов), з іншого – автори творів, з очевидністю говорять про спорідненість із Ремізовим і Замятіним (Мик. Нікітін, Лев Лунц, Мих. Зоценко) і, нарешті, з третього боку – послідовників західного романтизму (В. Зільбер)» [3, с. 117]. Л. Лунц також виділяв у групі три блоки: «Літературно ми ділимося на три «фракції». «Західники» (Каверін і я) вважають, що сучасна російська література <...> нудна. Що московська панівна лінія (Пильняк, Лидін, Малишкін, Буданцев) – повне розкладання і загибель прози. «Західники» дивляться на Захід. У Заходу вчаться. «Східняки» (Іванов, Нікітін, Федін) – все в порядку. Писати треба, як пишуть всі. Ні в кого вчитися не треба. Самі будь-кого навчимо. І, нарешті, «центр» (Слонімський, Зоценко) – теперішня проза не годиться. Навчатися треба, але в старій російській традиції, яку забули: Пушкін, Гоголь, Лермонтов, «Західники» говорять <...> треба вчитися інтризі, а потім дбати про інше. «Східняки»: фабула – нісенітниця, головне – мова, психологія. Будувати твір не потрібно. Як напишеться, так і напишеться, дубинушка вивезе. «Центр»: і нашим, і вашим. І мова, і фабула. Все відразу» [278, с. 355]. Отже, уже перший вечір, що провів В. Каверін серед майбутніх «серапіонів», дозволив йому побачити й розстановку сил, й зрозуміти необхідність такого творчого спілкування.

У мемуарах В. Каверіна знаходимо кілька портретів письменників. Про К. Федіна автор пише: «Гарний хлопець, худорлявий, високий, з правильними рисами обличчя, яке запам'яталось відразу <...> Світлі очі його були широко відкриті, а коли він раптом вступав в розмову, розкривалися ще більше, хоча це вже було майже неможливо» [407, с. 74]. В. Каверін пише, що М. Зоценко був людиною «невисокого зросту, з блідим матовим обличчям, що тримався прямо, з військовою виправкою, – м'яко посміхаючись, зрідка вставляв у спільну розмову яке-небудь іронічне і водночас дихаюче добротою та простотою зауваження» [407, с. 74].

Навіть у цих фрагментарних портретах, складених, як хотілося автору заповнити читача, з перших вражень, очевидно сприйняття їхньої особистості мемуаристом.

У мемуарах В. Каверіна багато сторінок присвячено Л. Лунцу – найближчому брату-«серапіону», що, за словами мемуариста, «не ввійшов, а стрімко влетів в літературу» [407, с. 75]. Визначаючи концептуальність та світоглядну цілісність різножанрової творчої спадщини Л. Лунца, автор вважав, що головний стрижень його творів був обумовлений прагненням втілювати отримані знання у своїх книгах: «Талановитий студент, який володів п'ятьма мовами і почував себе у французькій, іспанській, німецькій літературах як вдома, він сміливо користувався своїми знаннями – і, може бути, саме тут, у свободі повсякденності, з якої ці знання брали участь у створенні його творів, слід шукати ключ до його творчості» [407, с. 75]. Мемуарист вважав, що Л. Лунц володів законами творчого успіху і, під час написання своїх творів, керувався ними. Для нього щастям був «сам факт існування літератури. Цей факт <...> був для нього незмінною святковою реальністю, до якої він так і не встиг звикнути за своє недовге життя» [407, с. 76]. Ця характеристика відтворює й переконання самого В. Каверіна, котрий через усе життя проніс пам'ять про друга, з яким його пов'язувала безумовна довіра. Ця відвертість торкалась особистих та літературних сторін життя, що становили для письменників незаперечну єдність. В. Каверін наголошує, що книги Л. Лунца випередили свій час, зокрема, останній його сценарій «Восстание вещей», «в якому речі, що одухотворені геніальним вченим, повстають проти людини. Сценарій і тепер, в наші дні, я вважаю щасливою знахідкою для талановитого режисера. Він сповнений передбачень, пророчих передбачень» [407, с. 77].

Мемуарист відтворює характер «серапіонівських» зборів, їхню атмосферу, суперечки та дискусії. «Серапіонові брати» зустрічалися щосуботи. І «щосуботи, – пише автор, – один з нас читав нове оповідання» [407, с. 80]. В обговоренні творів брали участь не тільки «серапіони», а й гості, точніше «гостішки», саме так називали брати тих, хто приходив на збори: «Це були поважні «гостішки» – Ольга Форш, Корній Чуковський, Юрій Тинянов <...> Віктор Шкловський <...> Словом, це були люди поважні, всіма шановні, і до думок їх

прислухалися з особливою увагою» [407, с. 90 – 91]. За словами В. Каверіна, «траплялися й інші гості, поява яких вносила розбрат в коло Серапіонових братів» [407, с. 91]. Автор розповідає випадок, коли М. Зощенко привів до «Серапіонових братів» молоденьких актрис, які прочитали присутнім свої «милі, але <...> вульгарні твори». В. Каверін так різко засудив дівчат, що вони змушені були піти. Мемуарист іронічно зазначає: «Мені було тоді лише двадцять років, інакше я, ймовірно, не прийняв би запрошення цих ні в чому не винних дівчат як нетактовність по відношенню до «літературного ордену Серапіонових братів» [407, с. 91]. Цей вечір закінчився сваркою з М. Зощенком і викликом його на дуель, яка, зрозуміло, не відбулася. І на наступній зустрічі друзі помирили письменників. Ми вважаємо, що цей епізод підтверджує серйозність, з якою В. Каверін ставився до участі в житті літературної групи. Збори, вечора «Серапіонових братів» в мемуарах зображені, як зустрічі «повні дотепності, винахідливості, природності й нестримних, майже фантастичних веселощів» [407, с. 93]. Вечори «серапіонів», на відміну від зборів, на яких дискутували та обговорювали нові твори, були наповнені грою й театралізацією: «Іноді це були інсценовані біографії Серапіонових братів, іноді – полеміка зі статтями, що з'явилися незабаром після виходу першого (і останнього) нашого альманаху» [407, с. 93].

Особливо пам'ятними та важливими були річниці групи (дата її заснування – 1 лютого 1921 року), до яких готувалися заздалегідь і, як правило, проводили в будинку у М. Тихонова. Мемуарист описав цікаву традицію – створення стіннівки «Червоний Серапіон», куди «вирізувалися з журналів і монтувалися забавні фотографії, безглузді газетні замітки, малювалися карикатури, писалися пародійні статті, іронічні побажання» [407, с. 93]. Автор наводить приклади жартівливих підписів, говорить про написане для однієї з газет колективне оповідання «Герой нашого часу», яке було складене з цитат творів «Серапіонових братів». «Розглядаючи тепер усі ці старі газети, афіші, фотографії, статті, нататки всі ці «поштові скриньки», «подарунки», «побажання», дивуєшся тому, як нещадно сміючись над собою, ми вміли залишатися друзями. Так, це було справжнє творче

середовище, тісно пов'язане з життям літератури, – життям молодим, повним надій», – зазначає В. Каверін [407, с. 96].

У 1922 році, коли «серапіони» відзначали сторіччя Е. Гофмана, В. Каверін виступив з промовою про письменника, оскільки, підкреслює автор, «не відчуваючи ніякої залежності від Гофмана, я вважався – і, ймовірно, не без підстави – гофманіанцем» [407, с. 79]. У цій доповіді, що докладніше буде розглянуто в наступному розділі, на наш погляд, є важливими ті характеристики, які дозволяють осягнути не тільки особистість Е. Гофмана, а й самого В. Каверіна. Звертаючи увагу слухачів на близьких автору особливостях гофманівської творчості, він таким чином розкриває свої творчі доміанти. В. Каверін представив ряд характеристик Е. Гофмана: «Диригент, композитор, карикатурист, декоратор, судовий радник, музичний критик, п'яничка, великий ворог вульгарності, він довів, що магія неймовірного живе поруч з нами» [407, с. 80]. Такий перелік професій, нахилів, рис характеру німецького романтика, створює ту особистість, яка, безумовно, близька самому автору, оскільки кожен рядок про Е. Гофмана сповнена (ий) емпатією письменника. Водночас уже з відстані часу, мемуарист розуміє, що він марно прагнув довести «братам» винятковість Е. Гофмана, оскільки вони були «нескінченно далекі від гофманівських «Серапіонових братів». Це були люди, які пройшли війну, бачили революцію або брали участь в ній та не думали про перетворення реального світу в щось фантастичне <...> Але в наших відносинах дійсно було щось гофманівське або, щонайменше, зворушливе: дружба, яка прикрасила життя і збереглася на довгі роки» [407, с. 81 – 82]. Саме дружба була тією основою, що довгі роки пов'язувала настільки різних письменників після розпаду групи. Надалі особисті, політичні, ідеологічні обставини розвели багатьох «Серапіонових братів». Одні стали уособленням офіціозу, інші пішли в перекладацьку діяльність, треті – меншість, до якої належить і В. Каверін, – зберегли вірність ідеалам юності та літературному братству.

Історія «Серапіонових братів» подається К. Федіним крізь призму їхніх стосунків із Максимом Горьким, який привів письменника до молодих авторів. Зустрічі молодих літераторів проходили щосуботи в Будинку літераторів у кімнаті

М. Слоні́мського: «Звичайно, потрібні були неабияка дисципліна й ангельські характери, щоб протягом багатьох років витримувати це сидіння в банку консервованого тютюнового перегару, якби не пристрасть до літератури, що замінила нам і дисципліну, і взагалі всі мислимі чесноти. Ця пристрасть об'єднала дружбою людей, надзвичайно різних за художніми смаками, і ця пристрасть була скороминою, вона з самого початку виключала можливість аматорського відношення до мистецтва» [461, с. 79]. Така характеристика групи підкреслює їх головний принцип, який визначив творче кредо митців, – любов до літератури, професіоналізм, що виключають поверхнєве ставлення до творчості, письменницької праці. Перше враження про «Серапіонових братів» в автора було суперечливим, оскільки, на його переконання, «мистецтво – є плід пошуків, мук та роздумів митця, воно серйозно, воно відповідально перед вищим суддею – людиною, це було найсильнішим з моїх переконань і найціннішим з усіх почуттів» [461, с. 80]. К. Федін, не називаючи імен, підкреслює загальне переконання групи про творчий процес, який явно йшов у розріз із його власними поглядами: «Тут говорилося про твори, як про «речі». Речі «робилися». Вони могли бути зроблені добре або зроблені погано <...> Для продукування речей існували «прийоми». Для прийомів було безліч назв. Але можна було пояснювати і без назви, вживаючи загальні поняття і кажучи, що річ зроблена в прийомах Гоголя, в прийомах Лєскова» [461, с. 80].

На власне питання «Хто з «серапіонів» був головний?», К. Федін твердо відповідає: «Ніхто», так само, як ніхто з попередників не був для них головним авторитетом. Водночас мемуарист, якоюсь мірою всупереч собі, підкреслив, що «невимовним девізом «серапіонів» була настанова Максима Горького, яку він дав у розмові зі мною про критику: «Слухайте, але не слухайтеся» [461, с. 79].

Усі учасники «Серапіонових братів» були різні. За влучним зауваженням К. Федіна, кожен письменник «прийшов зі своїм смаком, більш-менш вираженим і потім формувався під впливом протиріч. Ми були різні. Наша робота була безперервною боротьбою в умовах дружби. Ми не думали ні про яку школу, ні про яку «групу», й тому Горький, далекий від насадження шкіл, легко визнав нас явищем життєвим» [461, с. 79 – 80].

К. Федін, відтворюючи атмосферу одного із зібрань «Серапіонових братів», докладно наводить суперечку про літературу, що зав'язалася між ним та Л. Лунцем, котрий вважав, що «російська проза перестала «рухатися», вона «лежить», у ній нічого не трапляється, не відбувається, у ній або міркують, або переживають, але не діють, не надходять, вона повинна померти від відсутності кровообігу, від пролежнів, від водянки, вона стала простим зображенням ідеологій, програм, дзеркалом публіцистики і припинила існування як мистецтво» [461, с. 80 – 81]. Наведена точка зору Л. Лунца дозволяє зрозуміти його сприйняття сучасного літературного процесу й джерела статті «На Запад!».

Важливе значення для розуміння художніх пошуків «Серапіонових братів» мають листи К. Федіна. У листі до Максима Горького письменник говорить про вимогливість до творів один одного та до своїх, що є головним критерієм творчості: «Усіх нас дивовижно зв'язало наше братство та поріднило. Усі пройшли якусь неписану науку, і науку цю можна сформулювати так: «писати дуже важко» [2, с. 41]. К. Федін ділиться з Максимом Горьким своїми сумнівами, що розкривають не тільки творчу лабораторію конкретного письменника-«серапіона», а й дозволяють побачити ті аспекти творчості, що цікавили всіх учасників літературної групи: «Досі я був не тільки переконаний, але і бачив (по роботі), що зміст обумовлює собою форму твору. Але в такому разі, чого ж я б'юся над пошуками форми <...> коли у мене є тема, сюжет, якась музична наповненість, словом, – зміст. Очевидно, одне й те ж можна сказати по-різному. А раз так – як йти, щоб не зірватися у прірву?» [2, с. 42 – 43].

У листі до І. Соколова-Микитова від 19.09.1922 р. К. Федін також пише про вплив «братів» на його творчість, про пошуки художніх форм: «Серапіони впливають на мене добродійно та згубно. Перше тому, що вони вивчили і вчать мене бути суворим до себе та економним в засобах. Друге тому, що я нічого не можу зробити безпосередньо, усе оцінюю формально <...> Матеріал (зміст) визначає форму, і форма обумовлює зміст. Але ж певний матеріал має бути зображений з переважанням конструкції або ритму. У самій формі, яка зумовлена в цілому матеріалом, є безмежні можливості <...> Усе це –

не теоретичне пустослів'я, а справжня мука, яку розповідаю не дуже вдалими словами. Я пишу по чотири фрази на день, або десятки аркушів, або не пишу зовсім тижнями <...> Таке відчуття, що я псуюсь, як письменник. Але ж я ще нічого не зробив!» [2, с. 51 – 52]. У цих словах письменника ми бачимо головні принципи «серапіонів» – сприймати будь-який літературний твір як «річ», саме так розуміти та оцінювати його, вимогливо ставитися до себе, до своїх творів. К. Федін нібито чинить опір цим переконанням, але водночас потрібно визнати, що найбільш вдалими є його твори, написані саме за часів «братства», потім письменник вибрав кон'юнктурний шлях літературно-адміністративного функціонера і зрадив не тільки «братів» Л. Лунца, В. Каверіна, М. Зоценка, але й власні ідеали літературної молодості.

Листи М. Нікітіна свідчать про його особистісні внутрішні суперечки. З одного боку, він не може уявити своє літературне життя без братства, з іншого – його тягне спокуса адміністративної кар'єри, ідеологія, яку «серапіони» не приймали (не випадково його стаття-некролог на смерть Леніна була гостро негативно зустрінута «братами» і зробила М. Нікітіна вигнанцем у літературній групі). У одному з ранніх листів критику А. Воронському він пише про близькість власних художніх принципів творчості Є. Замятіна. І ці слова також підтверджують саме «серапіонівську» традицію ретельно «працювати» над художнім твором: «Від Замятіна я не відмовляюся. Він показав мені – що слово має і скелет, і кров, і м'язи, що це такий же організм, готовий анатомічно і фізіологічно, як будь-який організм. Без нього, я, можливо, не писав би» [2, с. 77].

Є. Полонська була єдиною «сестрою» в літературній групі «Серапіонові брати». Лікар за основною професією, все своє життя вона віддала літературі. До 1930 року авторка видала три книги: «Знаменія» (1921), «Под каменным дождем» (1923), «Упрямый календарь. Стихотворения и поэмы» (1924 – 1927). З 1930-х років Є. Полонська в основному присвячує себе перекладацькій діяльності, справедливо вважаючи, що це захистить її від сталінського терору, який торкнувся близьких людей поетеси. Є. Шварц, який добре знав Є. Полонську з часів «Серапіонових братів», у щоденниковому записі від 10 лютого 1953 року відзначає «стривожений <...> вираз обличчя»

поетеси, підкреслюючи, що більшість бачила в ній «некрасиву, нещасливу, немолоду, сердиту, мовчазну жінку і сторонилась її» [508, с. 292]. Вона – «єдина сестра серед «Серапіонових братів», Єлісавета Горобець» – потім «жила в сторонці. І відійшла зовсім в сторону <...> поезій не друкувала. Більше перекладала й займалася медичною практикою, служила десь в поліклініці» [508, с. 292 – 293]. Біограф Є. Полонської Б. Фрезінський, котрий відкрив сучасним читачам її мемуари, справедливо пише про те, що починаючи з 1930-их років письменниця була смертельно переляканою, тому «міцно «лягла на дно», вибравши малопомітну літературну роботу: писала нариси про трудящих жінок, перекладала революційних поетів заходу і поетів національних республік <...> вона завжди вважала за краще жити поза світлом юпітерів» [470, с. 56]. Така позиція письменниці зближує її з М. Галич.

Час «Серапіонового братства» був найщасливішим у творчій біографії Є. Полонської, тому не випадково в роки хрущовської «відлиги» вона звернулася до мемуарів, намагаючись «хоч трохи, зусиллями своєї пам'яті продовжити життя» тим, про кого пам'ятала, з ким дружила і кого любила» [469, с. 16]. Спогади про «серапіонів», про М. Зоценка, К. Федіна, Вс. Іванова побачили світ ще за життя їх авторки в нестоличних виданнях: «Вчених записках» Тартуського університету, Алма-Атинському «Просторі», оскільки журнали Москви та Ленінграду відмовилися публікувати мемуари. З 1982 року Б. Фрезінський разом із сином поетеси намагався видати книгу спогадів Є. Полонської, але здійснив задум тільки у 2008 році. Звернемо увагу, що серед збережених авторських варіантів назви мемуарів, є мемуар «Годы и города», явно співзвучний роману К. Федіна «Города и годы», і це свідчить про те, що Є. Полонська все життя зберігала емоційний зв'язок із минулим, із часами свого перебування у літературній групі.

Попри те, що спогади Є. Полонської про «Серапіонових братів» побачили світ в 1964 році, в роки «відлиги», вони рясніють ідеологічними штампами, поява яких, на наш погляд, була обумовлена саме авторським прагненням видати важливий для неї матеріал. Так в статтях про «серапіонів» читаємо: «Для нас було абсолютно ясно, по який бік барикади ми боремося» [369, с. 371], «В становленні

радянської літератури «Серапіонові брати» зіграли значну роль. Вони були першовідкривачами, піонерами нової епохи» [369, с. 371], «Володя Познер (видатний французький романіст і критик, комуніст)» [369, с. 372], «ми твердо вірили в перемогу Революції» [369, с. 372]. Одночасно Є. Полонська не обійшла стороною жданівську доповідь «О журналах «Звезда» и «Ленинград». Мемуаристика висміює обмеженість А. Жданова, дотепно відзначаючи, що «якийсь літературний бонза помилково назвав їх скорпіонами, а малограмотність інших використовувала цю помилку <...> Я прошу читачів вибачити мені цей самовільний відступ від «мемуарного жанру», але ж я теж людина і не можу відмовити собі в задоволенні сказати правду» [369, с. 371].

Є. Полонська пише, що в групу «спочатку взагалі не хотіли приймати поетів», але тільки завдяки власній наполегливості вона стала «єдиною сестрою» «серапіонів» [369, с. 371], потім допомогла увійти в число учасників групи ще одному поетові – М. Тихонову. Мемуаристка розповідає про легендарну «серапіонівську» традицію: «Щороку до 1 лютого, до дня народження нашого «братства», писалася нова ода, де пишним стилем, з гумором повідомлялося про зміни в житті кожного з нас. Крім того, чергову «дрібницю» читав Зошенко» [369, с. 372]. У спогадах наведено уривок із першої оди, що дозволяє зрозуміти характер подібних творів поетеси про «серапіонів»:

Была ли женщиной их мать?

Вопрос и темен, и невнятен,

Но можно двух отцов назвать:

То Виктор Шкловский и Замятин [369, с. 372].

Ми бачимо, що тут авторка дотепно говорить про творчих вчителів «Серапіонових братів», вона визнає їхній вплив на формування молодих письменників. У кінці спогадів Є. Полонська вказує ще на одну особистість, важливу для молодих письменників, – Максима Горького, котрий, за словами авторки, визнав й прийняв назву групи, «після нього вона стала узаконеною й завдала нам згодом не одну неприємну хвилину» [369, с. 373]. Цим зауваженням, що повертає читача до постанови А. Жданова, Є. Полонська створює

кільцеву композицію подій, підкреслюючи таким чином абсурдність та жорстокість сталінських часів.

Мемуаристика теж занурює читача в атмосферу зборів «серапіонів», вказуючи на їх головну особливість, – жорстку, але дружню критику творів один одного [369, с. 373]. «Мабуть, найважливішим в наших стосунках було те, що ми були цікаві один одному <...> Першою нашою заповіддю було говорити й писати правду, – підкреслює авторка. – Фальш <...> ми переслідували в собі та у своїх товаришах найсильніше, і ця чесність по відношенню до того, що ми писали, була чимось на зразок обітниці, що зв'язував нас» [369, с. 373]. Є. Полонська вважає, що найважливішим у творчих принципах «Серапіонових братів», які об'єднали таких різних авторів, було відношення до літератури, що межує «з вірою, усвідомленням обов'язку», тому молодих письменників так привернуло слово «братство» в назві групи, запропоноване Л. Лунцем [369, с. 373]. «Серапіонові брати» дійсно були різними – і за талантом, і за світоглядними, творчими принципам, але головна їхня якість – індивідуальність – залишилася назавжди: «Деякі з нас відразу стали користуватися великим успіхом, інші насилу добилися визнання, але у кожного з нас був свій почерк, своє життя і своя доля» [369, с. 373].

Отже, мемуари В. Каверіна, К. Федіна, Є. Полонської відтворюють атмосферу зборів «Серапіонових братів», демонструють характер стосунків між письменниками, розкривають творчі принципи літературної групи. Їх спогади дозволяють зрозуміти історію літературного буття «Серапіонових братів», особливості зборів та зустрічей молодих митців, розкривають суперечності в середовищі письменників, об'єднаних дружбою та любов'ю до художнього слова.

1.3. «Ланчани-марсівці» як об'єкт критичної та наукової думки

Радянська офіційна критика вважала «ланчан-марсівців» і «Серапіонових братів» за «попутників», тобто тих, хто з точки зору сучасної літературознавчої науки, не вписується «в межі штучної пролетлітератури» [273, с. 246]. Вони були тим «попутницьким крилом, що весь час наближався до буржуазного фронту» [298, с. 128]. Л. Троцький писав, що попутники створюють перехідне мистецтво,

яке й ніби пов'язане з революцією, але водночас не є мистецтвом революції. «Ніякого дореволюційного минулого у них не було, розривати їм якщо й доводилося, то з дрібницями. Літературне і взагалі духовне обличчя їх створено революцією, тим кутом її, який захопив їх, і всі вони сприймають її кожен по-своєму. Але в цієї індивідуальній приязні є у них у всіх спільна риса, що різко відділяє їх від комунізму і завжди загрожує протиставити йому. Вони не охоплюють революції в цілому, і їм чужа її комуністична мета. Вони все більш-менш схильні через голову робочого дивитися з надією на мужика. Вони не художники пролетарської революції, а її художні попутники» [455]. Л. Троцький вказав на соціальну й мистецьку загрозу двоїстого світовідчуття попутників, котрі не мають революційного стрижня та безумовної віри в правильність обраного більшовиками шляху: «Більшовики заважають почувати себе майстром, бо майстру треба мати вісь, органічну, безперечну, в собі, а більшовики головну-то вісь й пересунули. Ніхто з попутників революції <...> не несе стрижня в собі, і саме тому ми маємо тільки підготовчий період нової літератури, тільки етюди, начерки та проби пера – закінчена майстерність, з упевненим стрижнем в собі, ще попереду» [455]. Наведені фрагменти з книги «Література і революція» свідчать про те, що Л. Троцький у 1922 році захищав попутників, бачив у них перехідне мистецтво, що історично обумовлено революційними подіями.

Ставлення радянської критики до «ланчан-марсівців» стає зрозумілим через призму партійної політики того часу, її реакції на радянський жаргонізм «попутництво». Це дозволяє побачити ті вектори офіціозу, якими керувалася радянська ідеологічна критика. Головні завдання комуністичної партії в 1925 році у ставленні до «попутників» зрозумілі з резолюції ЦК ВКП (б) від 18 червня 1928 року «Про політику партії в області художньої літератури» [337]. Партія ініціювала особливе ставлення до митців-«попутників», що сприяло б переходу їх до письменників із комуністичною ідеологією: «У ставленні до «попутників» необхідно мати на увазі: 1) їх диференційованість; 2) значення багатьох з них як кваліфікованих «фахівців» літературної техніки; 3) наявність коливань серед цього прошарку письменників. Загальною директивою повинна тут бути

директива тактовного й дбайливого ставлення до них, тобто такого підходу, який забезпечував би всі умови для максимально швидкого їх переходу на бік комуністичної ідеології. Партія зобов'язана поблажливо ставитися до проміжних ідеологічних форм, терпляче допомагаючи ці неминуче численні форми зживати в процесі все більш тісної товариської співпраці з культурними силами комунізму» [337]. У цьому ж документі було розміщено директиви щодо завдань радянської критики, одне з яких полягало у тактовному ставленні до «попутників»: «Виявляти найбільший такт, обережність, терпимість у ставленні до всіх тих літературних прошарків, які можуть піти з пролетаріатом і підуть з ним. Комуністична критика повинна вигнати зі свого побуту тон літературної команди. Тільки тоді вона, ця критика, матиме глибоке виховне значення, коли вона буде спиратися на свою ідейну перевагу. Марксистська критика повинна рішуче виганяти зі свого середовища все претензійне» [337].

У «Літературознавчій енциклопедії» 1935 року вміщено статтю «Попутники», яка дозволяє побачити еволюцію сприйняття письменників офіційною радянською ідеологією саме у часи існування «Ланки»-МАРСУ та «Серапіонових братів»: «Під попутниками партійні документи і марксистська критика розуміли загін письменників, що відбивали ідеологію радянської дрібнобуржуазної інтелігенції, якій властиві були значні політичні коливання, але яка тим не менш прагнула до співпраці з пролетаріатом» [403]. У статті зазначено, що в 1926 – 1927 роках загострення офіційної позиції стосовно «попутників» призвело до створення Федерації об'єднань радянських письменників (ФОРП). ФОРП мала сприяти «максимальному наближенню» «попутників» до пролетарської літератури. У статті наводяться «типові» характеристики «попутників»: «Втеча від дійсності, думка про поразку соціалістичної революції, протиставлення інтелігенції пролетаріату, проповідь буржуазного діляцтва або «вселюдського» гуманізму, апологетика сильної індивідуалістичної особистості, відхід у формалізм – в цих формах знайшли для себе вираз коливання частини попутників. Деякі попутники <...> перетворювалися в підголосків буржуазії» [403].

У «Літературознавчій енциклопедії» інформацію про появу літературних творчих об'єднань, про оновлення мистецько-культурних традицій подано через призму вульгарного соціологізму. Тут розглядається й офіційна версія знищення мистецької інтелігенції: «У середовищі попутництва літературного руху народів СРСР посилення реакційних тенденцій зазвичай супроводжувалося переходом на сторону націонал-демократизму, зростанням націоналістичних настроїв, курсом на культуру буржуазного Заходу або феодального Сходу. Розкриття контрреволюційних націонал-демократичних організацій в Україні, в Білорусії та Узбекистані показало, що ці організації мали свої літературні осередки, в яких частина попутників йшла на поведи відвертих ідеологів куркульства» [403]. Фінальна частина статті демонструє «перемогу» пролетарської літератури та результати «перевиховання» «попутників»: «Успіхи соціалістичного будівництва і розгром контрреволюційних задумів класових ворогів пролетаріату зумовили рішучий поворот у сторону соціалізму величезної більшості колишнього попутництва <...> Суспільно-політична єдність із пролетаріатом, визнання пролетарського керівництва в епоху викорчовування коріння капіталізму, участь в будівництві нової за своєю якістю культури і літератури, органічне включення в практику пролетаріату, критичний перегляд творчих установок колишнього попутництва – такі основні риси нового типу радянського позапартійного письменника» [403]. У наведеному уривку енциклопедичної статті ми простежуємо не тільки основні етапи зміни рецепції літературної діяльності «попутників», але й вказівки на посилення ідеологічного контролю з боку партії, заперечування будь-якого інакомислення та витравлювання з митців природного прагнення до свободи. Окреслені вектори «перевиховання» попутників також свідчать про те, що в художній творчості комуністичного автора повинна була домінувати єдина правильна партійна точка зору, що від письменників була потрібна кон'юнктура і визнання помилковості попередніх поглядів, зречення не тільки від своїх друзів, а й від самого себе. Усе це визначає розуміння рецепції радянською критикою творів «Ланки»-МАРСу.

Про те, що «Ланку»-МАРС ідентифікували саме, як «попутників» свідчить постанова Політбюро ЦК КП(б)У «Про українські художні угруповання» (10 квітня 1925 р.), де зазначалося, що письменники літературної групи «Ланка» приймають радянську владу і до них слід ставитися відповідно до головної лінії партії щодо літературних попутників.

Видання «Історії української літератури», що вийшли за часів радянської влади, теж указують на те, що офіційна критика розглядала «ланчан-марсівців» саме як попутників, що уособлювали своєю творчістю «буржуазних націоналістів, занепадників» [169, с. 86; 170; 171].

У критичній рецепції Б. Коваленка «ланчани» у 1925 році сприймаються як «попутники», що «в більшій або меншій мірі могли погодитися з Жовтневою революцією, але не змогли відчутти її суті й перетворити це у своїй художній психології» [191, с. 139]. Згодом його статті набувають гострішої політичної риторики [190], а в 1931 р. він пише про те, що письменники «були одвертими ворогами, вони брали курс не на співробітництво з нами, а на знищення нас як пролетарської літератури» [193, с. 8].

У 1928 році побачило світ двотомне видання літературознавців О. Лейтеса, М. Яшека «Десять років української літератури (1917 – 1927)», у якому було висвітлено етапи розвитку, організаційні та ідеологічні шляхи української літератури у перше десятиліття після революції, надано бібліографічні відомості про митців, що працювали у ці часи, в тому числі й «ланчан», їхні біографічні факти та інформація про літературну діяльність, включено партійні рішення, постанови та резолюції, які дозволяють зрозуміти особливості літературного процесу [259].

Слід зазначити, що критики здебільшого зверталися до оцінки творчості митців з «Ланки»-МАРСу, ніж до групи в цілому. У цих рецепціях умовно можна виділити два вектори – вульгарно-соціологічне сприйняття творів крізь призму комуністичної, пролетарської ідеології та об'єктивний підхід до визначення художніх особливостей та естетичних пошуків творів «ланчан» [394, с. 168]. Так, Я. Савченко називає поетичні твори Б. Тенети та Д. Фальківського «есенінщиною», звинувачує їх у песимізмі та

безмірному «паньканні з своїм «я» [394, с. 168], їхня поезія не сприймає «органічного колосального змісту нової доби, не найшла в ній для себе природного місця й підпори, і через те zdeформувалась» [394, с. 168]. Такою ж конотацією відрізняється й думка Ф. Якубовського про поезії Є. Плужника, котрого він звинувачує в індивідуалізмі та пропонує «з попутника стати поплічником» [530, с. 6]. М. Доленго, А. Клоччя, Ю. Савченко також писали негативні відгуки про поезії Є. Плужника, підкреслюючи відсутність класової відповідності його поезій, називали його «тільки й здатним продукувати художні речі скромно та певної вартості» [128, с. 7], «останнім із могікан буржуазної культури» [184, с. 104], чужим «нашому радянському читачеві» [393, с. 47].

М. Фітільов-Хвильовий, який виступав під псевдонімом Стефан Кароль, слідом за іншими радянськими критиками, не толерантно звинувачував В. Підмогильного у тому, що він надрукував цикл «Повстанці» в емігрантському журналі В. Винниченка «Нова Україна». І хоча критик визнавав письменника кращим «із всіх прозаїків – Нової України», він називав його чужим за ідеологією та іронізував: «Безперечно, автор скоро одмовиться від своїх повстанців, а до станції «Еміграція» він і так, можливо, помандрує» [178, с. 309]. В. Підмогильний, Г. Косинка, Т. Осьмачка у колективному листі до «Червоного шляху», який ми розглянемо в іншій частині нашого дослідження, підкреслювали, що необ'єктивність критики та редакцій, які у кожному творі бачили контрреволюційність, змусила їх друкуватися за кордоном в «Новій Україні» [223]. М. Мотузка назвав період, коли було створено «Повстанців» та «Івана Босого», службою В. Підмогильного «художніми засобами активному політичному бандитизмові» [318, с. 37]. С. Щупак звинувачував Б. Антоненка-Давидовича у тому, що в повісті «Смерть» «автор, а разом з ним і його герой, взагалі згори дивляться на партійну організацію і детально фіксують усе те, що в оточенні і в характері того чи того героя може викликати відразу» [523, с. 42]. «Письменник, – писав про Г. Косинку критик Ф. Якубовський, – відбиває певний шпон середняцької маси селянства, що досі найменше виявив економічні тенденції свого

розвитку, що не схиляється, певно ні до бідноти, а далі до пролетаріату, ні до багатіїв, а далі – до буржуазії» [529, с. 138].

Вульгарно-соціологічна критика навішувала ярлики, використовувала певні мовні штампи, щоб висвітлити, на їхню думку, вороже ставлення письменників до радянської влади. Показовою в цьому сенсі є рецензія О. Полторацького на оповідання Г. Косинки «Змовини». Критик визначив, що це твір «куркульський наклепницький про колективізацію, найгострішого гатунку куркуляча пропаганда, але подана в добре зашифрованій формі» [373, с. 125]. Для посилення ідеологічного пафосу рецензії О. Полторацький удається до типових мовних констант: «Починаючи з обурливо-брехливого показу розташування дієвих клясових сил, продовжуючи спочутливою характеристикою куркуля й змалюванням незаможника, як божевільного душогуба; закінчуючи всією образною системою, – усе оповідання «Змовини» є «мандат» куркульського агента в радянській літературі» [373, с. 130].

Критики, що у своїй рецепції не йшли вульгарно-соціологічним шляхом, звертали увагу на художні особливості, естетичну цінність творів, здебільшого уникаючи ідеологічних узагальнень. Ю. Меженко високо оцінив збірку поезій Є. Плужника, зазначивши, що його твори «найкраще читати зимового вечора в темній хаті, на столі лампочка лише книжку освітлює <...> скрізь тиша, жодного звуку немає. Тоді спокійно, обов'язково вголос, без сильних акцентів, ритмічно й повільно сторінку за сторінкою перегортати невеличку книжку на 50 аркушів» [296]. Про іншу книгу Є. Плужника «Дні» критик написав, що в неї немає «випадкових віршів, нема випадкових образів. Все до останнього слова упорядковано і зважено, починаючи від назви» [297, с. 82]. І. Лакиза підкреслив, що збірка «Листи з Криму» Б. Тенети «нагадує про якісь питання, що хвилюють письменника та що йому трудно ще їх передати лірикою» [252, с. 132]. У повісті «Гармонія і свинушник», що присвячена «надто гострій і цікавій проблемі – проблемі статі», Б. Тенеті, на думку критика, «де в чому прислужилися» російські письменники [251, с. 181]. В. Василенко детально розглянув повість Б. Антоненка-Давидовича «Смерть», підкреслив новаторський характер твору, психологічну мотивованість персонажів, поєднання

авторської «життєвої свідомості й творчості», звернув увагу на те, що автор сам пройшов шлях Костя Горобенка [46, с. 82].

У рецепції діаспори «ланчани-марсівці» постають митцями, що прагнули зберегти творчу незалежність у часи панування партійного тиску. «Енциклопедія Українознавства» (за ред. В. Кубіойвича) у статті «МАРС» подає таку інформацію: «До складу <...> входив невеликий гурт талановитих письменників різних напрямків, але об'єднаних спільним намаганням відстоювати незалежність літературної творчості від офіційної політики партії в літературі <...> Разом з неокласиками вони найдовше чинили опір партійній політизації літератури, тому під тиском терору МАРС ліквідовано <...> а більшість його членів фізично знищено» [292, с. 1477 – 1478]. Ця стаття, що розміщена в найбільшій енциклопедії діаспори, узагальнює точку зору позаматерикового літературно-критичного дискурсу і свідчить про те, що літературну групу сприймали як таку, що своєю творчістю сміливо протистояла партійній ідеології, відстоювала мистецьку свободу та незалежність від радянської кон'юнктури. Дещо іншу конотацію бачимо у Р. Олійника-Рахманного. Критик зазначив, що митці літературної групи стояли «значно вище від тогочасного середнього письменницького рівня», вони пристосовували «свої теорії до тогочасних обставин» та чинили пасивний опір об'єднанням пролетарських письменників [340, с. 56].

Г. Костюк у книзі спогадів «Зустрічі і прощання» відтворив особливості літературного життя 1920-х років, відтворив спогади про «ланчан-марсівців» Г. Косинку Б. Тенету, Т. Осьмачку та І. Багряного. Для нас важливо, що автор подає інформацію про зустрічі з Б. Тенетою та І. Багряним, що дозволяють визначити дату ліквідації «Ланки»-МАРСу – 1928 рік. «Зайшов Тенета. Настрій мав пахмурий. Сказав: – Ліквідуємося. – Тобто? – Самоліквідуємо МАРС. – Чому? – Дивне питання. Що ж будемо чекати поки нас розженуть, як розігнали ВАПЛІТЕ?» [225, с. 215]. Факт ліквідації літературної групи підтверджує й епізод зустрічі з І. Багряним у грудні 1925 року, тоді письменник повідомив: «Наш МАРС розлетівся сам, не чекаючи поки накриють зверху» [225, с. 231].

Спогади Г. Костюка дозволяють зрозуміти його рецепцію творчості «ланчан-марсівців». Так, мемуарист схарактеризовує низку речей, що ненавидів Г. Косинка, – «підлабузництво, кар'єризм. Не любив бундючних задавак <...> Не любив і зневажав партійних ортодоксів, що купчилися навколо «Літературної газети» та її редактора, молодого, зухвалого критика Б. Коваленка. Називав мародерами й голобельниками» [225, с. 206]. Твори Б. Тенети дали підстави Г. Костюку визначити, що «автор має гостре, спостережливе око, вміє створити напружену ситуацію, а головне, має молодечий сміливий розмах думки» [225, с. 210]. І. Багрянний був для автора спогадів «відважним, рішучим і категоричним» [225, с. 233], з ним його пов'язували дружні стосунки.

Г. Костюк порівнює свої враження від «Ранньої осені» Є. Плужника («трагедійна, але мудро-спостережлива й глибоко людяна <...> здавалося мені вершиною тогочасного поетичного слова» [226, с. 385]) зі сприйняттям «Клекіта» Т. Осьмачки: «У збірці звучали гостро драматичні мотиви й виступали апокаліптичні образи тогочасного села <...> ніяк не міг збагнути: звідки ці страхітливі видива в поета <...> навіть чисто естетично збірка «Клекіт» після «Ранньої осені» мені видавалась якоюсь недосконалою» [226, с. 385 – 386]. Це порівняння власної рецепції поезій двох «ланчан» дозволяє зрозуміти не тільки думку Г. Костюка, а й сприйняття Т. Осьмачки сучасниками. В еміграції до самої смерті митця автор мемуарів опікувався долею поета, допомагав йому.

Ю. Луцький ґрунтовно розглянув літературну дискусію в Україні в 1925 – 1928 рр, зокрема проаналізував роль в ній «ланчан-марсівців», що «мали у своєму складі багато перспективних письменників» та були послідовні у прагненні бути незалежними від радянської ідеології [279, с. 40].

Для розуміння історії української літератури 1920 – 1930-х років велике значення має антологія Ю. Лавріненка «Розстріляне відродження». Погодимося з точкою зору В. Дмитренко про те, що «сама назва книги «Розстріляне відродження» не означає, що до неї ввійшли літературні портрети й твори розстріляних радянською владою. На нашу думку, така назва означала, що в цій антології об'єднані ті, чий таланти не був розкритий уповні, бо їхнє творче

зростання було силоміць обірвано й, за великим рахунком, не суттєво, у який спосіб, бо моральна смерть у людей такого рівня дорівнює фізичній» [125, с. 81].

Антологія містить літературні силуети про «ланчан-марсівців» Т. Осьмачку, Д. Фальківського, Є. Плужника, В. Підмогильного, Г. Косинку, Б. Антоненка-Давидовича, які репрезентують рецепцію Ю. Лавріненка. Так, у фінальній характеристиці Т. Осьмачки любов виступає головною ознакою його поезій: «В поезіях і прозі Осьмачки відчувається темний і до хаосу розбурханий океан відчаю і ненависті. Але в основі її основ лежить любов, героїчне почуття вічної правди і краси народу. І хто уважно перечитує його твори, той не може не відчутти, що цю творчість і її автора породила велика сила молодого відродження» [388, с. 231]. Простота і природність є провідними характеристиками поезій Д. Фальківського, поет, на думку Ю. Лавріненка, «оберемком захопив і приніс у свою поезію всю суму своїх життєвих переживань, і що зробив він це дійсно «просто» і без фальшивої інтонації» [388, с. 252]. Така характеристика поетичного світу Д. Фальківського суголосна творчості поетів-«серапіонів», Є. Полонської та М. Тихонова, які репрезентують рефлексію повсякденних подій.

Поезії Є. Плужника, з точки зору автора антології, виявляють «нетипові для імпресіонізму риси, як от прагнення до мужнього ясного погляду на явища, підкреслене уречевлення чи конкретність образу, нахил до звичайної розмовної прози, рівновага ритмічних і смислових елементів» [388, с. 286]. Важливою для нашого дослідження вважаємо цю точку зору Ю. Лавріненка про поетичні твори Є. Плужника, саме означені риси виступають характеристикою акмеїзму, до якого, з нашої точки зору, тяжіли поет-«ланчанин» та «серапіони». У наступному розділі монографії про це йтиметься детальніше.

Ю. Лавріненко пише, що скептицизм та песимізм складають головний «тон» творів В. Підмогильного, письменник «бачить неспроможність, поразку, приреченість людини свого часу. Бачить – і все ж уперто без надії змагається до кінця, щоб з холодним, тяжко вибореним спокоєм прийняти й благословити смерть – як високий життєвий закон» [388, с. 454]. Автор підкреслює динамізм творчого

шляху В. Підмогильного, що за десять років пройшов «від етнографічного натуралізму й імпресіонізму перших своїх оповідань до експресіонізму <...> показав себе майстром точної реалістичної прози, а в останньому більшому творі НЕВИЛИЧКА ДРАМА <...> дає передсмак екзистенціалізму» [388, с. 453 – 454]. Ю. Лавріненко, характеризуючи особистість В. Підмогильного, визначає головні принципи його світогляду, які можуть бути сказані й про творчість всіх «ланчан-марсівців»: «У страшно вузьких рамках цієї передчасно обірваної сухенької біографії (на 33 роки життя – 10 років літературної праці, 4 роки чекання арешту й смерті за ту працю) живе проте, на весь трагічний розмах доби інтенсивна, зряча, замкнена в собі душа, відповідальна за свій час людина, що мала силу протистояти тискові окупаційного режиму і скинути з пліч тягар провінціалізму забутої Богом країни та вийти на простори європейського духу» [388, с. 453]. Таку думку про європейську орієнтованість творчості та про опір політичній диктатурі можна також віднести і до творчості «Серапіонових братів», зокрема до Л. Лунца та В. Каверіна, котрі теж прагнули наслідувати західні традиції, вивести російську літературу на рівень світового мистецтва. Ми розглянемо спільність цих творчих принципів митців у наступних розділах.

У силуеті про Г. Косинку автор зазначає, що «ланчанин» поруч із М. Хвильовим та В. Підмогильним – найкращий прозаїк першої половини 1920-х років, який поєднав орнаментальність, ліризм, «брутальну метафору», «сміливий анатомічний розтин кризь нутрощі психіки людини революції» [388, с. 469].

У нарисі про Б. Антоненка-Давидовича вирізнено головну антитезу повісті «Смерть» – протистояння української людини та російської компартії. Дослідник доводить, що наслідування комуністичній ідеології призводить до вбивства головним героєм українця у своїй душі, до зради власної суті, до розтління національної ідентичності: «В магнетному полі цих полюсів українець-комуніст Горобенко, серед болочих душевних борсань і постійних образ з боку сопартійців, прийшов до рішення, що йому треба пролити братню українську кров, щоб позбутися нестерпної

меншовартості українського комуніста в рядах РКП(б) – КП(б) У» [388, с. 492].

Приділяв увагу «ланчанам-марсівцям» В. Петров у написаному за часів Другої світової війни дослідженні «Українські культурні діячі УРСР 1920 – 1940. Жертви більшовицького терору», тут він помилково називає такий склад літературної групи: «До Ланки-МАРСу входили письменники: Євген Плужник, Дмитро Фальківський, Микола Терещенко, Тодось Осьмачка, Григорій Косинка, Михайло Івченко, Валеріан Підмогильний, Борис Антоненко-Давидович, Борис Тенета, Володимир Ярошенко, Гр. Бросюк, Дмитро Тась (Могилянський), Марія Галич та інші» [363, с. 36]. Дослідник пише про те, що рівень досягнення української прози 1920-х років «визначається романом Підмогильного «Місто» [363, с. 36], у якому автор демонструє результат творчих пошуків, перехід від оповідань до «творів великого розміру, до постановок загальних і принципових тем» [363, с. 38]. В основу роману, зазначає В. Петров, автор поклав тему, «яку не можна назвати інакше, як чільною для всієї української літератури того часу: взаємини міста й села, стихійний плин української молоді з села до міста, шлях урбанізації селянського парубка. Проблема постання нової української інтелігенції з селянського підґрунтя» [363, с. 38 – 39]. Автор наголошував на негативному ідеологічному контексті літературного буття 1920 – 1930-х років, коли поза-літературні чинники визначали долю літературного твору, «справами літератури відали органи політичного управління держави» [363, с. 32]. В. Петров підкреслив, що індивідуальне знищення українських письменників перевтілилось на групове, а в кінцевому рахунку, – на винищення «цілої української літератури в усьому її обсязі. Знищенню підлягала українська література, як така <...> про українську літературу 20–30-их років можна сказати, що це була література ліквідованих!» [363, с. 33]. Дослідник зазначив, що для радянської влади «не грало жодної ролі, чи була дана літературно-мистецька група «права» чи «ліва», «пролетарська» чи «непролетарська», чи складалася вона з партійних чи безпартійних, з підлабuzників і алілуйників чи, навпаки, шляхетно стриманих, чи проклямувала вона деструктивізм, футуризм чи клясицизм, верлібр чи клясичні форми сонета. Усе це не мало жодного значення! Над усім

панував один і той самий незмінний, але фатальний закон: закон насильства, якому большевизм надавав вагу соціальної і політичної формули» [363, с. 33].

Особливість першою збіркою есеїстики Ю. Шереха «Не для дітей» О. Забужко визначає так: «Без популяризації, без коментарів, без просвітництва, на рівні очі-в-очі. Оцей рівень української культури «не для дітей» завжди був пресований імперією. Як Російською, так і радянською. Тоді всім радили писати так, щоб розуміли сільські вчителі» [416]. Це визначення характеризує особливість авторської рецепції творів В. Підмогильного та Т. Осьмачки в книзі. У розділі «Людина і люди» Ю. Шерех детально розглянув роман В. Підмогильного «Місто». Дослідник писав про упереджене ставлення до роману з боку радянської та діаспорної критики (він називає їх «фарисеями»), що шукали у романі «патріотизму, націоналізму, ствердження ваги українізації й завоювання русифікованого міста українським селом». Всі ці розвідки демонструють фальш, яка ховає «все живе й справжнє, що є в творі» [509, с. 84]. Ю. Шерех визначає ті аспекти, яких немає в романі, але саме їх завжди шукає у творі ця «фальшива» критика. Перш за все, у романі «нема нічого про русифікацію і позитивне значення українізації» [509, с. 84], більше того – автор іронізує з українізації тому, що вона для нього «тільки шумовиння на поверхні життя, щось неістотне, зникоме й марне. Його цікавлять інші речі» [509, с. 85].

Ю. Шерех спростовує тезу й про завоювання міста селом, який критики традиційно бачать у романі. «Це правда, що герой роману Степан Радченко приїздить до Києва з села, що він спершу відчуває себе в місті безвартісним і упослідженим, що він щабель за щаблем здобуває позиції і що роман закінчується на тому, як він відчуває себе переможцем і справжньою частиною скореного і опанованого, колись чужого і далекого урбаністичного світу», – стверджує критик [509, с. 85]. На його думку, багато складових сюжету свідчать про те, що «село заперечене з самого початку» [509, с. 85]. Наприклад, символічна сцена, коли герой спалює свою стару сільську одягу і викидає чоботи на смітник. Ідея про перемогу Степана обумовлена тим, що герой позбувся сільського в собі, «відбита і в чотирьох романах Степана Радченка, і з них ми бачимо, що Підмогильний не

тільки каже про фактичну перевагу міста над селом, але й вітає це. Село в нього не тільки затуркане, темне, позбавлене гідности, але й позбавлене людяности» [509, с. 86]. Перший роман із Надією «чисто тваринний <...> в ньому нема справжніх людських почувань, це роман самця й самиці» [509, с. 86]. Кохані Степана змінюються «в міру його сходження вгору шаблями успіху й кар'єри» [509, с. 86]. Другий роман із Мусінкою, Тамарою Василівною Гнідою, що мешкає на краю міста, вчить героя людяності в коханні та цінувати поезію осені, жінка «перша зрозуміла його власну вдачу й душу» [509, с. 86]. Роман із Зоською критик називає «вищий щабель», тому що дівчина справжня городянка, «її поведінка не простолінійна» [509, с. 86]. Зраду та Степанове зречення дівчини Ю. Шерех пояснює тим, що «вона така, яких багато» [509, с. 87]. Втіленням успіху й гордості Степана Радченка критик називає роман з відомою балериною Ритою [509, с. 87]. Ю. Шерех підкреслив, що можна не погоджуватися з оцінкою села В. Підмогильним, але не враховувати її не можна, тому що вся література 1920-х років «була в своїй великій частині антисільською» [509, с. 87].

Критик наголосив, що в літературі цього періоду було дуже мало «оборонців села», «вони були одинаками, дон-кіхотами, здавалося, загубленої справи: Косинка, Осьмачка <...> Організовану оборону села взяв на себе «Плуг», – але чи це була література?» [509, с. 88]. Ю. Шерех вважав, що для розуміння особливостей літературного процесу 1920-х років потрібно враховувати «боротьбу двох течій – урбаністичної й селюцької» [509, с. 88]. На думку автора, «Місто» «урбаністичне не лише своєю темою, не лише ствердженням міста й запереченням і знеціненням села. Воно урбаністичне і протинародницьке самим підходом, творчою метою автора» [509, с. 88]. Зв'язок українського роману з традицією Г. де Мопассана демонструє авторське «намагання схопити й відтворити безупинний плин життя» [509, с. 88].

Критик пише, що «дикція Підмогильного завжди лишається мужньою, карбованою, іронічною й тверезою, він ніколи не збивається в «Місті» на поезію в прозі – вічна біда нашої прози» [509, с. 89]. На його думку, письменнику вдається уникнути

поезії в прози не тільки тому, що «він уміє загнздувати свої почуття розумом, безжально ампутуючи будь-які прояви «розливних сліз, плиткої гістерії», але насамперед тому, що його розум настільки рухливий, що яку б тему не порушити, він засліплює каскадами афоризмів, спостережень, висновків» [509, с. 89]. Ю. Шерех підкреслює глибину авторської рецепції світу, тому що в романі «нема такого прояву людського духовного життя, що про нього Підмогильний не кинув би бистрих і скептичних завваг. Щастя? <...> Поступ? <...> Кохання? <...> Пристойність? Смерть? Життя?» [509, с. 89 – 90]. Критик, розглядаючи образ Степана Радченка, приходять до висновку, що автор показує народження людини й письменника, який усвідомлює, що має право на жорстокість, що творчість дає волю, а самота – ціна за право і можливість бути людиною. «Роман Підмогильного – це роман про вину, якої не можна уникнути, бо вона – закон життя; про кару, яку так само неминуче несе життя; і про нагороду, що приносить солодкість у гіркоту життя і робить людину людиною <...> про найбільше відкриття, яке тільки й може зробити людина, коли вона відкрила людей – про відкриття Бога» [509, с. 94]. Підсумовуючи аналіз «Міста», дослідник називає В. Підмогильного єдиним «справді великим українським прозаїком, – не в тому сенсі, що не писав віршів, а в тому сенсі, що його проза була справді прозою» [509, с. 95], «серед свого покоління Підмогильний вирізнявся особливою нещадністю й тверезістю бачення» [509, с. 95].

Ю. Шерех у згаданій роботі багато уваги приділяє творчості Т. Осьмачки, але його роздуми загалом стосуються емігрантської творчості поета. Дослідник уважав, що в романі в октавах «Поет» українська література дістала «своєрідний і мистецький твір», в якому «політика підноситься в градус загальнолюдської своїм розмахом і значенням поезії, набирає широких філософськи-узагальнених звучань, ні трохи не втрачаючи напоеності людським болем і суб'єктивним почуттям» [509, с. 267]. Високу оцінку автор дає і «Старшому боярину». На його думку, цей твір можна поставити поряд з поезіями Т. Шевченка й українськими повістями М. Гоголя: «Якщо можна перелити Україну в слово. – то це повість Осьмачки <...> Якщо можна в слові збудувати батьківщину-державу – то це вона збудована,

зримо і живовидячки» [509, с. 276]. Поезії Т. Осьмачки, вважає критик, мають джерела творчості Д. Байрона та О. Пушкіна, але вони осучаснюють традицію ХІХ ст. Його твори уособлюють провідні тенденції сучасного мистецтва: «Вага поезії Осьмачки зовсім не в особистих мотивах. На долю, до речі, він ніде не скаржиться. Поезія Осьмачки – передусім явище культури» [509, с. 316].

Отже, рецепція творчості митців у критичних інтерпретаціях діаспори дозволяє говорити про прагнення дослідників, котрі опинилися за межами своєї батьківщини, зберегти для наступного покоління твори «розстріляного відродження».

Сучасний науковий дискурс презентує літературний процес 1920 – 30-х років в «Історії української літератури», монографіях, дисертаціях та статтях. У 1991 р. вийшов мартиролог жертв сталінського терору «...З порога смерті <...> письменники України – жертви сталінських репресій», де вперше було поіменно названо письменників України, які загинули за часів радянського тоталітаризму [1]. Тут вміщені нариси і про «ланчан-марсівців»: Б. Антоненка-Давидовича (автор Л. Бойко), Г. Косинку (автор М. Наєнко), В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Тенету (автор В. Мельник), Д. Фальківського (автор Д. Брюховецький).

Сучасні дослідники вивчають різні аспекти художньої творчості українських митців, зокрема й «ланчан-марсівців», в монографічних розвідках про особливості літературного процесу ХХ століття. М. Наєнко в дослідженні «Художня література України. Від міфів до модерної реальності» ґрунтовно розглядає історію української літератури від міфологічно-фольклорних часів до середини ХХ ст., серед видатних українських письменників презентує й творчість Т. Осьмачки [322]. Досліджуючи розвиток романтизму в епічних творах ХХ ст., науковець детально висвітлює романтичні тенденції творчості Г. Косинки [322]. М. Жулинський у роботі «Слово і доля» з позицій сучасної інтерпретаційної практики ґрунтовно розглядає громадську та літературну діяльність Г. Сковороди, Т. Шевченка, Л. Українки, Є. Плужника, Г. Косинки, Т. Осьмачки, М. Хвильового, В. Стуса та ін. [146]. С. Павличко [349], Р. Мовчан [312 – 315] звертаються до художніх пошуків митців літературної групи на тлі вивчення дискурсу українського модернізму.

Н. Бернадська детально характеризує постаті та стильові доміанти творчості Г. Косинки, П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, М. Хвильового та ін. [26].

Для нашої роботи важливими були наукові розвідки Ю. Коваліва, у яких глибоко розглянуті різні аспекти літературознавчої науки: жанрово-стильові модифікації літератури ХХ століття, рух естетичної свідомості, проблематику літературної дискусії 1925 – 1928 років, перспективність літературної герменевтики [197; 201; 203]. Ю. Ковалів – автор-укладач двотомної «Літературознавчої енциклопедії», що (крім розкриття необхідного понятійного апарату) сприяє розумінню сутності мистецького буття вітчизняних письменників, поетики, рецепції, інтерпретації різноманітних явищ літературного процесу [273; 274]. На сьогодні видано вже 7 томів десяти томника Ю. Коваліва «Історія української літератури кін. ХІХ – поч. ХХІ ст.», у якому всебічно розкривається історія українського письменства, теоретично обґрунтовуються концептуальні явища історії та літератури. Третій том розгортає розвиток літератури «на перехрестях революцій». Тут вивчено творчість «ланчан-марсівців» В. Ярошенка та В. Підмогильного, розглянуто творчу історію «Ланки»-МАРСу, основні детермінанти літературної дискусії 1925 – 1928 рр. [198]. У четвертому томі всесторонньо висвітлено розвиток лірики й драматургії «розстріляного відродження». Творчі пошуки І. Багряного, Є. Плужника, Т. Осьмачки, Д. Фальківського розглянуто як «лірику високого модернізму», драматичні твори Є. Плужника подано в розділі «Експериментальна драма високого модернізму» [199]. Том п'ятий репрезентує прозу «розстріляного відродження». У рамках дослідження орнаментальної модерністської прози 20-х років ХХ ст. розглянуто творчість «ланчан-марсівців» М. Галич та Г. Косинки; епічна творчість Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича, В. Підмогильного представлено крізь призму фабульної прози [200]. Для нашої роботи велике значення має також єдина на сьогодні ґрунтовна наукова стаття за авторством Ю. Коваліва про Д. Фальківського, яка в монографічному плані презентує творчість письменника [195].

На наш погляд, у сучасному літературознавстві ще недостатньо вивчена творчість митців «Ланки»-МАРСУ. Угрупування розглядається як літературне об'єднання, висвітлюється спільність і своєрідність організаційних засад, художніх принципів, естетичних орієнтирів тощо. Важливе значення для розуміння специфіки літературного дискурсу «ланчан-марсівців» мають роботи В. Дмитренко [120 – 125]. У монографії та дисертації дослідниця детально висвітлила історію створення та розвитку літературного об'єднання, перцепцію митців Г. Костюка та Ю. Лавріненка, вплив модернізму й української традиції, полістильові пошуки та антропологічні проєкції у творчості Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного, Г. Брасюка, М. Галич, Я. Качури, Т. Осьмачки, Б. Тенети, Д. Фальківського, В. Ярошенка [124; 125].

С. Жигун монографічно розглядає прозову творчість «ланчан-марсівців» як прояв неореалізму, доводить, що у творах письменників наявні наступні домінанти цього художнього методу: гносеологічний та ідеологічний типи побудови оповіді, звуженість часопростору, психологізм, затінений таратор [140]. Окремі аспекти літературної творчості «ланчан-марсівців» представлено в статтях дослідниці [135 – 139].

Більшість наукових робіт стосується окремих персоналій «ланчан-марсівців». Зокрема, українські дослідники розглядають їхню творчість у компаративному аспекті. Н. Бернадська досліджує типологічні сходження любовного роману в українській і японській літературах на матеріалі творів «Невиличка драма» В. Підмогильного та «Любов бовдура» Дзюн'їтіро Танідзакі [27]. У монографії Г. Токмань досліджено екзистенціалізм Т. Осьмачки, Б. -І. Антонича і В. Свідзінського [451]. О. Харлан проведено компаративне дослідження української та польської прози міжвоєнного двадцятиліття в аспекті функціонування моделі катастрофізму, зокрема у творах В. Підмогильного, В. Винниченка, М. Хвильового, М. Йогансена, О. Туринського, Я. Парандовського, З. Налковської, П. Гоявічинської та ін. [480 – 482]. Дослідниця розглянула типологічні сходження поезики повсякденного простору у прозі М. Галич та З. Налковської [483]. Наративні структури оповідань В. Підмогильного та І. Буніна стали предметом дослідження

Л. Реви [385]. А. Меншій через компаративний підхід досліджує творчий діалог М. Коцюбинського та Г. Косинку [301 – 303]. О. Юречко висвітлює літературну спадщину І. Франка та В. Підмогильного в ролі дослідників психології творчості [527]. Особливості рецепції української літератури (зокрема, творів Г. Косинки) у німецькомовному світі досліджено в дисертації Я. Лопушанського [276]. У дисертації Є. Лепьохіна репрезентовано типологічний аспект творчості В. Підмогильного та А. Камю [267]. Науковець дослідив функціонування концептів «відчуження» і «смерть» у повістях «Сторонній» А. Камю та «Остап Шаптала» В. Підмогильного [266]. Типологічні сходження А. Камю і В. Підмогильного здійснює і О. Юречко [526]. Концепції головних героїв творів Д. Байрона та світовідчуття Т. Осьмачки як перекладача англійського поета стали предметом дослідження О. Піскун [365]. А. Седлерова звернулась до вивчення мовного та позамовного контексту перекладацького доробку В. Підмогильного [401; 402]. Національні образи світу в малій прозі В. Підмогильного, оповіданнях Д. Джойса зі збірки «Дублінці» та новелах Гі де Мопассана стали предметом розгляду О. Сафіюк [397 – 398]. Автор розглядає образ інтелігента в малій прозі В. Підмогильного та А. Чехова [399]. Проблему злочину у творах В. Стефаніка та Г. Косинки розглянуто в роботі Л. Сенік [405]. У дослідженні Я. Курбала представлено алузії в романі «Місто» В. Підмогильного як різновид інтертекстуальності [249]. Філософсько-культурологічну інтерпретацію тіла та сексуальності у творах В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича здійснила О. Хамедова [476]. В. Зіневич розглядає типологію символізму в романі «Великій Гетсбі» Ф. Фіцджеральда та повісті «Старший боярин» Т. Осьмачки [154]. Л. Скорина провела інтертекстуальне дослідження романів «Таїс» А. Франса та «Місто» В. Підмогильного [413]. В. Чобанюк вивчає поетику пейзажу в мілітарних творах М. Черемшини та Г. Косинки [501]. Компаративне дослідження гендерної проблематики романів «Невилічка драма» В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Дж. Лоуренса здійснено І. Девдюк [116]. Інтертекстуальну наукову розвідку Г. Косинки та К. Гамсуна здійснено у роботі Н. Буркалець [43]. Особливості втілення ніцшеанської «філософії

життя» в оповіданнях «Санаторій» С. Моема та «В епідемічному бараці» В. Підмогильного представлено у науковій розвідки С. Іванюк [168]. У науковій праці С. Кобута визначено спільні та відмінні риси у трактуванні Дж. Орвеллом та І. Багряним авторської свободи й чинників, які її обмежують [188 – 189]. Психологічну адаптацію персонажів у романах В. Підмогильного «Місто» та О. Вайлда «Портрет Доріана Грея» проаналізовано в дисертації Н. Хайруліної [474]. С. Жигун порівнює антиколоніальне спрямування роману Б. Тенети «Загибель Анагуака» з творами Р. Хаггарда і радянською белетристикою про освоєння Півночі та Далекого Сходу [138].

Про творчість митців «Ланки»-МАРС маємо ґрунтовні монографічні наукові розвідки В. Барчан [22], Л. Бойко [38], Н. Бернадської [26; 28], В. Дмитренко [124; 125], С. Журби [147], Л. Кавун [173], Ю. Коваліва [195], М. Кодак [208], С. Ленської [265], Ю. Мариненка [290], С. Маринкевич [291], В. Мельника [298], А. Меншій [301 – 303], Н. Миронець [309], М. Моклиці [316], М. Скорського [414], М. Слабошпицького [415], О. Слоньовської [417], М. Сподарця [421], Г. Токмань [450], І. Цюп'як [489], Л. Череватенко [494; 495], Ф. Штейнбука [518].

У сучасному літературознавстві маємо значний науковий доробок досліджень про «ланчан-марсівців»: Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного, Г. Косинку, Т. Осьмачку, В., Є. Плужника.

Творчість М. Галич, на нашу думку, ще потребує глибокого вивчення. Маємо єдине дисертаційне дослідження О. Воронцової про літературну спадщину письменниці та низку статей авторки [82; 229; 230; 231]. Серед дослідників, що приділяють увагу її художнім творам, В. Дмитренко [124; 125], С. Жигун [139], С. Луцій [282], Ю. Ковалів [202], В. Мацько [294], О. Харлан [483].

Творчість Г. Брасюка, на нашу думку, потребує більшої наукової уваги. Уперше до вивчення роману «Донна Анна» звернулась В. Дмитренко [123]. О. Філатова в докторській дисертації «Український роман 20 – 30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості» серед творів інших українських письменників розглядає механізм формування, динаміку розвитку та логіку трансформації

авторської свідомості у романі Г. Брасюка «Донна Анна» [465]. Цей твір досліджено й у статті Н. Городнюк [101].

Можемо констатувати, що творчість Б. Тенети теж потребує детальнішого вивчення. Маємо наукові розвідки В. Дубініної [130; 131] та Л. Стороженко [427; 428]. У дисертації В. Дубініної розглянуто стильову, жанрову, проблемно-тематичну й сюжетно-композиційну своєрідність прози письменника [130]. Л. Стороженко комплексно дослідила літературну спадщину Б. Тенети як цілісну художню систему, окреслила періоди творчості митця, довела своєрідність світоглядно-естетичних новаторських пошуків письменника [426].

Творчість В. Ярошенка єдиний раз ставала предметом дисертаційного дослідження. Г. Заєць дослідила проблематику та поетику творчості митця, зробила спробу визначити місце письменника в літературному процесі першої третини ХХ ст. [149]. Творчість В. Ярошенка і Д. Фальківського, на нашу думку, потребує більшої наукової уваги.

Отже, результати дослідження рецепції літературного об'єднання в критиці й сучасному літературознавстві свідчать про те, що творчість групи «Ланка»-МАРС як цілісного утворення вивчена недостатньо. Сьогодні ми маємо наукові роботи, присвячені окремим персоналіям групи. Однак ніхто не здійснив глибокого компаративного аналізу, в якому би розглядалися типологічні сходження творчих доміант письменників, що входили до літературного угруповання «Ланка»-МАРС із групами, які мали подібні мистецькі принципи й творчі установки. Зокрема, немає детального зіставлення з групою «Серапіонові брати», хоча їх типологічна близькість очевидна.

1.4. «Серапіонові брати» в критиці й літературознавстві

Художньо-естетичні пошуки літературної групи «Серапіонові брати» викликали суперечливі оцінки сучасників. Видання редакцією «Летопись Дома литераторов» книги «Петербургский сборник 1922. Поэты и беллетристы», до якої увійшли твори як добре відомих авторів (А. Ахматової, М. Кузміна, Ф. Сологуба, О. Ремізова), так і

молодих письменників, в тому числі «серапіонів», викликало увагу деяких критиків. Сучасникам особливо запам'яталися дві статті – Я. Яковлева «Горбатого только могила исправит» та С. Городецького «Зелень под плесенью».

Стаття партійного чиновника, «малоосвіченого двадцятип'ятирічного журналіста, заступника завідувача агитпропотделом ЦК РКП(б), прихильника публіцистичної критики, байдужого до традицій російської літератури, схильного до політичних оцінок і пошуків «контрреволюції» Я. Яковлева [164, с. 18], на нашу думку, цікава виключно як прояв партійного тиску на письменників, як зображення переважання політичної кон'юнктури над художністю. «Петербургский сборник» критик назвав зборами «жалюгідної туги і ще більш жалюгідної ненависті маленьких людей, котрі були приголомшені великими подіями» [164, с. 23]. «Серапіонів» Я. Яковлев називає авторами, яких більшовицькі ідеологічні функціонери «не звикли бачити в таборі білих собак», тому йому незрозуміло, «як вони потрапили в подібний збірник» [164, с. 24]. «Серапіонові брати» назвали цю статтю Я. Яковлева «політичним розшуком», що не має нічого спільного з літературною критикою і тому не заслуговує на увагу.

Найбільший інтерес і реакцію «серапіонів» викликала стаття С. Городецького «Зелень под плесенью», у якій відзначався «зелений, здоровий талант» молодих літераторів: «Оповідання «Серапіонових братів» – окраса нашої нової літератури» [100, с. 3]. Автор статті підкреслив, що твори «серапіонів» можна і без вказівки на авторство впізнати за такими характерними рисами: «соковита сільська мова, з майже науковою увагою до обласних говорів, багатющий досвід, винесений з громадянської війни, завжди цікавий сюжет та майстерня стислості розповіді, колективна робота, що виявляється в однаковості добре перевірених прийомів» [100, с. 3]. Очевидно, що в цій характеристиці безпомилково вказується поділ «серапіонів» на «побутовців» та «сюжетників» (визначення В. Шкловського). Водночас критик дорікав «серапіонам» за підтримку впливу «цвілі», яку уособлюють письменники «старого Петербурга». У «Серапіонових братів» є «махрові речі, що під виглядом вселюдської любові приховують ненависть до класової боротьби» [100, с. 3].

С. Городецький, який у 1910-х роках був поетом-акмеїстом, в цій замітці використовував ідеологічні штампи («махрові речі», «класова боротьба»), метою яких, уважаємо, стало прагнення показати його власну ворожість до тієї літератури Петербурга, частиною якої колись він був. Абсурдним здається і фінал статті, у якій С. Городецький звинувачив Вс. Іванова в тому, що автор «зображує, як «баби плакали однаково» над вбитими і білими, і червоними, і зображує перемогу релігійного настрою в селі, не показуючи свого до нього ставлення. Під виглядом «чистого мистецтва» проповзає контрабанда старої ідейної цвілі» [100, с. 3].

Письменники розмістили в «Жизни искусства» (1922, № 13) іронічну статтю «Ответ «Серапионовых братьев» С. Городецкому», в якій, виклавши естетичну програму літературної групи, написали, що вони «становлять органічну групу», а зауваження С. Городецького не стосуються «художніх досягнень або недоліків того чи іншого автора, а загального напрямку <...> роботи» «серапіонів» [164, с. 25]. Звинувачення Вс. Іванова С. Городецьким вони парирують тим, що критику потрібна «вивернута навиворіт» «політична тенденція» [164, с. 25]. Письменники «рішуче запевняють» С. Городецького: «Надії на те, що вони візьмуть бажані для нього тенденції <...> марні <...> Будь-яку тенденційність «Серапіонові брати» заперечують в принципі», оскільки «мистецтву потрібна ідеологія художня, а не тенденційна» [164, с. 26].

Збереглася також неопублікована відповідь на ці статті Вс. Іванова і К. Федіна, в яких письменники підкреслюють свій художній зв'язок зі старшим поколінням петербурзьких письменників та висміюють некомпетентність і примітивність Я. Яковлева, який «щиросердо загрожує петербурзьким поетам Чекою» [164, с. 19]. «Серапіонові брати» попереджали про загрозу літературній творчості, художньому таланту таких ідеологічних підходів, що пропонували Я. Яковлев та С. Городецький. «Молодого письменника, якого зустрінуть зі старим, підозрюють в семи смертних гріхах, – писали Вс. Іванов та К. Федін. – Про твір, у якому немає «батьорості», йдеться як про «ніж у спину революції». У вигляді літературно-критичного прийому пропонується адміністративний вплив.

І даруваннями, якими прикрашають сучасність <...> кидаються, як непотребом» [164, с. 21].

Отже, ця полеміка свідчить про те, що для «серапіонів» уже в 1922 році була очевидно небезпека ідеологічного тиску на літературу, що надалі стала тією «політичною доцільністю», яка домінувала в радянській літературі й призводила до численних судів над незгодними з такою кон'юнктурою.

Перший альманах «Серапіонових братів» опублікований у квітні 1922 року. Кілька місяців по тому змінений збірник було видано в Берліні. У листах Максима Горького до М. Слонімського, Л. Лунца і Вс. Іванова зустрічаємо думки про необхідність друку другого й третього альманахів, проте ці плани не були здійснені: «Якщо ви надішлете мені <...> рукописи для другого і третього альманаху, я зобов'язуюсь влаштувати тут видання їх на умовах більш вигідних для вас і в найшвидшому часі» [2, с. 31].

Літературна група «Серапінови брати» у 1920-ті роки була однією з найпродуктивніших письменницьких організацій свого часу. Молоді письменники, заперечуючи будь-який ідеологічний вплив радянської дійсності, створювали талановиті твори, орієнтовані на перетворення художніх форм. У їхній поезиці вже на початку 1920-х років були намічені ті особливості розвитку світової літератури, які стануть провідними тільки в 1930-ті роки.

«Серапіонові брати» спочатку були тісно пов'язані з формалістами. Молоді автори відвідували в Будинку мистецтв лекції та семінари літературної студії, у якій В. Шкловський читав лекційний курс «Теорія сюжету», а Ю. Тинянов – «Пародія в літературі». І. Груздев, М. Зоценко, Л. Лунц, М. Нікітін, Є. Полонська, М. Тихонов були активними слухачами цих занять. В. Шкловський мав значну роль в становленні групи, навіть отримав прізвисько «брат скандаліст» [2, с. 181], хоча сам в групу не входив. Також слід зазначити, що Л. Лунц, М. Слонімський і Є. Полонська разом з Б. Ейхенбаумом, В. Шкловським і Ю. Тиняновим були опоязівці [164, с. 9]. Вочевидь, що питання, котрі було поставлено викладачами-формалістами на лекційних курсах і семінарських заняттях, цікавили майбутніх «серапіонів» і сприяли їх творчій реакції.

Отже, «серапіони» вважали В. Шкловського одним із «братів». Зокрема, Л. Лунц писав: «Віктор Шкловський – серапіонів брат був і є» [278, с. 341]. Сам письменник говорить: «Я був би тринадцятим. Але я не белетрист» [512, с. 139]. Водночас у подарунок К. Федіну В. Шкловський залишив книгу «Розанов» з наступним автографом: «Товаришу Федіну від необразливого серапіону» [164, с. 11]. Дослідник групи Б. Фрезінській вказує на особливе місце В. Шкловського в групі: він одночасно був і «братом», і вчителем, який допомагав молодим письменникам після від'їзду Максима Горького. У 1922 році письменнику загрожував арешт, і він змушений був тікати за кордон, «серапіонство Шкловського обірвалося» [472, с. 163].

У статті про літературну групу В. Шкловський пише про три творчих напрямки, що існують серед «серапіонів». Одні розробляють форму оповіді – «мову, зрушену зі звичайної семантики, використання «народної етимології» як художнього засобу, широко розгорнуті порівняння» [цит. за: 472, с. 532]. Авантюрний роман був предметом творчих шукань другої частини групи, «третьою лінією у серапіонів» він називає «російське стерніанство», вочевидь, маючи на увазі твори В. Каверіна. Роман Л. Стерна «Тристан Шелді» в інтерпретації В. Шкловського виступав жанровою моделлю роману та демонстрував реалізацію ключових положень формалістської теорії сюжету: іронічний скепсис, алюзійність, незв'язність, сюжетну демотивованість. Усе це зближувало формалістів і «Серапіонових братів». «Коли Каверін у своїй «Хроника города Лейпцига за 18 ... год» просто пропускає IX главу, то це не тільки сигнал звернення до споріднених прийомів стерніанської традиції, але й зв'язок з відповідними положеннями та аналітичними висновками формалістів» [477, с. 502]. Ця стаття В. Шкловського виявляє генетичний зв'язок зі статтею Л. Лунца «На Запад!» і, на думку А. Ханзен-Льове Оге, створена під її впливом. Зокрема, автор-формаліст повторює положення про негативний вплив старої «безсюжетною» літератури на сучасну автору прозу, яка має риси орнаментальної розповіді й оповіді. В. Шкловський слідом за Л. Лунцем так само протиставляє «стару лінію російської літератури»

і «молодшу лінію», що розвиває тенденції західноєвропейської художньої прози, сюжетні жанри, і, перш за все, авантюрний роман.

Ю. Тинянов в рецензії на збірник творів «Серапіонових братів» зазначив, що «альманах, перший крок, ще нетвердий, молодого суспільства. Тут є не зовсім зроблені оповідання (причому зроблені не завжди краще за незроблені); є шляхи, що обриваються, але є вже і живі паростки. «Серапіонці» не спаяні, але це, може бути, потрібно. Перед одними стоїть завдання літературного перетворення нового побуту (хоча б і старими засобами), в інших більш означені пошуки нової форми» [457, с. 132 – 133]. Ю. Тинянов вважає, що «Серапіонові брати» – це «гурток прозаїків», оскільки поезії «серапіонів» теж, на його думку, орієнтовані на прозу [457, с. 132]. Критик детально розглядає особливості художнього світу творів «Серапіонових братів», точно називаючи естетичні та жанрові орієнтири кожного молодого автора. «Мих. Зощенко говорить про війну пародійною «міщанською» оповіддю Лєскова, який встиг вже стати ходячим <...> У невеликому оповіданні «В пустынє» Лев Лунц стилізує біблійний мотив, йому вдалося поєднати «біблійну» напруженість з деякими новими рисами, які елімінують дію з урочистого біблійного ряду, знижують його та наближають до читача <...> «Синий зверюшка» Всев. Іванова – оповідання вже досить досвідченого письменника. Сибірська мова звучить в устах героїв переконливо, іноді тільки впадаючи в етнографічність <...> В оповіданні Мих. Слоніського «Дикий» є нашарування двох стилів <...> «біблійний» високий стиль <...> революційний був написаний в імпресіоністській манері <...> Цікаве оповідання В. Каверіна, як і оповідання Нікітіна, відображають сюжетні шукання «Серапіонових братів» і, може бути, більше за інших відповідають гофманівському смаку назви гуртка» [457, с. 133 – 135]. Такі характеристики свідчать про розуміння критиком творчих задач «Серапіонових братів». Звернемо увагу на те, що Ю. Тинянов, кажучи про особливості поетики оповідань молодих письменників і наголошуючи на їхніх індивідуальних рисах, підкреслює новаторський характер творчих шукань авторів.

Отже, критики-формалісти в першій половині 1920-х років визначили найважливіші тенденції художньої творчості

«Серапіонових братів», вказали на ті літературні традиції, які стали естетичними орієнтирами письменників. Висновки, що представлені в статтях В. Шкловського та Ю. Тинянова зберігають актуальність для сучасних дослідників «Серапіонових братів».

Є. Замятін, будучи теоретиком неореалізму, виділяє риси цього методу у творах «Серапіонових братів»: синтез символізму і реалізму, динаміка сюжету, використання оповіді, прийомів імпресіонізму, звернення до місцевих говірок, мовний лаконізм, відтворення сільського побуту, експресіоністичність. На думку письменника, В. Каверіна «займають експерименти сюжетні, завдання синтезу фантастики, реальності, гостра гра руйнувати ілюзію і знову створювати її» [472, с. 520]; М. Зоценка, Вс. Іванова, М. Нікітіна автор називає «ізографами, фольклористами, художниками», які розвивають форму оповіді [472, с. 520]. «Забавну новизну найбільш стертим зап'яточним словам» М. Зоценко «вміє надати помилковим (як ніби) вибором синонімів», «відмінно користується синтаксисом народної говірки» [472, с. 520].

У статті-огляді «Новая русская проза» Є. Замятін підкреслив різноманітність групи, яка врешті-решт призведе до її розпаду: «Серапіонові брати» зовсім не брати: батьки у них різні; і це ніяка не школа і навіть не напрямок: який же напрямок, коли одні правлять на схід, а інші на захід? Це просто зустріч у вагоні випадкових попутників» [407, с. 597]. Автор вказав на те, що у Вс. Іванова, М. Зоценка, М. Нікітіна і К. Федіна переважає «тяга до землі, до побуту», тому з гофманівськими «Серапіоновими братами» у них немає нічого спільного, він висловив сумнів у тому, що названі ним автори зможуть подолати власний метод «імпресіонізованого, розфарбованого фольклором реалізму» і залишаться на цій «першій вузловій станції» [407, с. 597]. Але у В. Каверіна, Л. Лунца і М. Слонімського «взяті квитки далекого прямування», оскільки в їхніх творах домінує фантастика, «архітектура, сюжетна конструкція», все те, що дозволяє автору статті говорити про перспективність обраного «серапіонами» шляху. Очевидно, що для Є. Замятіна важливо вказати молодим письменникам літературної групи на небезпеку зупинитися в розвитку, перестати експериментувати і створювати щось дійсно нове, оригінальне. Саме тому Є. Замятін вказує М. Зоценку інший шлях, на

який він уже намагався ступити в повісті «Аполлон и Тамара», – створювати твори «на гострій грані між сентиментальністю і пародією на сентиментальність» [407, с. 598]. У цьому контексті слід зазначити, що творчість Є. Замятіна протягом усього письменницького шляху була для М. Зоценка актуальною; і якщо в 1920-ті роки він, за словами К. Чуковського, створював стилістичні пародії на Є. Замятіна [503], то надалі в повістях «Возвращенная молодость» і «Перед восходом солнца» вів діалог з романом «Мы» [247].

Мемуаристи, дослідники і критики підкреслюють вплив Є. Замятіна і на естетичні принципи і пошук художніх форм «Серапіонових братів». М. Оцуп писав, що поради письменника молодим авторам «спірні, але їм слідували, і не без успіху. Досить сказати, що все «серапіонівци» – учні Замятіна» [348]. А. Ященко в 1922 році розмірковував про те, що «важливим в історико-літературному сенсі може виявитися» творчий вплив Є. Замятіна «на цілу групу молодих письменників, які об'єдналися під загальною назвою «Серапіонові брати» [532, с. 5]. На творчі зв'язки Є. Замятіна і «Серапіонових братів» вказують і сучасні дослідники Б. Фрезінській [472], М. Любимова [285], Т. Давидова [285] та ін.

М. Шагінян неодноразово була на зборах «Серапіонових братів» і брала участь в обговоренні їхніх творів, написала про літературну групу дві статті – у 1921 та в 1923 роках. На початку статті авторка підкреслює важливість белетристики для читача, оскільки в критичні моменти розвитку цивілізації, коли читачеві здається, що «ми не живемо, а тільки терпимо, що ми – пасивні постаті історії», оповідна література «канонізує побут» [407, с. 579], дозволяє читачеві індивідуалізувати твір, побачити в чужій історії самого себе. М. Шагінян вважає, що помилково співвідносити творчі шукання «Серапіонових братів» з формалізмом, оскільки молоді письменники «відроджують якраз ті явища, проти яких виступила формальна школа: психологізм, реалістичну манеру письма, лінійну композицію (не заокруглюють оповідання, а розгортають його по лінії), переважання теми над фабулою, «змісту» над зайнятістю. Словом, Серапіонові брати <...> не починають собою нової белетристики, а відроджують споконвічну російську класичну повість» [407, с. 579]. Ця точка зору автора критичної статті

суперечить сучасним дослідженням про літературну групу. Зокрема, А. Ханзен-Льове Оге довів взаємовплив російського формалізму і «Серрапіонових братів».

Відзначимо, що М. Шагінян перераховує ті нечисленні риси, якими «серрапіони» зобов'язані формалістам, але ці характеристики пов'язані виключно з особливостями стилістики творів письменників: «Вони ввели в оповідання принципи усного мовлення <...> як один з помічників найбільшої зайнятості; передбачається, що читач слухає. Це по-різному виразилося у кожного. Одні користуються рефреном <...> інші ведуть розповідь, зовсім у неї не втручаючись і даючи логіці дії розгортатися з майже музичною строгістю <...> треті <...> весь час втручаються в розповідь, даючи від себе щось на зразок примовки» [407, с. 579 – 580]. М. Шагінян, говорячи про лексику, відзначає, що «книжкових і «письмових» слів вони старанно уникають, вишукують мовні слова й слівця, інший раз зовсім свіжі; тяжіють до Ремізова, до казки, до лубка» [407, с. 580]. Критикиня бачить головні орієнтири творчих пошуків молодих письменників у «консервативній» російській прозі – в психологічному реалізмі, який творчо переосмислений «серрапіонами» і сходить «до М. Горького, Куприна, Буніна, Зайцева, до московського «Знання», до «Землі», до петербурзького «Шиповника» [407, с. 580]. Саме тому головна особливість літературної групи полягає в тому, що «ніколи нове не було менш революційним <...> це життєво» [407, с. 580]. Отже, очевидно, що М. Шагінян вказує на те, що «Серрапіонові брати», на відміну від деяких інших творчих об'єднань (наприклад, лівого мистецтва), спираючись на традиції психологічного реалізму, стали явищем російської літератури і зробили «сучасність змістом мистецтва» [407, с. 581]. Автор статті бачила новаторство літературної групи в тому, що вони зробили предметом творчого осмислення повсякденне життя, «оформлюють для нас злободенність, яка тече та стрибає, даруючи їй «лік та число» [407, с. 581].

На думку М. Шагінян, передчасно говорити про кожного «серрапіона», тому що їхні «авторські індивідуальності ще нерозбірливі» [407, с. 581], винятком є лише М. Нікітін, який створив повість «Кол». Сьогодні читачеві цей твір, що вийшов єдиний раз у 1922 році в малотиражному берлінському альманасі «Пчѣлы», на

жаль, залишається поза зоною досяжності. Стаття М. Шагінян написана в 1921 році, за рік до публікації повісті, це дає нам право припустити, що критикиня знала твір із авторського рукопису або була присутня на зборах «серапіонів», де відбувалося читання твору. М. Нікітін, який згодом став у прямому сенсі радянським письменником, повість ніколи не перевидавав і не згадував про неї. Авторка вважає, що «якщо б нічого не було написано ні одним російським письменником за поточні роки, а тільки один цей «Кол» самотньо стояв би в російській літературі, – ми все ж мали б художній образ епохи. «Кол» – щире, безсумнівно, густе, доверху насичене оформленим життям, доброю російською традицією вигодуваний, художній твір. Неймовірно, що це перша річ двадцятирічного юнака; але це так» [407, с. 581 – 582]. У цих словах М. Шагінян є і висока оцінка, і визначена світоглядна позиція самої письменниці, яка в 1921 році ще могла написати, що в повісті «з незрівнянною точністю» письменник показав, «як переломився більшовизм в селі» [407, с. 582]. Сьогодні ми чітко розуміємо, що в цих словах критика – велика сміливість, тому що твір М. Нікітіна про розстріл більшовиками обурених селян Півночі багато хто відмовлявся друкувати, «пропускати таку річ радянська цензура нізащо не хотіла» [472, с. 70]. Б. Фрезінський пояснює сміливість М. Шагінян «запалом» людини, яка «ще не присягнула радянської влади» [472, с. 70].

У 1923 році в статті «Postscriptum» М. Шагінян зазначила ті зміни, які відбулися з «серапіонами» за час, що минув після першої її роботи про них. Отже, письменники «диференціювалися, виявили себе кожен окремо, стояли в zenіті загального визнання, народили послідовників та епігонів, їх було розвінчано, викликали на світ безліч статей та суперечок і, нарешті, в генеалогічній таблиці молодій російській літературі зайняли дуже міцне та поважне місце десь на самому початку родоводу, чи то як прашури, чи то як прадіди» [407, с. 582]. Звернемо увагу на те, як детально М. Шагінян описує ключові події у творчій біографії літературної групи. Це свідчить про її інтерес до молодих письменників і про те, що авторку статті пов'язують з ними дружні стосунки. Не випадково в колективному листі від «Серапіонових братів» та їхніх друзів у

Німеччину до смертельно хворого «брата-скомороха» Л. Лунца від 1 лютого 1924 року (третій рік від дня заснування у 1921 році літературної групи) є оптимістичні слова підтримки від М. Шагінян [2, с. 255 – 256].

Авторка відзначає головну особливість молодих митців, котрі входили до літературної групи, – висока вимогливість до творів, яка вже з самого початку робить їх не початківцями, а професіоналами. Саме це, на думку критикеси, заважає знайти письменникам свій власний стиль: «Знайти себе в літературі – значить знайти свою мову, ще не пропущену крізь призму манірності та не спотвореною нею <...> починаєш вигадувати і свою умовну мову, тобто манеру, яка в даному випадку має шанси стати стилем, бо стиль є сильна особистість» [407, с. 582]. У цій статті М. Шагінян пише, що з «серапіонів» «почалася друкована література після епохи громадянської війни» [407, с. 583], вона вже дає оцінку творчості кожного молодого письменника літературної групи.

Зупинимось на тих її характеристиках, які критикеса називає індивідуально-авторськими «манерами». У М. Зоценка «манера» полягає у тому, що він веде «оповідання не від себе, а від імені <...> більш примітивного, ніж сам автор» та в тому, що «іменує «злий язик», рідкісна і міцна властивість сарказму і сатири» [407, с. 583]. В. Каверін, за словами М. Шагінян, творчо близький до Е. Гофмана та М. Зоценка, але цей письменник «чудовий логік і діалектик своєрідного іграшкового світу», є «носієм сарказму плебейського, ярмарочно-слобідського, доброго» [407, с. 584].

Пошуки М. Нікітіна викликає у М. Шагінян виправдані побоювання в тому, що автор, постійно експлуатуючи «етнографічну свіжість і красу» оповідання «Кол», може залишитися «без нічого» [407, с. 584]. Дійсно, слава, що рано прийшла до письменника, не дозволила М. Нікітіну розвиватися далі, він прийшов до створення політично-кон'юнктурних творів, що для «Серапіонових братів» було неприйнятним. Вс. Іванов, на думку критика, в «голій стихійності <...> розпливається в безформність» [407, с. 584]. Розповідь у творах М. Слонімського йде за інерцією, письменник «дає йому розвиватися за передавальними поштовхами основної початкової зарядки» [407, с. 585]. Л. Лунца М. Шагінян порівнює з молодим

Ф. Шиллером, який близький до «серапіонів» «філологічним запалом» [407, с. 585]. Високо оцінює критик творчість К. Федіна, що «подарував літературі чудову та сильну річ <...> «Анну Тимофеевну» [407, с. 585]. Критику І. Груздева автор в позитивному сенсі назвала «експериментальною». Сучасники, які писали про «Серапіонових братів», досить рідко зверталися до характеристики творчості поетів групи. М. Шагінян підкреслила оригінальність поезій Є. Полонської, яка полягає в «інтелектуальному жіночому самоствердженні», гостроті «нічим не замаскованого <...> розуму» [407, с. 586]. Авторка статті справедливо вказує на те, що М. Тихонову необхідно розвивати жанр балади, від якого поет відійшов; він був одним із тих авторів, хто відродив та оновив баладний жанр у літературі 1920-х років.

Підсумовуючи, наголосимо, що М. Шагінян, яка неодноразово була на зборах «Серапіонових братів» і добре знала письменників, побачила у творах саме ту художню спрямованість, яку можна назвати визначальною для їхніх художніх принципів. Критикеса розуміла природу творчості митців та назвала подальші шляхи розвитку естетичних і формальних пошуків молодих письменників.

Л. Троцький на початку статті про «Серапіонових братів» відзначив їхнє новаторство і таланти, слідування традиціям «дореволюційних шкіл» [455]. Важливим ми вважаємо посилання автора на те, що творчість «серапіонів» є свідченням «відродження літератури» [455]. Надалі в статті Л. Троцький аргументовано доводить «попутницький» характер їхньої творчості та попереджає про ту «небезпеку» для молодих письменників, яка полягає в декларованій аполітичності, названої автором «дурниця та тупоумство» [455]. Вище вже йшла мова про цю статтю Л. Троцького, у якій політик накреслив тенденції офіційної радянської ідеології, які протягом сімдесяти років стали провідними в житті письменників, що залишилися в Радянському Союзі: політична та творча кон'юнктура, диференціація за політичними поглядами та ставленням до влади, жорстка цензура. Називаючи «братів» «попутниками», Л. Троцький передрікав їм у майбутньому «внутрішню еміграцію», яка в кінцевому підсумку означає, на його думку, «художню смерть» [455].

Художні відкриття російського зарубіжжя стали відомі на Батьківщині в 1990-ті роки. У той період виникла унікальна ситуація одночасного існування в літературному просторі творів письменників, що жили на початку ХХ століття та митців, які увійшли до літератури у його кінці. Це дозволило тогочасним молодим письменникам відчувати себе нащадками великої художньої традиції. Серед творів, які можна назвати естетичними орієнтирами нового тисячоліття, значне місце посідають критичні нариси російського зарубіжжя, що було створено у 1920-ті роки. Саме вони ілюструють думку про те, що літературна критика – це приклад синтезу художньої творчості та наукового пошуку. Критики російського зарубіжжя не полишали інтересу до розвитку літератури в Радянському Союзі, вони вивчали твори письменників, створювали нариси про них. Митці літературної групи «Серапіонові брати» займали одне з провідних місць у критичних доробках російського зарубіжжя. Такий пильний інтерес був зумовлений новаторським вектором розвитку творчого об'єднання. Саме критики російського зарубіжжя, позбавлені ідеологічних припонів, змогли визначити головні доміанти художнього світу митців-«серапіонів» та передбачити подальші шляхи їхнього розвитку.

Російське зарубіжжя пильно стежило за літературним процесом у Росії, зокрема за творчістю «серапіонів». Про літературну групу маємо статті Г. Адамовича, Г. Струве, М. Слоніма, О. Яценка та інших. Г. Адамович, якого заслужено називають «першим критиком» російського зарубіжжя, не писав про «Серапіонових братів» окремі статті. Однак в його «Літературних бесідах», що було надруковано в паризькому тижневику «Звено» у 1923 – 1927 роках, ми виявляємо фрагментарні згадки про літературну групу і про молодих авторів, які дозволяють нам припустити, що критик бував на зборах «серапіонів» і знав про них. Так, у статті «Рассказы И. Бабеля» ми знаходимо фрагмент, що підтверджує справедливість наших припущень: «Роки чотири тому, у Петербурзі, на одному з зібрань «серапіон» М. Зоценко або Слонімський – пам'ятаю – приводили як приклад антихудожньої, плоскої фрази наступне: – Армія Юденича підходила до міста. І всі із «серапіонів» погоджувалися, що так почати оповідання не можна, що треба дати образ, або – по-старовинному –

«настрій». Яка дитячість!» [6, с. 234]. Зауваження критика «яка дитячість» і наступний за цим іронічний вигук «Не можна без образів, як же без образів!» [6, с. 234] свідчить про те, що він займає протилежну позицію, однак далі про групу автор вже не пише. Тут потрібно розуміти особливості критичного стилю Г. Адамовича, який «дрібним літературознавчим спостереженням <...> надавав перевагу зауваженням, що називав «творчими»: визначення або фрази, в яких найбільш повно постає поет, епоха або явища, або в яких йдеться про щось нове, вкрай важливе і несподіване» [220, с. 97]. У статті про Б. Пільняка (1925) Г. Адамович, передаючи своє враження про письменника, відтворює атмосферу «серапіоновських» зібрань у кімнаті М. Слонімського: «Кімната маленька, вся задимлена. У ній людин двадцять, хто на ліжку, хто на підлозі. Один напівголосно читає поезії. Інший плаче сам не знаючи про що» [6, с. 175 – 176]. Тут він пише, що, побачивши Б. Пільняка, подумав, що йому ніколи «не бути великим письменником. Здається я не помилився» [6, с. 176]. Остання фраза характеризує негативну оцінку Г. Адамовичем цього радянського письменника, якого він очевидно пов'язує із «серапіонами». Не випадково в статті про книгу оповідань Б. Пастернака у 1925 році критик писав, що йому «цікаво стежити», як «поетична природа» письменника «чинить опір спробам бути письменником «радянсько пільняка-серапіонівського типу» [6, с. 344]. Очевидно, тут Г. Адамович має на увазі твори письменників так званого «східного крила» групи (Вс. Іванова, М. Зоценка, М. Нікітіна), що зверталися до стилістично близької Б. Пільняку орнаментальної прози. Подібна оцінка не викликає подиву. Досить згадати іронічне зауваження Г. Адамовича про поетичну казку М. Цветаєвої «Молодець», в якій поетеса використовує фольклорну стилізацію: «Наскільки наша звичайна, проста, розвінчана і обмовлена «літературна» мова є багатшою, сильнішою, виразнішою М. Цветаєвського волапука! <...> якби російський народ висловлювався так, іноземці були б праві, стверджуючи, що всі росіяни – напівбожевільні» [6, с. 259]. Тому стає очевидним, що твори й «східного крила» «серапіонів», і Б. Пільняка для критика однаково неприйнятні, він вважає їх сказову стилістику фальшивою і

надуманою. І фраза про белетристику «радянського пільняко-серапіонівського типу» у даному разі підтверджує це.

Подібне кліше автор використовує і в статті про оповідання з селянського побуту С. Под'ячева (1925), що «написані просто, «чесно», без вивертів, і тому вони приємніше серапіоновського «неонароднічества» [6, с. 291]. Далі критик робить обмовку – «хоча, звичайно, серед серапіонів є люди й більш обдаровані» [6, с. 291]. Цю позитивну конотацію в рецепції Г. Адамовичем «Серапіонових братів» ми виявляємо і в статті про В. Шкловського (1924), де він назвав покійного на той час Л. Лунца – «здатний та милий хлопчик» [6, с. 135], і в нарисі «Поэты Петербурга» (1923), у якому критик дає високу оцінку поетичним творам М. Тихонова та Є. Полонської. У цій статті Г. Адамович, указуючи на вплив, який справив на молодих поетів М. Гумільов, наводить відомості про одне з останніх творчих об'єднань, створених поетами-акмеїстами, – студії «Звучащая раковина». Надалі, вже після розстрілу М. Гумільова в 1921 році, «з числа нікому до того невідомих імен виділилося <...> трое: Тихонов, Єл. Полонська і К. Вагінов» [6, с. 37]. М. Тихонову критик російського зарубіжжя дає високу оцінку, яка обумовлена тим, що «Гумільов перед смертю передбачав йому велике майбутнє» [6, с. 37]. Це зауваження важливо враховувати, оскільки Г. Адамович вважав себе учнем М. Гумільова і був одним із тих, хто популяризував його творчість в еміграції. У цій високій оцінці М. Тихонова убачаємо також і позитивну рецепцію літературної групи «Серапіонові брати» в цілому: «Успіх Тихонова має багато спільного з успіхом серапіонів, до групи яких він належить і з якими тісно пов'язаний» [6, с. 37]. Характеризуючи художній світ поезій М. Тихонова, критик пише, що «в ньому є вроджений оптимізм і смак до всього – чіпкий, міцний і сильний» [6, с. 37]. Г. Адамович традиційно уникає прямих оцінок М. Тихонова, але його рецепція творів поета очевидна у зв'язку з наведеною критиком цитатою з перекладу В. Жуковським елегії Т. Грея «Сільський цвинтар»: «Но музы от него лица не отвратили / И меланхолии печать была на нем, – немає нічого більш далекого від цієї привабливої поезії, ніж Тихонов, з його квадратним ротом, з порожніми, веселими очима і з поезіями, колючими, як огорожа» [6, с. 37]. Г. Адамович, називаючи позитивні

риси творчості М. Тихонова, не бачить перспектив його таланту: «Звичайно, він пише балади. Звичайно, він весь у сучасності: війна, революція, голод, блокада, дезертири <...> У Тихонова великий белетристичний талант: дуже пильне око, дуже живий словник. Але навряд чи з нього розвинеться поет, це один з тих людей, які ростуть в шир, а не в глиб, і незабаром йому, імовірно, видадуться бідними й слабкими поетичні можливості» [6, с. 37 – 38]. Тут Г. Адамович дійсно справедливо передбачає творчий розвиток М. Тихонова, перші книги якого були багатообіцяючими, але подальше служіння кон'юктурі призвело до того, що Ю. Еткінд назвав «літературним самогубством» [524].

Критик російського зарубіжжя зазначає, що «про Полонську знали в Петербурзі досить давно», але відома «сестра» «Серапіонових братів» була, в першу чергу, як перекладачка. Її книгу поезій «Знаменья» (1921) та написані в цей період твори Г. Адамович називає «у багатьох моментах чудовими» [6, с. 38]. Водночас критик вважає, що від поетеси не можна багато чекати та її «обдарування безсумнівно обмежене» [6, с. 38]. Однак, «розум та воля», «громадянська сентиментальність», «бодлерівська дуже мужня гіркота» дозволяють зрозуміти, що «з усіх поетів, що торкаються суспільних тем, вона одна знайшла свій голос <...> поезії Полонської про життя «страшних років Росії» змушують замислитись» [6, с. 38]. І ці слова Г. Адамовича свідчать про глибоке розуміння природи поетичного таланту Є. Полонської, особливостей її художнього світу, що з'єднав традиції літератури Срібного століття з трагічним, гострим сприйняттям подій сучасності.

О. Яценко в берлінському журналі «Нова російська книга» виступив зі статтею «Література за п'ять минулих років» (1922), у якій дав оцінку творчості Вс. Іванова, М. Зощенка та К. Федіна. «Всеволод Іванов, – пише критик, – несподівано виринув із сибірської тайги, з кривавого кошмару громадянської війни на Сході, зміг уже написати кілька великих речей: «Партизаны», «Цветные ветра», «Голубые пески» [532, с. 4]. Тут очевидно, що О. Яценко називає найбільш відомі та значні твори молодого письменника, які були добре відомі критику. Автор статті вважає, що Вс. Іванов розвиває традиції Максима Горького, підкреслює, що він «письменник суто

реалістичний, «натуралістичний», який відрізняється «дуже обмеженим художнім кругозором, тому що саме поле його спостережень було обмеженим» [532, с. 4]. Зауваження критика про обмеженість мистецького кругозору Вс. Іванова пов'язано, вочевидь, з вибором тем, що розкриваються в творах молодого автора: революція, жорстокість сучасних письменникові реалій, жахи Громадянської війни, безглуздість жертв, які приносить людство заради примарного майбутнього. О. Яценко називає Вс. Іванова «найжорстокіший із сучасних письменників», оскільки «від його творів несе трупним смородом» [532, с. 4]. У висновку короткого огляду творчості Вс. Іванова критик підкреслює, що «читати його твори важко, а перерахувати їх немає бажання, і це мабуть ознака, що це ще не твори справжнього мистецтва» [532, с. 4]. Ми вважаємо, що така оцінка не є своєрідним вироком письменникові, навпаки, – вона підкреслює перспективи, які відкриваються перед ним. В останньому реченні О. Яценко немовби висловлює надію на майбутній плідний розвиток художньої творчості Вс. Іванова, на те, що він подолає тематичну одноманітність і «горьківський натуралізм». Історія подальшого творчого розвитку письменника свідчить про те, що роздуми критика були пророчими, він зумів побачити потенціал Вс. Іванова, наближений до «творів справжнього мистецтва» [532, с. 4].

Одразу ж після розгляду творчості Вс. Іванова критик російського зарубіжжя звертається до оцінки художніх пошуків інших письменників «серапіонів» – М. Зоценка і К. Федіна. Починає цю частину огляду О. Яценко досить обережно, уникаючи різких суджень: «З'явився ряд нових, що «подають надії», письменників, які ще не визначилися або ще недостатньо визначилися, і про яких ще рано остаточно судити» [532, с. 4]. Однак подібний початок не заважає критику дати високу оцінку творам М. Зоценка. О. Яценко, очевидно, добре знав книгу «Рассказы Назара Иллича господина Синебрюхова» називає її автора письменником «з дуже рідкісним даром гумору» [532, с. 4]. Для критика була важлива не тільки реалістична спрямованість творів М. Зоценка, що сприяла об'єктивному розумінню сучасного життя, а й незаперечні художні властивості оповідань молодого письменника. Саме це дозволило О. Яценку, підсумовуючи оцінку творів М. Зоценка, відзначити: «У

нього відчувається життєва фортеця і безсумнівний мистецький дар» [532, с. 4]. Критик пише, що «Костянтин Федін надрукував поки що ряд невеликих оповідань: «Сад» та інші, письменник тонкий, явно в майбутньому з ухилом до академізму» [532, с. 4]. Творчість К. Федіна, очевидно, погано знайома О. Яценку, не випадково він називає тільки одне оповідання письменника «Сад», яке отримало в 1921 році першу премію на конкурсі «Дома літераторів». У коментарях до листів «Серапіонових братів» читаємо про те, що «конкурс на краще оповідання серед молодих літераторів був оголошений восени 1920 року, про присудження премій офіційно повідомлено на урочистому засіданні, що відбулося 7 липня 1921 року. Першу премію отримав К. О. Федін, другу М. М. Нікітін, треті премії – Л. Н. Лунц, В. О. Каверін і М. С. Тихонов (тоді ще поет не входив до групи «Серапіонові брати»). Отже, більшість премій було присуджено «серапіонам» [2, с. 14]. Ми вважаємо, що О. Яценко знав про цей конкурс і про успіх саме авторів розглянутої нами літературної групи. Прийти до такого висновку нам дозволяє фраза критика про те, що після невеликої оцінки творчості Вс. Іванова, М. Зоценка і К. Федіна, «повинна бути згадана і вся петербурзька група письменників, до якої вони належать, і яка з'єдналася під загальною назвою «Серапіонові брати», як то: Нікітін, Каверін, Лунц» [532, с. 4]. Критик тут називає не всіх авторів, що входили до літературної групи, але ті письменники, про яких він згадує, отримали премії конкурсу «Дома літераторів», і, отже, О. Яценко добре знав про цю подію в літературному житті Петрограду.

Критик російського зарубіжжя згадує в цій статті «Серапіонових братів» і у зв'язку з творчістю іншого письменника 1920-х років – Є. Замятіна. О. Яценко високо оцінює творчість письменника, підкреслює, що його твори дозволяють побачити в ньому «великого, іноді виняткового майстра» [532, с. 5]. І свідченням значущості художніх досягнень Є. Замятіна служить його вплив на письменників-«серапіонів»: «Важливим в історико-літературному сенсі може виявитися його художній вплив на цілу групу молодих петербурзьких письменників, які об'єдналися під загальною назвою «Серапіонові брати» [532, с. 5]. Критик точно формулює ті сторони творчості Є. Замятіна, які були сприйняті «серапіонами»: «Він був

головним ініціатором плідного повороту в нашій сучасній художній прозі до «сюжету», до цікавої «розповіді», до звільнення її від ретельного виписування деталей, за якими <...> губилася основна фабула оповідання, цим грішило майже все попереднє покоління наших белетристів» [532, с. 5]. Тут О. Яценко називає ті концептуальні положення творчих пошуків «Серапіонових братів», які дещо пізніше були викладені в одній з головних доповідей Л. Лунца «На Запад!»: «Уміння поводитися зі складною інтригою, зав'язувати і розв'язувати вузли, сплітати і розплітати – це видобуто багаторічної копійткою роботою, створено <...> прекрасною культурою. А ми <...> з фабулою працювати не вміємо, фабули не знаємо і тому фабулу зневажаємо <...> Але презирство це – презирство провінціалів. Ми – провінціали. І пишаємося цим. Пишатися нічим» [278, с. 344]. Тут Л. Лунц, так само, як і О. Яценко, звертається до терміну «фабула», який був розроблений у працях представників формальної школи В. Шкловського і Б. Томашевського («Фабулою називається сукупність подій, про які повідомляється в творі. Фабулі протистоїть сюжет: ті ж події, але в тому ж зв'язку, в якому це дано в повідомленні про них. Фабула – це те, «що було насправді», сюжет – те, «як дізнався про це читач» [452]). Тут очевидна глибина узагальнень критика російського зарубіжжя, що дозволила йому відразу побачити головні особливості художнього світу «Серапіонових братів», їх творчі пошуки і те, що саме було сприйнято молодими письменниками у Є. Замятіна. Підкреслимо, що дане спостереження О. Яценка було згодом розвинене в сучасному літературознавстві. Зокрема, Т. Давидова досліджувала вплив Є. Замятіна на «Серапіонових братів», простежила еволюцію їх творчих відносин, вивчила взаєморецепцію письменників [114]. Авторка статті, так само, як О. Яценко, пише про те, що саме Л. Лунц, В. Каверін, М. Зоценко найбільш плідно сприйняли заклики Є. Замятіна до сюжетного динамізму і пошуків фабули.

Сьогодні переосмислюється роль О. Воронського і його «Красної нові» у літературному процесі 1920-х років [525]. Видавець і літературний критик регулярно публікував твори «Серапіонових братів». Збережені листи учасників літературної групи до О. Воронського свідчать про підтримку талановитих авторів і про

важливість його оцінки для «серапіонів». У рецензії на альманах «Серапіонових братів» [80] критик, так само, як і багато інших, розділяє «серапіонів» за їхніми естетичними орієнтирами. У цій статті оцінки деяких творів письменників показують його власні літературні погляди. Так, оповідання «В пустynie» «не личить» Л. Лунцу, оскільки він перетворив легенду, «в якій так багато хвилюючої правди» в повість «про жорстокість, звірство, людські мерзоти. Як відображення сучасності, це теж нікуди не годиться» [80, с. 265]. Ці твори більш підійшли б деяким літературним «старим», ніж Л. Лунцу, автору дотепної п'єси «Вне закона». Таку ж оцінку отримує оповідання В. Каверіна «Хроника города Лейпцига за 18 ... год», автор якого «не бачить міри» та його сюжет «переходить в таку складність, що у читача починає пухнути голова» [80, с. 266]. Водночас О. Воронський підкреслює, що оповідання демонструє безумовний талант молодого письменника. Критик називає кращими в альманасі оповідання М. Зоценка «Виктория Казимировна», Вс. Іванова «Синий зверюшка» та М. Ніктіна «Дэзи». Роздуми О. Воронського про сюжет в цілому виявляються співзвучні формалістам. Критик писав про правоту «серапіонів» в їхній пильній увазі до сюжету твору, мета якого полягає в створенні читацької рецепції. У висновку критик дійсно далекоглядно висловив сумніви в тому, що «серапіони збережуть і в майбутньому свою первісну згуртованість», оскільки вже зараз очевидні «різномірність і відмінність настроїв» [80, с. 267]. Отже, дана оцінка О. Воронського, близького до «серапіонів», на наш погляд, свідчить про розуміння критиком художніх особливостей і групи в цілому, і кожного її представника. Цей відгук демонструє симпатію критика до молодих письменників (не випадково на самому початку огляду він пише, що від «серапіонівського» альманаху «віє здоровою обіцяючою молодістю, весняною свіжістю, небесною синню» [80, с. 265]) та його неупереджене ставлення до них.

На відміну від О. Воронського, інші радянські критики П. Коган [205 – 207], В. Полонський [372], В. Полянський [376], ставлячи на чільне місце революційну, класову ідеологію та абсолютно не враховуючи художні можливості творів письменників, звинувачували «Серапіонових братів» в аполітичності, називали «буржуазними митцями», рабами «архібуржуазної

ідеології» [376, с. 161]. Б. Брайніна [39], О. Дементьев [304], Г. Ломідзе [304], О. Метченко [304], Б. Соловйов [419], Д. Циганкова [488] та ін. так само вважали естетичні принципи «Серапіонових братів» ворожими радянської ідеології й радянській літературі. Вони писали про групу в негативному ключі, широко використовуючи штампи свого часу (типово і красномовно їхнє судження про те, що «серапіони» – «недобитки буржуазно-дворянської ідеології» [39, с. 22]); критики різко засуджували позицію письменників, що розходилася з «лінією партії», ґрунтувалася на «неправильній» ідеології, в якій література розуміється «ні як відображення дійсності, а тільки «сума стилістичних прийомів», тільки гра слів і сюжетів» [488, с. 115]. Більшість цих негативних оцінок радянських літературознавців обумовлені відомою доповіддю А. Жданова «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946), у якій партійний ідеолог не тільки затаврував А. Ахматову, М. Зощенку, всю групу «Серапіонових братів», але й на роки визначив основну тенденцію офіційної оцінки письменників у літературознавстві. Називаючи творчість «серапіонів» «шкідливою і чужою радянській літературі», А. Жданов бачив у ній «проповідь гнилого аполітизму, міщанства та вульгарності» [127, с. 10].

Схожа тенденція спостерігається і в дослідженнях окремих персоналій «Серапіонових братів». Літературознавці П. Бугаєнко [41], О. Горбунов [99], В. Іванов [162], О. Краснощоківа [233], Н. Кузнецова [242], В. Мінокін [305; 306] та інші, розглядаючи творчість К. Федіна та Вс. Іванова, підкреслювали або їх непричетність до естетичних пошуків літературної групи, або говорили про те, що ці автори в ранній творчості відстоювали інші художні принципи, в той час, як інші «серапіони» опиралися соціальної обумовленості мистецтва. Вони не бажали бачити в мистецтві засіб ідеологічного впливу на маси» [99, с. 31].

Із середини 1980-х років змінюється наукова рецепція «Серапіонових братів». Зокрема, А. Гладковська [94; 95], В. Новіков та О. Новікова [335] досліджували естетичні принципи «Серапіонових братів» і вказували на те, що час існування літературної групи був плідним і сприяв розкриттю художніх здібностей молодих авторів. У 1992 році В. Васильєв захистив дисертацію «Серапіонові брати» і

О.М. Горький» [47], у якій досліджував вплив Максима Горького на ідейно-естетичні пошуки молодих письменників. В. Акімов підкреслив заслугу «серапіонів» у прагненні зберегти творчу незалежність та протистояти владі, її «адміністративно-кон'юнктурному диктату» [7, с. 47].

У 1995 році в Санкт-Петербурзі була проведена Міжнародна конференція «Літературная група «Серапионовы братья»: истоки, поиски, традиции, международный контекст», в рамках роботи якої розглядалися різні аспекти творчості молодих письменників, їх новаторство і традиції, яких дотримувалися «серапіони» [271].

Антологія «Серапионовы братья» (1998) – одна з перших спроб зібрати автобіографії письменників, їхні маніфести фрагментарно представлені в окремих статтях, повісті та оповідання К. Федіна, Вс. Іванова, М. Нікітіна, М. Тихонова, М. Слонімського, Л. Лунца і В. Каверіна, а також відгуки Максима Горького, М. Шагінян, В. Шкловського, Ю. Тинянова, І. Еренбурга та Є. Замятіна. Ця книга є навчальним виданням і не містить докладних наукових коментарів. Однак важливо, що укладач Т. Прокопов ставив перед собою завдання відродити «серапіонів з небуття» і здійснити «історичний акт покайної справедливості по відношенню до першопрохідців нової російської прози» [407, с. 18].

Видання листів учасників літературної групи в книзі «Серапионовы братья в зеркалах переписки» дозволило сучасним дослідникам зрозуміти особливості особистих і творчих відносин молодих письменників один з одним і літературним оточенням (Максим Горький, Є. Замятін, О. Воронський та ін.), побачити їх головні естетичні орієнтири й принципи, художні завдання й творчі пошуки [2].

Заслужують на увагу наукові видання РАН Інституту російської літератури (Пушкінський Дім) [3; 164], у яких зібрані архівні матеріали, що характеризують діяльність літературної групи, «тексти публікуються зі збереженням всіх особливостей мови, властивих їх авторам, включаючи порушення граматичних норм в деяких випадках» [164, с. 4].

Американський дослідник російського походження О. Геніс визначив джерела прози «серапіонів» у творчості Є. Замятіна. Він

назвав їхню діяльність модерністською предтечею роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в якому письменник зробив те, що «серапіони» тільки планували, – сконструював тотальну фантастичну реальність з елементами поліфонії» [93, с. 204].

Сьогодні провідним дослідником «Серапіонових братів», на нашу думку, є Б. Фрезінський. У книзі «Судьбы Серапионов. Проблемы и сюжеты» [472] автор представив історію розвитку літературної групи, джерела творчих пошуків молодих авторів, літературно-біографічні портрети Л. Лунца, М. Зоценка, І. Груздева, М. Нікітіна, Вс. Іванова, Є. Полонської, М. Слонімського, К. Федіна, М. Тихонова, В. Каверіна, «сюжети» особистих і творчих відносин «серапіонів». У додатку до книги опубліковані маловідомі матеріали до автобіографій письменників, статті та спогади сучасників про «серапіонів». Б. Фрезінський презентує «Серапіонових братів» як соціокультурний феномен ХХ століття і показує ті художні відкриття молодих письменників, які дозволяють і сьогодні розглядати їх творчість як значне явище світової літератури [472].

До 90-річчя утворення літературної групи у 2011 році в м. Саратові була проведена міжнародна конференція «Серапионовы братья: философско-эстетические и культурно-исторические аспекты: К 90-летию образования литературной группы». «Одним із значущих подій конференції, – зазначає М. Черняк, – стало відкриття виставки з фондів Державного музею К. Федіна «Чому ми Серапіонові брати» <...> в якій були представлені рідкісні архівні матеріали <...> атмосферу конференції визначило й те, що в ній взяли участь рідні серапіонів <...> син М. Слонімського, відомий композитор Сергій Слонімський <...> син Вс. Іванова академік Вяч. Вс. Іванов» [498]. Результатом роботи конференції стало видання матеріалів її учасників [408]. О. Папкова досліджувала естетику та ідеологічні принципи «східної» групи «серапіонів», О. Еліна, Т. Семенова вивчили своєрідність творчої індивідуальності Л. Лунца [408]. Особливості творчого методу М. Зоценка стали предметом аналізу О. Сьомкіна, Л. Посадської, Н. Корнієнко [408]. М. Гуськов, І. Кабанова, А. Ванюков, В. Перхин досліджували різні аспекти творчості К. Федіна [408]. Художні особливості творів В. Каверіна розглянуті в статтях І. Іванюшіної, О. Шіндін [408]. Поетичні твори

М. Тихонова вивчені в публікаціях Л. Короткової, І. Тарасової [408]. М. Любимова, О. Бистрова, Т. Пшеничнюк, П. Крючков писали про питання, пов'язані з творчими відносинами «серапіонів» з К. Чуковським, Є. Замятіним, Максимом Горьким [408]. Філософсько-естетичним проблемам літературної групи присвятили свої статті М. Черняк, В. Фріауф, Л. Коновалова, Т. Фокіна [408]. На особливу увагу заслуговує робота української дослідниці Л. Оляндер про автора, світ і читача в структурі книги К. Федіна «Горький среди нас». Вона вивчала «через нарративну стратегію і систему нарративних прийомів <...> структуроутворюючу роль трьох констант художнього цілого: автора, зображеного їм світу й авторського ставлення до читача» [408, с. 64]

Австрійський учений А. Ханзен-Льове Оге, розглядаючи проблеми аналізу теорії формалізму, звертається до вивчення реалізації теорії російського формалізму, зокрема у творчому досвіді «Серапіонових братів» [477]. Автор досліджує розвиток формалізму в модерністських естетичних канонах, розглядає моделі еволюції даного методу, зупиняється на вивченні об'єктивізації формалізму в критиці, літературних дискусіях, художніх творах. Формальний метод, будучи частиною літературного побуту 1920-х років, не тільки впливав на твори письменників розглянутої нами літературної групи, але й сам відчував вплив теоретичних положень його учасників, зокрема, Л. Лунца [408, с. 500].

Т. Давидова досліджувала вплив Є. Замятіна на «Серапіонових братів», простежила еволюцію їхніх творчих відносин, вивчила взаєморецепцію письменників [114]. Авторка статті пише про те, що Л. Лунц, В. Каверін, М. Зоценко найбільш плідно сприйняли заклики Є. Замятіна до сюжетного динамізму і пошуків фабули.

Значним внеском до сучасного вивчення історії побутування російської літературної групи вважаємо монографію української дослідниці П. Шулик «Группа «Серапионовы братья» в контексте літературной эпохи 20-х годов» [521]. Вона розглядає специфіку взаємодії творчої особистості та соціальних факторів, центральні аспекти естетичної програми «Серапіонових братів», репрезентує альманах творів письменників як реалізацію ідейно-естетичних принципів творців. П. Шулик вважає, що ідейно-естетичні погляди

письменників групи утворюють єдину теоретичну концепцію. На думку дослідниці, «серапіони» змогли довести, що «певна соціальна обумовленість творчості не повинна пригнічувати творчу ініціативу художника, що має право на свої естетичні погляди та смаки, а свобода письменника, нескута обов'язковими літературними формулами-схемами, поступається місцем творчої необхідності, прагнення до об'єктивності не може заперечувати особистісний підхід і ставлення до використовованого матеріалу, а суб'єктивна позиція автора суперечити специфічним законам творчості» [521, с. 134]. Парадоксальність ситуації, на думку П. Шулик, полягає в тому, що якщо спочатку «Серапіонові брати» у своїх програмних виступах заперечували будь-яке втручання у творчий процес, то надалі «відхід від колишніх теоретичних принципів став для «серапіонів» трагічним підсумком, який змінив творче обличчя талановитих письменників <...> Цей літературний парадокс був обумовлений тоталітарною системою, яка підпорядкувала політиці всі сфери пізнання світу, затвердила в науці та мистецтві «монізм», відповідний її природі» [521, с. 136].

Можна констатувати, що в сучасному літературознавстві більшість досліджень присвячені персоналіям «Серапіонових братів». Зокрема, різні аспекти творчості М. Зоценка розглядають: А. Аулов [16], В. Брякін [40], Н. Даренська [115], О. Жолковський [145], О. Кобзар [186; 187], І. Колева [209], С. Комаров [217], Б. Сарнов [395], А. Сатарова [396], І. Свириденко [400], А. Старкова [423], М. Попова [377], О. Ульяновченко [458], О. Філімонова [464], М. Чудакова [502]. Творчість В. Каверіна розглядають К. Алферєва [9], Н. Ровенка [387], Н. Старосільська [424], О. Постнова [378], Е. Фесенко [462; 463] та ін.

Творчості Л. Лунца присвячено наукові дослідження М. Алсултан [8], М. Вайнштейна [45], А. Вольскої [79], К. Ічин [166; 167], Н. Колосової [213; 214], М. Краснової [232], Т. Купченко [248], Є. Леммінга [262; 263], Б. Чурича [507], В. Шубінського [519], П. Шулик [522] та ін.

Проблематика творчості Вс. Іванова стала предметом вивчення Л. Гладковської [94], О. Краснощекової [233], О. Лаврової [250], М. Минокіна [306], І. Новокрещенової [336],

О. Папкової [352; 353; 354; 355],
Л. Якимової [528] та ін.

Р. Ханінової [478; 479],

Про долю й творчість поетів-«серапіонів» Є. Полонської і
М. Тихонова пишуть В. Ахаладзе [17], С. Беляєва [24],
І. Грінберг [103], Л. Дорфман [129], Л. Куклін [246],
Т. Ордуханян [342], О. Спачіль та О. Третьякова [420],
Б. Фрезінський [469 – 471], В. Шошин [516; 517],
Ю. Еткінд [524] та ін.

Отже, ми відзначаємо значну кількість робіт, присвячених різним аспектам творчості персоналій «Серапіонових братів». Однак не можна сказати, що творчість літературної групи в цілому досліджено повністю. Ми можемо говорити тільки про попередні підходи до вивчення цього унікального явища в історії російської літератури ХХ століття. До сьогодні залишаються не вивченими естетичні пошуки письменників, характер впливу російської й зарубіжної літератур, не розкриті художні відкриття «серапіонів», які активно продовжують письменники ХХ – ХХІ століть. Дослідники «Серапіонових братів» ніколи не розглядали творчі зв'язки групи з українською літературою, зокрема, з художніми пошуками «Ланки»-МАРС.

РОЗДІЛ 2. ЧИННИКИ ТА ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ МИТЦІВ

2.1. Європейський вектор художніх пошуків

Зрозуміти погляди В. Підмогильного на естетику художньої творчості та його типологічну близькість з поглядами «Серапіонових братів» дозволяє його лист-передмова до збірки новелістики «Проблема хліба», адресований Є. Плужнику. Тут представлено авторську самохарактеристику, яка своєю іронією здається близькою до стилістики статті Л. Лунца «На Запад!». «Я дозволяю себе поділяти людей щодо дурниць на три категорії, залічуючи себе до останньої, тобто до довшеної <...> Отже, до першої категорії я зараховую осіб, які знають, де дурниця, і не роблять її, – це люди нудні; друга категорія має в собі осіб, що не знають, де дурниця, і роблять її, – це люди нерозумні; і, зрештою, третя категорія, яку я особисто прикрашаю своєю приналежністю, – це люди, що знають, де дурниця, і її роблять, – це люди мудрі» [364, с. 753]. Автор іронічно зізнається, що «легковажність у житті» схиляє його до «виключної серйозності в письменстві», що можна порівняти з коханням, – «в коханні людина себе доповнює <...> ; кохання тотожне з творчістю <...>; в творчості людина себе доповнює» [364, с. 753 – 754].

У наступній частині своєї невеликої передмови В. Підмогильний висловлює ставлення до фабули, яку він розуміє саме так, як і «серапіони» – наявність авантюрного, пригодницького потенціалу у творах. «Ох, цей хвальний сюжет і не менш славетна фабула! Чи не в катастрофічному прагненні сучасного читача до легкотравності й забавності бере свої коріння ця непевна пара? Його рація, і читач може бути певен, що його вимоги задовольнять – він споживач, він купує» [364, с. 754]. Ця думка В. Підмогильного виявляє близькість до Л. Лунца саме у розумінні того, що читача цікавлять саме «фабульні» твори, з гострим сюжетом. Але український письменник не вважає, що потрібно йти за смаками масового читача. «Не можу визнати рації тим професорам, що з глибокодумним спокоєм, і тим їхнім молодим учням, що з юнацьким запалом виступають на шпальтах наших журналів безоглядними

антрепренерами цієї справи. Я не можу визнати рації тим письменникам, що свої шукання кінчають на фабульних цукерках, – однословно, я боюся, щоб уся наша література не почала бити в один фабульно-сюжетний барабан» [364, с. 754]. В. Підмогильний, попереджаючи письменників про небезпеку розповсюдження пригодницької літератури, називає О. Слісаренка та М. Хвильового, як приклад масштабності захвату письменників цим епічним жанром. Характеристика М. Хвильового, котрий надрукував початок незакінченого роману «Іраїда» в місячнику «Життя й революція» (1925), дозволяє не тільки зрозуміти іронію автора, але й побачити його власні творчі орієнтири: «Письменник, сміливий новатор, гострий виявник міщанства і сумовитий співець бур'янів революції опублікував початок роману, де ми можемо припустити стільки ж фабульної екзотики, як і в його назві? І як мені не боятися, коли навіть він стає подібним до коня Буцефала, що зрадив би свого великого господаря і запрягся б у дроги «Ларка», змінивши остроги на звичайнісінький батіг?» [364, с. 754]. Аналогія жанрового експерименту М. Хвильового з норавливим, чудовим конем Олександра Македонського, дозволяє побачити ставлення В. Підмогильного до будь-яких спроб змінити своє творче кредо. Водночас фінал цього листа до Є. Плужника і власне сюжет новели «Проблема хліба» дозволяє зрозуміти, що письменник, не зважаючи на визнання в тому, що писати фабульних творів не вміє («Я певен, що ніколи не писатиму ні фабульних, ні сюжетних творів, уже хоч би тому, що їх писати не вмію» [364, с. 755]), подає на розсуд читачу саме такий «фабульно-сюжетний» твір. У авторський іронічний інтерпретації завдання новели наче полягає в тому, щоб творчо втілити його «авантюрний імунітет»: «Тому я <...> обґрунтував спочатку свою притаманну властивість логічно і силогічно, далі принизив протилежний погляд і відзначив його хиби, тим виявляючи свою перевагу, заплямував міщанство, зневажив противника і таким способом високо підніс свою думку, загрожуючи заперечити поступовість тих, хто її не поділяє. Це ж золоте правило – твердити, що те, що я можу, всі мусять навчатися могли, доводити свої погляди як єдино можливі, й робити з власного прикладу правило для людськості» [364, с. 755].

Л. Лунц був тією людиною, котра змогла об'єднати таких різних особистостей у письменницьке братство. Після його несподіваної смерті серед «серапіонів» проявились неминучі розбіжності, що призвели до втрати єдності. Цей один з наймолодших авторів, на нашу думку, зосередив у собі, мабуть, найбільш яскраві риси літературної групи, був її своєрідним уособленням, знаковою особистістю. Л. Лунц був також і головним теоретиком «Серапіонових братів», це визнавали всі письменники-«серапіони». Молодий автор друкував статті та виступав з доповідями, у яких розкривав не тільки його особисті, але й спільні для «серапіонів» погляди на природу художньої творчості. Найбільш розгорнуто про шляхи розвитку епічних та драматичних жанрів йшлося в доповіді Л. Лунца «На Запад!», яка була виголошена на зборах «Серапіонових братів» 2 грудня 1922 року.

Уже йшлося про те, що письменники літературного об'єднання умовно ділилася на три групи: «західників» (орієнтувалися на літературу Заходу), «східняків» (автори побутової прози, які активно використовували діалекти, усну народну творчість) і «центристів» (продовжували традиції російської класичної літератури). Л. Лунц представляв «західне» крило групи, фабульну прозу, саме тому основні положення доповіді молодого письменника хоча і не ілюструють погляди більшості «серапіонів», проте важливі для створення цілісної картини розуміння російськими митцями літературної творчості. Також потрібно підкреслити, що багато положень, які викладено тут, були співзвучні з творчим пошуком інших письменників групи, про це свідчать їхні листи та спогади. На початку доповіді Л. Лунц, пародіюючи радянську критику, передає її сприйняття французького роману П. Бенуа «Атлантида», який був зустрінутий західним читачем «з винятковим захопленням» [278, с. 343]. Радянська критика відреагувала на роман негативно, оскільки він не показував злободенних проблем і не вирішував тих завдань, що вимагала сучасність: «Успіх «Атлантиди» – показник краху західної буржуазної культури. Захід розкладається. Стомлений війною, він шукає відпочинку в екзотиці та авантюрних дрібничках, що відводять його далеко від суворой дійсності. «Атлантида» лоскоче нерви західним буржуа, а вони – о

живі трупи! – замість Барбюса та Роллана читають Бенуа» [278, с. 343]. Тут автор точно наводить традиційні для російської післяреволюційної критики стереотипні кліше, які в ті роки тільки почали зароджуватись. Засилля вульгарної соціології в літературознавстві було ще попереду, і Л. Лунц передбачав це. Розмова про роман П. Бенуа є лише приводом для критика, щоб перейти до міркувань про необхідність розвитку пригодницької літератури, яка давно вже існує на Заході. У Росії не тільки писати, а й читати книги Г. Хаггарда, О. Дюма, Ф. Купера дорослим людям «непристойно»: «Їх чекає нудний, але дуже серйозний Гліб Успенський» [278, с. 343]. Під фабулою Л. Лунц у цьому фрагменті має на увазі «уміння поводитися зі складною інтригою, зав'язувати і розв'язувати вузли, сплітати і розплітати», – тобто все те, що складає основу пригодницької літератури. Фабула в розумінні автора доповіді «означає те, що один з вчителів Лунца <...> Шкловський уважав за краще б назвати на той час сюжетом, тобто засобом побудови, на відміну від фабули як матеріалу, що є композиційно організований у сюжеті» [161, с. 614].

Звернення тут до терміну «фабула», як уже зазначалося вище, обумовлено зв'язком із російськими формалістами, котрі активно вживали цей термін. Автор підкреслює, що презирство до фабули, до того, що «видобуто багаторічною копіткою роботою» [278, с. 344] створено західною культурою, виявляє провінційний характер російської літератури.

У наступній частині доповіді Л. Лунц стверджує: «Російського театру не існує. Немає і не було» [278, с. 344], тому що драматичні твори несценічні, вони позбавлені напруженого конфлікту, драматурги не знають сценічних законів. «Виїжджати в драмі на тонкій психології, народній мові, на соціальних мотивах не можна. Якщо дія розвивається неправильно – п'єса нікудишня, навіть якби в ній були геніальні психологічні дослідження та соціальні одкровлення. Російський театр женеться, перш за все, за соціальними мотивами, за психологічною правдою, за побутом. Російський театр техніку інтриги, фабульну традицію ігнорує. І тому російського театру не існує. Є найкращі драми для читання – Тургенєва, Чехова, Горького», – підкреслює Л. Лунц [278, с. 344 – 345]. Головна

проблема, на думку автора доповіді, полягала в тому, що в драматургії превалюють філософські, психологічні, соціальні питання і повністю ігнорується розуміння законів театрального мистецтва. При цьому в російському театрі, на відміну від західного, немає системи, немає традицій та школи: «Громадськість повела російську драму на нові місця, де <...> без будь-якої західної техніки, без усіляких тем, машин та хитромудрих пристосувань виросла російська «справжня» драма: ситна, жирна, провінційна й сценічно безграмотна» [278, с. 345]. Для драми, на думку Л. Лунца, головним критерієм є сценічність, тому що цей рід літератури орієнтований на глядача, на сценічне втілення, але підпорядкованість авторів соціальній проблематиці позбавила драматичні твори привабливості в очах глядача, «і тільки «низький» водевіль, до якого не спустилася громадська думка, зміг розвинутися в систему. І російський водевіль – єдине, чим може похвалитися наша сцена» [278, с. 345]. О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв пишуть про те, що жанровими особливостями водевілю є «обов'язкова плутанина, випадкові збіги, непорозуміння, неочікувані перипетії» [91, с. 321]. Як бачимо, роздуми Л. Лунца про водевіль суголосні цьому твердженню. Отже, для письменника важлива привабливість твору для глядача, можливості його сценічного втілення.

Проблема, яку порушує в цій частині доповіді Л. Лунц, дозволяє зрозуміти його заслугу як теоретика літератури, що глибоко розумів процеси художньої творчості. Твердження Л. Лунца про те, що тільки російський водевіль зміг розвинутися в систему, створити театральну традицію, досить показовий. Молодий автор глибоко розумів проблему репертуарної незатребуваності талановитих творів. Однак незначні за своїм ідейним змістом водевілі тривалий час не втрачають глядацький інтерес. Саме теоретичне вивчення жанрових особливостей водевілю дозволило йому визначити необхідні умови та закономірності життя драматичного твору на сцені. Очевидно, що категорію фабули в драматургії Л. Лунц співвідносить з визначенням театральності та сценічності, що орієнтуються на інтерес і психологію глядача. Сценічність досягається роботою над фабулою п'єси, під якою Л. Лунц розумів певну техніку побудови твору, наявність таких ефективних прийомів, які дозволяють викликати у глядача інтерес та емоційний відгук. Ці роздуми Л. Лунца про сценічності художніх

творів виявляють близькість до сучасних досліджень про драматургію Є. Васильєва [48], Д. Затонського [152], О. Клековкіна [151; 182], Н. Корнієнка [218; 219], О. Левченка [255], Н. Лейдермана [257] та ін.

Далі в доповіді Л. Лунц переходить до аналізу кризи романного жанру. Реалістичні твори І. Тургенєва, І. Гончарова, Ф. Достоевського, Л. Толстого автор називає «чудовою системою російського роману» [278, с. 345], що перестала існувати. Причини відсутності романів Л. Лунц пояснює неухагою до формального боку твору, тим, що письменники, засвоївши ідейний зміст, філософські положення романної творчості Ф. Достоевського і Л. Толстого, все інше вважають другорядним, порушуючи гармонійну єдність форми та змісту: «У нас роман помер, тому що ми забули про фабулу, про композицію, тому що померла й без того несильна фабульна традиція. Хто до останнього часу займався композицією Достоевського або Толстого? Критику цікавили проблеми чорта і Бога, зла і добра. Письменників-послідовників – ті ж філософські та соціальні питання або, в кращому випадку, техніка письма, стилістичні прийоми. А те, що російські романісти, особливо Толстой <...> працювали над фабулою, над зав'язкою і розв'язкою, вчилися композиції у західних письменників, – цього ніхто не бачив» [278, с. 346]. Усю сучасну літературу, для якої характерні стилізація, психологізм, ідеологія, орнаментальність, Л. Лунц називає нудною та безграмотною і знову проводить паралель із західною літературою, де «від письменника обов'язково вимагають одного <...> щоб цікаво було читати, щоб відірватися не можна було від інтриги. Це перша вимога й найскладніша <...> Бальзак уводив в реалістичний роман авантюрний сюжет <...> Діккенс захоплював читача <...> Флобер схилився перед Гюго. Золя, «натураліст», шукав у буденному житті потужної інтриги <...> Культура фабули на Заході непереможна. І тому західний роман не помер» [278, с. 347].

В. Підмогильний висловив подібну думку у виступі під час дискусії «Шляхи розвитку сучасної літератури»: «Поставимо питання так: чого вимагати від письменника? Найпримітивніша, найпростіша вимога, грубо її формулюючи – це щоб цікаво було читати, щоб твір був хоч мінімально художній. Така вимога є категорична, а ставити її треба до кожного письменника» [514]. Роздуми Л. Лунца та

В. Підмогильного над сучасною їм літературою, вимога створювати цікаві, досконалі в художньому розумінні твори, яка була головною на Заході, збігається саме тому, що для цих митців головним критерієм творчого життя було служіння мистецтву слова, літературі. Вони не уявляли свого існування в межах чи то ідеології, чи то кон'юнктурної потреби, бо це означало б зраду самого себе, своїх переконань, означало б творчу загибель.

Для Л. Лунца проза – «результат тривалої спільної діяльності багатьох поколінь письменників, більшість з яких може бути й невідомими. Популярна в ті роки вольфлінівська ідея історії мистецтв без імені <...> Лунцем <...> застосовується до прози. За Лунцем, у Заході треба вчитися перш за все тому, що там був пройдений тривалий шлях вироблення фабули, на якій у молодій російській літературі не вистачило часу» [161, с. 614]. Бесфабульність сучасної йому літератури Л. Лунц пояснює пануванням суспільної критики, яка підпорядковує собі художню творчість і вимагає «відображення дійсності, життєвих взаємин <...> Відображення це повинно стати центром, цілим, усім. Усе штучне – неприпустимо. А складна фабула завжди штучна, вигадана. Тому – геть її?» [278, с. 347]. Це риторичне питання дозволяє Л. Лунцу вступити в полеміку з офіційною критикою, з тими, кого він називає «народники», маючи на увазі їх прагнення насадити письменству побут, натуралізм, орнаментальну прозу. І далі Л. Лунц висловлює ключову для розуміння його творчих завдань думку про те, що «мистецтво перетворює світ, а не змальовує його» [278, с. 347], тому «народництво – ось типове потворне породження нашої антифабульної критики <...> Більшість наших письменників пішло туди, звідки ми відійшли. У народництво! Ви – народники, типові російські провінційні й нудні, нудні, нудні письменники» [278, с. 348]. У висновку Л. Лунц звинувачує «серапіонів» й себе самого в зраді фабули, західної орієнтації, адже братство створювалося як «яскраве фабульне, навіть антиреалістичне» [278, с. 348], але через два роки молоді письменники «кинули, забули, продали фабулу за юшку сочевиці літературного крикливого успіху» [278, с. 349]. Л. Лунц закликає братів учитися фабулі, створювати погані, але фабульні твори, стати тими, хто відновить втрачену фабульну традицію і своїм

безуспішним досвідом відкриє можливість іншим поколінням створювати талановиті фабульні твори: «Швидше за все, з нас і нічого не вийде. Але я знаю, вірю, що за нами прийдуть інші і треті, які рушать по тій же дорозі, які скористаються нашими малими досягненнями, щоб піти далі» [278, с. 350]. Л. Лунц наполегливо закликає письменників вчитися у західної літератури, орієнтуватися на західну традицію: «На Захід! Той, хто хоче створити російську трагедію, повинен вчитися на Заході, бо в Росії вчитися ні в кого. Той, хто хоче створити російський авантюрний роман, повинен вчитися на Заході, бо в Росії вчитися ні в кого. Але той, хто хоче відновити російський реалістичний роман, і того я запрошую дивитися на Захід! <...> Дивіться на Захід, якщо не хочете вчитися у нього!» [278, с. 351].

Через два роки питання, до яких звертався Л. Лунц, актуалізувалися в Україні у літературній дискусії 1925 – 1928 рр., яка «виходила далеко за межі своєї доби, мала свою традицію, охоплювала проблематику, що тривожила національно свідоме українство» [198, с. 430].

Літературна дискусія 1925 – 1928 рр. детально вивчена в сучасній науці [49; 96; 198; 313; 349; 360; 379; 511]. У памфлетах М. Хвильового та виступах його однодумців було висунуто концептуальні для української культури положення: Європа чи Просвіта, «психологічна Європа», «азіатський ренесанс», «романтика вітаїзму», Україна чи Малоросія. Програма полеміста, на думку М. Шкандрія, «була сміливим і захопливим проектом, навколо якого об'єдналося багато найкращих тогочасних письменників, – творення української літератури, яка говорить універсальною мовою мистецтва й веде діалог із великими книгами» [511, с. 257]. В програмі було відкинуто дееститизацію мистецтва футуристів та пролеткультивців, ідеали «етнографічної школи (яка не керувалася жодною теорією і не йшла далі не мудрованого показу якихось місцевих і другорядних речей)» [511, с. 257]. Програма М. Хвильового та митців-«олімпійців» висувала літературний ідеал, що став «вишуканим інтелектуальним мистецтвом, певним своєї літературної техніки, яка проникала в свідоме і підсвідоме і піднімала підставові філософські питання. Мистецтво, заявляв Хвильовий, – «для розвинених інтелектів», і

творити його можуть лише особистості з надзвичайно чутливою нервовою системою» [511, с. 257].

Парадоксальність літературної дискусії полягає в тому, що всупереч тоталітаризму, вважає О. Пахльовська, у 1920-ті роки набуває величезної сили імпульс європеїзації національної культури, «Україна і Європа – тема ця є фактично фундаментом тогочасної теоретичної самосвідомості української культури. Аспект політичний цієї теми мав чітку й виразну орієнтацію: повернення України обличчям до Європи означало, нарешті, цілковитий відрив від старої імперії, від «центру», який віками перешкоджав Україні збутись як повноцінній європейській державі» [360, с. 111 – 112]. С. Павличко зазначає, що в літературній дискусії «найбільша проблема виникла з визначенням змісту самої «Європи». Які історичні, географічні, філософські поняття й політичні реалії сюди включаються? І передовсім, класична чи сучасна Європа? Реально існуюча сьогодні в певних художніх тенденціях чи міфологічна, вигадана?» [349, с. 202–203]. Дослідниця вважає, що Європа М. Хвильового символізує прогрес та цивілізацію, тому «ніколи не бачилася ним як реальна цілість різних суперечливих культурних і політичних напрямів, відмінних національних шляхів окремих країн та культур. Це була ідеалізація однієї лінії, тенденційно спрепарованої, навіть вигаданої» [349, с. 202 – 203]. За М. Хвильовим в історії 1920-х років, на думку С. Павличко, «традиційно закріпилося місце архетипального західника. Його гасла Європи на противагу Просвіті, «геть від Москви», олімпійства (яке можна розшифрувати як елітарність) на противагу масовізму, що викликали різку критику з боку офіційної партійної лінії й урешті капуляцію Хвильового, здається це підтверджують» [349, с. 200].

«Психологічна Європа», за М. Хвильовим, утілюється через «європейського інтелігента», «фаустівський тип» людини, що несе в собі допитливість, соціальну активність [484]. Отже, такі риси мають бути в сучасного українського митця, який дійсно прагне бути європейцем. Теза про «психологічну Європу» припускала «вироблення особливого типу культури, який би сприяв подоланню рабського комплексу провінційщини, стимулював становлення антропологічного ідеалу «громадської людини» фаустівського

психотипу, репрезентованої вічними образами Фауста, Гамлета і Дон Жуана» [198, с. 407]. Це суголосно й ідеям, репрезентованим у статті Л. Лунца «На Запад!». Проблема поширення європеїзму на тлі рідної культури, що визначила один із головних векторів літературної дискусії 1925 – 1928 рр., була головною й для естетичних пошуків «Серапіонових братів», що транслювали свою європейську спрямованість у творах, статтях та листах. М. Зеров, так само, як і Л. Лунц, вважав, що позбутися провінційності, можна тільки засвоюючи європейській культурний досвід, що досягається самоосвітою: «Не уникаймо і старої Європи, і буржуазної, і навіть феодальної. Не лякаймося її психологічної зарази (хто знає, може, пролетареві краще вже заразитися класовою окресленістю західноєвропейського буржуа, аніж млявістю російського «кающегося дворянина»), освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо їх знати. Щоб не залишитися назавжди провінціалами. І на звернене до молоді молоді «Камо грядеши?» Хвильового відповідаймо: Ad fontes! Тобто йдімо до перших джерел, доходьмо коріння» [153, с. 577 – 578]. Погодимось з Р. Мовчан в тому, що «тонко, глибинно, можливо, на рівні підсвідомості М. Зеров зреалізовує етнозахисну функцію культури, яка, за Л. Гумільовим, передбачає «відторгнення «антиситеми», протипоказаної для зростання молоді, ще «непевної себе» української нації» (чи літератури)» [313, с. 10].

Учасники дискусії, що займали протилежну позицію, говорили про те, що «хатні європейці зовсім таки «перекапустили», борячись з чужими впливами й захищаючи Європу. Одвертаються од Москви й дивляться на Європу, а Європа (й Америка) сама дивиться на Москву й чекає од неї нового слова» [515, с. 8 – 9]. В. Юринець застерігав, що «європейські орієнтації українців дали тільки нові попелища для українського працюючого люду» [515, с. 192]. Л. Кавун зауважує, що ця полеміка була небезпечною, оскільки «кожний, хто виступав за самобутність українського мистецтва, захищаючи внутрішній світ художника, як правило, потрапляв у ситуацію, коли будь-який демагог, прикриваючися фразами про суспільну корисність, соціальне замовлення, міг політично опалюжити прихильника творення справжньої літератури» [173, с. 57].

На відміну від опонентів, М. Хвильовий у ході літературної дискусії писав про необхідність позбутися російських впливів та перестати ідентифікувати власну оригінальну, самодостатню творчість як периферійну та вторинну стосовно російської культури: «Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати. Він ніяк не може уявити собі, що нація тільки тоді виявляє себе, коли найде їй одній властивий шлях культурного розвитку. Він не може уявити, бо боїться – ДЕРЗАТЬ!» [484, с. 861]. Отже, українська культура, щоб позбутися провінційності, має обрати європейський шлях ще й тому, що «Росія щодо Європи й сама була не центром, а провінцією» [313, с. 7]. Погодимось з думкою Ю. Коваліва про те, що «М. Хвильовий наголосив на небезпеці абсолютизації російської літератури, закомплексованості на стереотипах мислення письменника, який, ставши «рабом свого суспільства», продукує образи «жидкобородого московського інтелігента», перейнятого проблемами «теософії, порнографії, розчарування і самогубства». Надто суровий присуд «Великій російській літературі» був зумовлений її загальним «пасивно-песимістичним» настроєм, де панувала «тоска «російської ширі» [198, с. 432]. Ці характеристики ілюструють не тільки позицію М. Хвильового та його однодумців, але й Л. Лунца та більшості «серапіонів», що бачили небезпечні тенденції в російській літературі, які призводять до її занепаду та невідповідності сучасній світовій культурі. «Серапіони», добре розуміючи глибинні детермінанти, що обумовлювали мистецьке життя 1920-х рр., закликали відійти від російської літератури, що стала провінційною та нудною, і вчитися у Заходу.

Творча позиція Л. Лунца, що стала визначальною й для більшості «серапіонів», полягає в наслідуванні західної фабульної традиції, у розвитку цікавих, авантюрних творів, у прагненні ціною власного письменницького успіху оновити російську літературу, зробити її гідною уваги західного читача. Необхідно відзначити, що ідея Л. Лунца про те, що саме на «серапіонів» покладена місія змінити сучасну російську літературу, підтримувалася письменниками, вони дійсно усвідомлювали це. Зокрема, К. Федін в листі до І. Соколова-Микитова від 7 грудня 1922 року не тільки підтверджує цю думку, але

й повторює її з доповіді Л. Лунца: «Серапіонівці по-різному йдуть до однієї й тієї ж мети: пожвавлення російської оповіді. Тут різні сили докладаються до однієї точки. Один працює над сюжетом (і перегинає палицю – Лунц, що кричить «На Захід!»), Інший – над словом (і теж зле – Нікітін, якого не розумієш без зноски), третій – над фольклором (Зощенко), над перенесенням на російський ґрунт німецької фабули (Каверін). Досягти ідеальної єдності найбільшого числа елементів, з яких складається повість, в одному творі – ось мета, зміст, виправдання нашої роботи. Якщо нам не вдасться – вдасться майбутньому поколінню, а ми, як радить Лунц <...> угноїм йому ґрунт» [2, с. 70 – 71].

Отже, ми можемо констатувати, що передмова В. Підмогильного до новели «Проблема хліба» демонструє саме ті переконання, про які писав Л. Лунц в статті «На Запад!». Р. Мовчан вважає, що в книзі «Проблема хліба» письменник крізь призму «одвічних» «проклятих питань» (життя, смерть, стать, сила, слабкість, дух, тіло, краса, потворність) естетично «просвічував» і свій непростий час, виокремлюючи людину, душу якої цінував» [314, с. 42]. Оповідання з книги «Проблема хліба» репрезентують «голодний побут», як реалістичне тло, на якому розгортається художнє дослідження психіки людини в екстремальній ситуації» [314, с. 42]. Цей життєвий матеріал дозволяє письменнику «обсервувати силу та слабкість людини, розглянути пов'язаність у ній тілесного й духовного начал. Бо більше: у них оголено непоборну могутність ірраціональних сил, зацентовано на питанні: чи дух може упокорити тіло, перемогти плоть?» [314, с. 42]. Екстремальну ситуацію у творі «Проблема хліба» подано через розповідь героя-студента про власні пригоди у пошуках хліба (про крадіжку грошей у господині, про спробу спекуляції, про вбивство сторожа, про життя альфонсом з непривабливою Мартою). Усе це і складає ту характерну для кращих зразків західної літератури традицію, про яку власне писав Л. Лунц та суголосно сучасному погляду на фабульну прозу 1920-х років. За визначенням Ю. Коваліва, в цей період фабульна проза не тільки розробляла авантюрні, пригодницькі, любовні, фантастичні жанрові різновиди, а й формувала жанровий синтез, виходила «за межі оповідного (розповідного) простору в простір

реципієнта з метою активізації комунікативного поля, навіть оголення творчої лабораторії прозаїка» [200, с. 200]. Письменники використовували гнучкий сюжет, що «реалізував фабулу як матеріал», порушували філософські, онтологічні й екзистенційні проблеми, парадоксально інтерпретували дійсність, у прозі надавали першорядного значення «її одивненню, пріоритезації, інтелектуальній інтриги» [200, с. 200]. Серед «ланчан-марсівців» фабульна проза представлена у творах Б. Антоненка-Давидовича («Тук-тук», «Синя Волошка», «Смерть», «Просвітяни», «Фальшивий білет», «Піріжки-Піріжки», «Крижані мережки», «Не світі горшки ліплять», «Камінь Довбуша», «Пегас», «Печатка», «Семен Іванович Пальоха», «Слово матері» та ін.), В. Підмогильного («В епідемічному бараці», «За день», «Комуніст», «Син», «Третя революція», «Остап Шаптала», «Історія пані Ївги», «Проблема хліба», «Іван Босий», «Місто», «Невеличка драма» та ін.), Г. Брасюка («Два пуди жита», «Темної ночі», «Ядзя», «Сни і дійсність», «Донна Анна» та ін.), Є. Плужника («Недуга»). Письменники-«серапіони» В. Каверін («Хроника города Лейпцига за 18... год», «Пятый странник», «Пумпурный палимпсест», «Столяры», «Бочка», «Большая игра», «Ревизор», «Конец хазы», «Черновик человека», «Друг микадо» и др.), Л. Лунц («Ненормальное явление», «Исходящая № 37», «В пустыне», «Рассказ о скопце», «Обольститель», «Родина», «В вагоне», «Верная жена», «Через границу», «Патриот», «Путешествие на больничной койке», «Хождения по мукам», «Бунт») теж створювали фабульні епічні твори.

Фабула як головний критерій оцінки творів «Серапіонових братів» виступає й у статті Л. Лунца «О родных братьях». Тут автор не тільки знову вказує на три творчі групи в складі «братів», а й дає оцінку творчості К. Федіну та Вс. Иванову. «Краще за всіх нас пише Федін. Найбільш «східний», найбільш консервативний. Його традиція – суто російська, шляхетна традиція Толстого – Чехова – Буніна <...> Але він – найкращий. Найчистіший. Федін – уламок справжньої прекрасної російської літератури» [278, с. 356]. Така висока оцінка письменника східної групи обумовлена його роботою над романом, в якому автором засвоєно «чудову організованість російського роману, точну композицію, підпорядкування всіх елементів

поступальному руху фабули <...> Це роман в повному розумінні цього слова, цілісний та стрункий, небачений в російській літературі за останні двадцять років» [278, с. 356]. Таке анонсування Л. Лунцем ще не виданого роману К. Федіна «Города и годы» не тільки демонструє вірність принципу «На Захід!», який автор проголосив за рік до цієї статті, а й визнанням тих змін, які відбувалися у творчості «брата». Водночас для «Серапіонових братів» не характерна хвалебна інтонація стосовно один одного. Прикладом може бути оцінка Л. Лунцем творчості Вс. Іванова. «Я знову повторюю: я говорю від свого імені, вірніше від імені свого смаку. І ось стверджую: Іванов – поганий письменник. За два роки, що я його знаю, він зіпсувався остаточно <...> Іванов – чудовий зразок російської кострубатої некультурності, російської тупої ненависті до будь-якої культури. Писанина Іванова в літературному сенсі безграмотна» [278, с. 357]. Ці принизливі оцінки обумовлені рецепцією Л. Лунцем творів Вс. Іванова, уважним ставленням до його творчості: «Перші його оповідання – «Глухие маки», «Лога», «Синий зверюшка» я любив й люблю досі. Переказати їх неможливо – логічно це нісенітниця. Вони захоплюють своєю стихійністю» [278, с. 357]. Автор статті вказує, що письменник почав повторюватися, з твору у твір наслідуючи одну й ту саму схему: «Сибірське село при білих. Розбій, порнографія, розмови про Бога і про Леніна. Усі жінки звалтовані, усі червоні вбиті, усі запахи та кольори перераховані – більше робити нічого. Як закінчити оповідання? – Іванов не знає. І він пускає червоних, які вбивають усіх героїв. Червоні приходять не тому, що це підготовлено <...> Ось і вся схема. Ніякої винахідливості» [278, с. 357]. Ця оцінка свідчить про високу професійну вимогливість до творів кожного з представників літературної групи, про неупереджене ставлення один до одного, про готовність не тільки побачити чужі помилки, але й визнати свої.

Вс. Іванов мав протилежну думку щодо сучасної літератури й завдань письменників-співвітчизників. Зокрема, лист до О. Толстого свідчить про правоту Л. Лунца, що звинувачував письменників-«побутовиків», серед яких був і Вс. Іванов, в провінційності: «Я з Серапіонами дуже воюю за побут і проти сюжету. Я вважаю, що ідеї російської революції можуть проникнути на Захід у формі російського роману» [4, с. 345]. Тобто тут Вс. Іванов висловив думку про те, що це

Захід повинен вчитися у російських письменників, які своєю творчістю сприятимуть поширенню революційних ідей в усьому світі. На думку письменника, твори західних авторів негативно впливають на російського читача, позбавляють його активності: «Він наїється, жадає Конан Дойля й буде задоволений. Росія буде сита, товстобрюха й спокійна» [4, с. 343].

Зазначимо, що найбільшої критики зі сторони Л. Лунца завжди зазнавали представники «східної» групи «серапіонів». Він протиставив власні художні пошуки творчості «східняків», бачив в них штучність та відсутність будь-якого розвитку. Письменники М. Нікітін («Рвотный форт», «Кол»), Вс. Іванов («Синий зверюшка», «Жизнь Смокотинина», «Полынья», «Ночь», «Смерть Сапеги», «Яицкие притчи», «Бегствующий остров», «Вертельщик Семен», «В зареве пожара», «Дед Антон», «Купоросный Федот», «Полая Арапия», «Крысы», Зверье», «Блаженный Ананий», «Гибель Железной» та ін.) у творах приділяли велику увагу деталям, що мали етнографічно-побутовий характер, у подробицях відтворювали життя селян, активно використовували діалекти народів російської півночі. Ю. Ковалів пише про те, що в експериментальній епіці української літератури 1920-х років співіснували та діалогізували орнаментальна та фабульна проза. «Орнаментальна проза характеризується мозаїчністю ліризованого зображення, непогамовною семантичною грою, використанням одних текстів для оздоблення інших, відхиленням оповіді від основної сюжетної лінії, використанням згущеної символіки, нагромадженням гіпербол, антитез, ускладненням синтаксису, тяжінням до мовної ритмізації та використанням прийомів потоку свідомості» [200, с. 58]. Дослідник зазначає, що одивнення художнього мовлення урізноманітнює образну систему, «надається перевага вишуканому словесному орнаменту над ідеєю, стилістика набуває самодостатнього сенсу <...> запроваджується довільна гра з читачем» [200, с. 58]. В орнаментальній прозі 1920-х років активізувалася імпресіоністична традиція та експресіоністичні тенденції. Серед «ланчан-марсівців», що мали тенденції орнаментальної прози, називають М. Галич («Перстень», «Убили», «Небела», «Хліба нема», «Наталя», «Друкарка», «Весною», «Моя кар'єра» та ін.), Г. Косинку («На

буряки», «Троекутний бій», «За земельку», «Мент», «Під брамою собору», «На золотих богів», «За ворітьми», «Заквітчений сон», «Весна» та ін.), Б. Тенету («оповідання збірки «Листи з Криму», «Безробітний»). Тенденції орнаментальної прози ми виділяємо й у творах «серапіонів» Вс. Іванова «Камыши», М. Нікітіна «Дэзи», М. Слонимського «Шестой стрелковый», «Штабс-капитан Ротченко», «Поручик Архангельский», «Рваные люди», К. Федіна «Сад», «Норовчатская хроника», «Трансваль», «Савел Семеныч». У цих епічних творах «серапіонів» наявні організація тексту за законами поетичної мови, звукові повтори, метафоричність, лейтмотиви, що повторюються, відсутність або ослаблення фабули.

Отже, ми можемо констатувати, що у творчості письменників «Ланки»-МАРСУ та «Серапіонових братів» існують тенденції орнаментальної та фабульної прози, що свідчить про спільність художньо-стильових пошуків митців.

Провінційність, яку Л. Лунц бачив у заявах сучасної радянської критики й у творчості письменників, що підтримують офіційну позицію, була тою самою проблемою, що не тільки перешкоджала розвитку літератури, а й сприяла появі новаторської творчості, яка прагнула цю провінційність подолати. Це питання було актуальним і для Б. Антоненка-Давидовича, котрий у статті про український кінематограф «Дым отечества» представив власне розуміння даного явища. Письменник говорить про кінематограф, але його концептуальні роздуми мають дотичність до всього українського мистецтва.

Б. Антоненко-Давидович так само, як і Л. Лунц, прагне визнання свого національного мистецтва на Заході, і так само розуміє, що для досягнення цієї мети українське мистецтво повинно відповідати світовим художнім критеріям. Головним механізмом ідентифікації українського мистецтва у світі виступить кінематограф, але і література теж має можливість згодом прославити Україну: «І не з пісні української, що пролунає раз на десять років по великих європейських містах, ні навіть з літератури української, що в перекладі, сподіваємось, потрапить колись на широкий європейський і світовий ринок, дізнається закордонний робітник і селянин про нашу Україну, а тільки з кіна. Кінофільм, що легко переходить державні

межі, що влізає в найглибші шпарини людності, – він промовлятиме їм за нас, за наше минуле й за наше сьогоднішнє. Він є найкращий лектор і найспритніший інформатор за нашу виборену в тяжких і тривалих змаганнях таку прекрасну й таку химерну (романтика!..) Україну» [11].

У цій статті репрезентоване розуміння Б. Антоненком-Давидовичем завдань мистецтва, яке дозволяє побачити його творчі переконання та художньо-естетичні орієнтири. Він писав, що кожне «справжнє, органічне мистецтво» має національні ознаки, тому що тільки «сурогат <...> не маючи певного мистецького обличчя, не має в той же час і обличчя національного» [11]. Історія свідчить, що «справжнє мистецтво виростало тільки на конкретній національній базі й, певно, ще довго виростатиме так, поки взагалі існують на нашій планеті нації й національні особливості» [11]. Ці слова про важливість національної бази мистецтва, на нашу думку, не суперечать твердженню Л. Лунца про потворність фотографічного копіювання народного життя, перш за все, побуту, про неприйнятність «народнічства» у мистецтві. Б. Антоненко-Давидович не це має на увазі, він виступає за те, щоб у художніх творах завжди було зрозуміло, що це саме український витвір мистецтва.

Уже наводилось скептичне ставлення Л. Лунца до тих авторів, які, спираючись на вульгарно-соціологічний підхід, ведуть російську літературу до периферії світового мистецтва. Б. Антоненко-Давидович також убачає небезпеку спотворити сучасне мистецтво прагненням відповідати завданням офіційної ідеології. Фільм І. Кавалерідзе «Злива» – екранізація поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», тут режисер представив власний погляд на селянське повстання 1768 року (Коліївщину), яке очолювали І. Гонта та М. Залізняк. Письменник підкреслює неприйнятну режисерську інтерпретацію історії, де ватажків повстання зображено з ідеологічної позиції, як представників панівного класу: «Щось не чути було досі, щоб висвітлювати «події не зовсім правдиво», або припускати «деяке збочення від історичної правди», вважалось десь за нормальне й, скажемо, пристойне» [11]. Для того, щоб ще більш підкреслити власну негативну рецепцію фільму та режисерське «некультурне поведження з нашою історією», автор звертається до читача з пропозицією уявити можливу

інтерпретацію «химерною режисерською рукою» «Капітанської дочки» О. Пушкіна та історії декабристів: «Чи ви, читачу, уявляєте собі, щоб <...> могло б з'явитись лібрето до «Капітанської дочки», де було б написано щось на зразок: «Емелька Пугачев, известный своими монархично-самодержавными идеями, выдавая себя за императора Петра III, обманул доверие крестьянства и трудовых масс казачества»? <...> Чи ви, читачу, уявляєте собі, щоб російській кінорежисер, ставлячи картину «Декабристы», обминув би шибениці, де гойдалися трупи Каховського, Рилєєва та інших декабристів, а натомість подав би подвійною експозицією армію генерала Денікіна, де на білих конях між офіцернею не важко помітити на передньому плані того самого Каховського, Рилєєва, Муравйова-Апостола, Пестеля, але вже в білогвардійській уніформі із золотими погонами?» [11]. Слова Б. Антоненка-Давидовича засвідчують супротив провінційності в мистецтві, що реалізовано в надмірному намаганні відповідати вульгарному соціологізму. Він протиставляє українське та російське кіно, щоб підкреслити більш виважене ставлення російських митців до власної історії, яке не припускає класового підходу в зображенні декабристів. І. Кавалерідзе, займаючи іншу позицію, сотворивши історичні події своєї країни, неповагою до минулого демонструє другорядність українського мистецтва стосовно російського та сприяє поширенню провінційності. Про те, що режисер розумів кон'юнктурність свого підходу до української історії та поеми Т. Шевченка свідчать мемуари І. Кавалерідзе, де він «згадає, як важко було йому спотворити образи таких героїв, як Гонта і Залізник і в «Зливі», і в «Коліївщині». Робилося це на вимогу панівної ідеології, – зазначає О. Мусієнко. – Йому гірко було читати похвали за це трактування від таких партійних критиків, як О. Корнійчук та І. Юрченко» [320, с. 87].

Провінційність демонструє й фільм Г. Стабового «Експонат з паноптикуму», де головний герой – емігрант, який повернувся на Батьківщину, побачив, що його дружина та діти підтримують радянську владу. Режисер занадто прямолінійно використовує цей образ для того, щоб підкреслити нежиттєздатність представників «старого життя». На думку Б. Антоненка-Давидовича, це могла бути справжня трагедія, що розвиває вічний мотив батьків та дітей, але

ідеологічні штампи заважають вирішенню цього художнього завдання: «Невже український митець не розуміє, що його завдання полягає не в тому, щоб у $n+1$ раз довести, що всі білогвардійці та петлюрівці неможливі навоloch, а більшовики прекрасні, не в тому, що чорне є чорне, а біле біле, а в тому, щоб показати історичну неминучість, рокованість на загибель усього того, що по той бік наших барикад. Невже цієї простої істини не може збагнути український митець? З чого ж випливають ці агіткові викідні, замість справжніх «мук творчості», що родять мистецький твір?» [11].

Б. Антоненко-Давидович, так саме, як і Л. Лунц, вказує на «духовний провінціалізм» сучасного мистецтва, який заважає ідентифікуватися на Заході. Ця провінційність полягає не тільки у спотворенні української історії заради ідеології чи то у нехтуванні психологізмом заради створення соціальних стереотипів, але й успадкованого від батьків «неохайного» ставлення до культури та до культурних надбань України. «Такі думки письменника вкотре окреслюють загальну орієнтацію «ланчан-марсівців» на європейську культуру, яка й обумовила єдині філософські засади художнього мислення митців «Ланки»-МАРСу, сприяла високому рівню творчості, орієнтації на загальнолюдські проблеми свого часу», – зазначає В. Дмитренко [125, с. 103].

Отже, можемо констатувати наявність спільних рис у розумінні завдань творчості митців та художньо-стильових пошуків «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів». Наведені приклади рецепції сучасного мистецтва, що висвітлено у статтях Л. Лунца, В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича свідчать про спільність переконань щодо принципів художньої творчості. Авторів об'єднує прагнення до створення досконалих мистецьких творів, які зацікавлять не тільки радянського, але й західного читача. Палке бажання до того, щоб і українське, і російське мистецтво перейшло від провінційного до світового рівня є однією з тих домінант, що демонструє світоглядну спорідненість митців.

2.2. Дискурс радянської ідеології в рецепції митців

Початок творчого життя «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів» припав на добу, коли регуляторна складова впливу радянської держави на мистецтво тільки набирала обертів, намагаючись підпорядкувати офіційній політичній ідеології культуру. Письменники, відчуваючи небезпеку створення тоталітарної державної машини, опиралися спробам перетворити художню творчість на джерело радянської пропаганди. М. Шипович окреслила характер стосунків партійно-радянського керівництва з літературно-мистецькою інтелігенцією в 1920-ті роки. Дослідниця зазначає, що після встановлення радянської влади, саме в той час, коли з'явилися «Ланка» (1924) та «Серапіонові брати» (1921), «в літературно-художній творчості зберігався певний простір, якщо не для вільної думки, то принаймні для енергійних формальних пошуків і стильового самовизначення <...> Але все це не заважало наполегливому проведенню генеральної лінії більшовицького керівництва щодо українських – зробити їх слухняним зряддям в справах розбудови «соціалістичної» культури, жорстко централізованої та регламентованої» [510]. У кінці 1920-х років було встановлено державний політичний диктат, який визначав обов'язкові ідеологічні орієнтири, обумовлював характер суспільного розвитку, підпорядкував собі всі галузі духовного життя людини, в тому числі й мистецтво. «Від незалежно мислячих митців добивалися визнання абсолютної правоти пролетарської ідеології і, головне, засудження помилковості інших, бодай дещо відмінних поглядів. Вимагали визнання своїх помилок, самокаяття, повної відмови від себе як вільно мислячої індивідуальності в ім'я розчинення в масі покірних, бездумних талмудистів від марксизму» [510]. Серед тих митців, хто підкорилися «генеральній партійній лінії», не тільки підтримували засудження інакомислення, але й самі ставали ініціаторами публічних політичних розправ, були деякі письменники-«серапіони».

У «Літературознавчій енциклопедії» 1935 року подано інформацію про те, що «I Всесоюзний з'їзд радянських письменників [липень – серпень 1934] став реальним підтвердженням факту створення єдиного виробничо-творчого колективу, що складається з

письменників-комуністів і величезної більшості безпартійних радянських письменників. Виступи безпартійних письменників, що в минулому називалися попутниками (Вс. Іванова, І. Еренбурга, Л. Леонова, К. Федіна, М. Тихонова, Ю. Олеші та ін.), із заявами про партійність творчості, про найважливіші завдання письменника створити образ більшовика, будівельника соціалізму – такі виступи були не тільки могутньою демонстрацією довіри до партії, визнання плідності її керівництва і розуміння завдань соціалістичної літератури, а й прямим висновком з творчої практики радянської літератури за останні роки. Старе поняття «попутництво» перестало існувати як в літературно-політичному, так й у творчо-мистецькому сенсі» [403]. Можемо констатувати, що до моменту активної політичної діяльності згаданих в енциклопедії письменників літературна група вже розпалася. К. Федін, М. Тихонов, М. Нікітін перестали бути «Серапіоновими братами», вони обрали шлях літературного кар'єризму, який не тільки давав творчі та фінансові привілеї, але й гарантував певний захист від сталінського терору. Усе це, зрозуміло, ціною зради і власних принципів, і близьких друзів з письменницького цеху. Але в досліджуваній період усі «серапіони», так само як і «ланчани-марсівці», чинили спротив пануванню офіційної ідеології в мистецтві, сміливо заявляли про свої переконання на сторінках періодичних видань та в публічних диспутах.

Промови В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича в диспуті «Шляхи розвитку української літератури», що відбувся 24 травня 1925 року у Всенародній бібліотеці України, дозволяють зрозуміти позицію «ланчан» щодо панування ідеології в літературі. «Ланка», – на думку Ю. Коваліва, – протистояла вульгарним тенденціям офіційно заохочуваної «пролетлітератури», київським філіям «Гарту» та «Плугу», деструктивній практиці панфутуристів, отстоювала високі критерії достеменного мистецтва слова, тому підтримала позиції М. Хвильового у Літературній дискусії 1925 – 1928 років, проте виявляла обережне ставлення до «політики партії в галузі художньої літератури», вдаючись до пасивного опору» [203, с. 58].

В. Підмогильний, спираючись на статтю М. Хвильового «Про «сатану в бочці», або про графоманів, спекулянтів та інших «просвітян» (1925), підкреслив, що література, в якій є «за матеріал слово», із всіх видів мистецтва має найбільш сприятливі умови для появи графоманів з відповідною до офіційних вказівок радянською ідеологією. На думку письменника, інші види мистецтва своєю специфікою не дозволяють так активно втручатися в художній процес: «Коли б який товариш «спробував» написати сонату і сказав би, що це гарна соната, бо в неї гарна ідеологія, то ніхто не завагався б йому відповісти, що це музична нісенітниця, і ніхто б тієї сонати не слухав. Коли б цей товариш узявся б малювати, маючи такі здібности до малярства, як багато-хто з наших поетів до поезії, то ніхто не ходив би дивитись на його картини за те, що вони ідеологічно витримані. А в літературі це просто – пиши, коли вмієш писати взагалі» [514].

В. Підмогильний відверто указав на державну підтримку графоманських, але ідеологічно витриманих творів, через засилля яких гальмується літературний процес, підкреслив перевагу кон'юнктури над творами талановитих авторів: «Людині, коли вона засвоїть певні принципи, що є офіційні, багато їй багато прощається за бездарність і надто багато дається їй прав» [514].

Сучасна кон'юнктура вимагає суворого дотримання партійних ідеологічних догм, бо це – головний чинник, за яким визначається якість твору, його перевага над іншими: «Матеріал у нас цінують, коли він відповідає чомусь іншому, тільки не літературним вимогам. А саме – у нас всякий твір, коли він абсолютно й категорично не відповідає вимогам офіційної ідеології, засуджують незалежно від того, чи гарний він, чи дійсний і чи потрібний» [514].

Саме завдяки офіційній підтримки радянської влади, бездарні письменники, графомани, «засвоївши на примітивах ідеологію», засипали «наше письменство макулатурою», почали «захоплювати командні в літературі висоти» [514]. Ми бачимо, що В. Підмогильний відкрито застерігав від наслідків існування ідеологічно витриманого письменництва, яке згодом все захопило та стало керувати офіційними літературними спілками, визначати партійні вектори розвитку художньої творчості. Закінчив промову письменник

закликом «підвищити рівень художніх вимог у нашій літературі», тому що – «це є перший крок на шляху її розвитку» [514].

Цей короткий (за станом здоров'я) виступ В. Підмогильного дозволяє розглядати його, як демонстрацію програмних творчих принципів «Ланки». Письменник, якого «однозначно вважають організатором і «душею» «Ланки» [121, с. 98], сміливо висловив переконання у необхідності зупинити руйнівний процес популяризації ідеологічної кон'юнктури в літературі та вказав на потребу слідувати критеріям художності в оцінці літературних творів. Тобто вказав на все те, що й визначало програмні завдання його літературної групи. Нижче ми побачимо, що цей виступ В. Підмогильного виявляється близьким до позиції «Серапіонових братів», яку проілюстровано в листах та статтях письменників.

Промова Б. Антоненка-Давидовича більш детально репрезентує творчі переконання «ланчан». На початку свого виступу письменник зауважив, що головна причина диспуту полягає у відсутності «нової української літератури», при тому, що сучасна ситуація демонструвала величезний ріст кількості нових письменників та літературних організацій, які «збільшуються не одиницями, а десятками, сотнями». Одним із критеріїв наявності талановитих українських творів Б. Антоненко-Давидович називає можливість донести їх закордонним читачам, викликати їхній інтерес та перекласти на інші («хоч би на російську») мови. «Тут ми побачимо невелике число оповідань та віршів», – констатує письменник [514]. Відсутність дійсно якісних художніх творів обумовлена вимогою відповідності принципам офіційної радянської ідеології. Б. Антоненко-Давидович окреслює головні проблеми, з якими стикаються молоді письменники, приходячи до літературних організацій: «Коли являється письменник в ту чи іншу організацію, то його перш за все питають: в яких організаціях ти був, який у тебе стаж, цікавляться ідеологією, але зовсім не питають і не цікавляться самою суттю того, що утворює письменника, його здібністю, його творами. І коли по часті ідеології все благополучно, то таку людину приймають в організацію письменників» [514]. Замість того, щоб вимагати від письменника оригінальності, своєрідності, нового погляду, «організації намагаються мобілізувати ідеологію

пролетаріату, ідеологію компартії» [514]. Б. Антоненко-Давидович констатує відсутність умов для розвитку талановитих авторів, прагнення літературних організацій підпорядковувати собі художній світ письменника, позбавити його індивідуальності, власного голосу, зробити черговим гвинтиком ідеологічної системи.

Далі Б. Антоненко-Давидович говорить про те, що «кожний новий письменник незалежно від того, в яку організацію він входить, той письменник, що дає справжній художній твір <...> той письменник вносить новий скарб в літературну скарбницю УРСР, і його треба вітати» [514]. Зауваження письменника, що під художнім твором він розуміє «якнайменше тенденційності» [514], демонструє не тільки його особисте переконання, але й принципову позицію всієї групи «ланчан», яка виявляється провідною в їхніх творах.

У кінці промови Б. Антоненко-Давидович від імені «Ланки» висловив гасло: «Отже, наше гасло не – «Європа чи Просвіта», а – література УРСР, позбавлена халтури, просвітянщини і хахлацької макулатури!» [514], яке, на нашу думку, виявляє заперечення ідеологічної тенденційності та кон'юнктури, прагнення письменників-«ланчан» до свободи творчої самореалізації. Ця промова Б. Антоненка-Давидовича є ілюстрацією того, що і для нього, і для письменників його літературної групи головними критеріями визначення якості літературного твору виступають художність, талант, популярність за межами України, можливість посісти власне місце у світовій літературі.

Уперше до проблеми партійної ідеології та художньої творчості Л. Лунц звернувся в статті «Почему мы Серапионовы братья», яка стала декларацією групи. Тут, відповідаючи на можливі запитання літературного оточення «З ким же ви, Серапионові брати? З комуністами чи проти комуністів? За революцію або проти революції?» [278, с. 333], молодий письменник заявляє: «Ми з пустельником Серапіоном». І одразу ж іронічно наводить контраргументи своїх опонентів, що демонструють стилістичну шаблонність, яка існувала в той час: «Значить, ні з ким? Значить – болото? Значить – естетствующа інтелігенція? Без ідеології, без переконань, наша хата скраю?» [278, с. 333]. У відповіді Л. Лунца звучать головні творчі установки «братів», які співзвучні деклараціям

«Ланки»: «Ми ж разом, ми братство, вимагаємо одного: щоб голос не був фальшивий. Щоб ми вірили в реальність твору, якого б кольору вона не була» [278, с. 333]. Це співзвучно до закликів українських письменників позбавитися макулатури, «підвищити рівень художніх вимог» в літературі.

Так само, як В. Підмогильний і Б. Антоненко-Давидович, Л. Лунц заперечує можливість оцінювати твори художньої літератури з урахуванням політичної приналежності авторів: «Занадто довго і болісно панувала в російській літературі громадськість. Пора сказати, що некомуністичне оповідання може бути бездарним, але може бути і геніальним <...> Це азбучна істина, але кожен день переконує нас в тому, що треба говорити знову і знову» [278, с. 333]. У фіналі програмного виступу автор підкреслює, що політична різномірність «серапіонів» не завадить їм бути разом, тому що всупереч «фанатикам-політиканам і підсліпуватим критикам», вони залишаться братами, кровно пов'язаними любов'ю до справжньої літератури, яку «серапіони» розуміли так само, як і «ланчани», «позбавлену халтури, просвітянщини» [514].

Розмежування з офіційними партійними установками підкреслюється останньою фразою декларації: «Ми не товариші, а – Брати» [278, с. 334]. Це смілива заява Л. Лунца, його зневажливе ставлення до слова «товариш» згодом призвело до того, що в 1950–60-их роках письменники, які тоді вже сповідували «соціалістичний реалізм», М. Тихонов, К. Федін та Вс. Іванов виступали з заявами, в яких наполегливо заперечували свою дотичність до цього маніфесту і вказували, що ця стаття – особиста думка її автора. Однак на момент публікації (серпень 1922 року) усі без винятку «серапіони» вважали її декларацією братства. «Відгуки, точніше, – жорсткі відповіді на цей виступ Серапіонів пішли практично миттєво. 12 серпня з'явилася відповідь лідера пітерських пролетарських поетів Іллі Садоф'єва (стаття «Мученики ідеї» у «Червоній газеті»). 28 серпня на сторінках газети «Московський понеділок» друкується об'ємна стаття впливового пролетарського критика Павла Лебедева-Полянського («Серапіонові брати»). 25 вересня в полеміку з Лунцем вступає П. Коган (стаття «Про маніфести «Серапіонових братів» – «Червона газета».) 5 жовтня питання про місце ідеології в літературі на новий

рівень виводить Троцький (стаття «По́за-жовтнева література: Літературні попутники революції. Серапіонові брати. Всеволод Іванов» – «Правда»)) [165].

Наступна стаття Л. Лунца «Идеология и публицистика» (1922) стала і відповіддю критикам, і водночас докладним поясненням творчої позиції «Серапіонових братів». Тут автор, іронізуючи над офіційною критикою, яка «сама не знає, чого вона хоче», констатує, що для неї важливо наявність не ідеології в широкому сенсі цього слова, а «ідеології суворо окресленої, партійної» [278, с. 339]. Спростовуючи установку офіційної критики на те, що «ідеологія в мистецтві все» [278, с. 340], Л. Лунц підтримує роман, у якому «органічно розвинені цільні й оригінальні переконання, політичні, філософські або <...> релігійні», також «роман без точного і ясного «світогляду» може бути прекрасним», проте твір «на одній тільки голої ідеології» – нестерпний. При цьому офіційна критика вимагає від письменника прямолінійності в формулюванні ідеї, висловленні ідеології, «щоб світогляд лежав на долоні» [278, с. 340]. Далі автор емоційно говорить про неприпустимість класового підходу до оцінки літературних творів, де «мистецтво потрібно лише як знаряддя впливу на суспільство» [278, с. 341]. З точки зору вульгарно-соціологічної офіційної критики, твори Р. Кіплінга «пронизані проповіддю імперіалізму», В. Шекспір – «представник «панської поезії», співак «королів і панів», він до плебсу ставиться зневажливо», Гомер оспівував «аристократів-вождів», Данте – «містик і прихильник імператорської влади», тому їхня творчість «шкідлива і небезпечна», тому «мистецтво для політиків немає сенсу й безцільне» [278, с. 340 – 341]. Усе це іронічне пародіювання радянських критиків перегукується зі словами Б. Антоненка-Давидовича про класовий підхід в оцінці творчості, про прагнення привести всіх авторів до єдиного партійного ідеологічного шаблону: «Ми бачимо, як <...>намагаються стригти кожного письменника під одну мірку, і я уявляю, що може вийти з цієї циркульні? Коли туди попаде випадково письменник талановитий, що починає тільки виступати на цю дорогу, то є велика небезпека, що цей письменник врешті одшліфується», – підкреслив український митець [514].

Стаття Л. Лунца «Идеология и публицистика» типологічна близька й передмові І. Багрянного до поеми «Ave Maria». Тут поет виступає проти безпринципної літературної кон'юнктури. Автор просить редактора не іменувати його поетом, а сприйняти твір «за одверту сповідь одвертої людини» [19]. І. Багрянний не хоче іменуватися поетом, бо «поети нині – це категорія злочинців, до якої я не належав і не хочу належати. Не іменуй мене поетом. Бо слово п о е т скорочено стало визначати – хамелеон, проститутка, спекулянт, авантюрик, ледар» [19].

Головна думка статті Л. Лунца полягає в прагненні в черговий раз повторити для офіційної радянської критики не тільки свою позицію, а й позицію всіх «серапіонів»: «Наше братство, наша «єдність крові» не у політичній однодумності. Нам байдуже, яких політичних переконань дотримується кожен з нас. Але ми віримо, що мистецтво реально живе своїм особливим життям, незалежно від того, звідки бере воно свій матеріал. Тому ми – брати» [278, с. 342]. У цих словах автор, так само, як і В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, І. Багрянний відстоює право митця на свободу слова і, в кінцевому підсумку, право створювати талановиті, не кон'юнктурні твори.

Колективні листи до редакції видань, у яких митці «Ланки»-МАРСу і «Серапіонових братів» відповідають на звинувачення критиків в аполітичності, також дозволяють побачити їхню позицію в протистоянні ідеології і літератури.

В. Кузьменко пояснює активізацію письменницьких критичних епістоляріїв саме в період тотального контролю тим, що «епістолярний жанр за своїми внутрішніми характеристиками (особистісне, а не уніфіковане ставлення до дійсності, відсутність цензури, скорочений до мінімуму шлях до читача-адресата) якомога повніше відповідає вимогам до публіцистики тоталітарного періоду» [244]. Дослідник указує на парадоксальність епістолярної публіцистики, яка стала «наслідком узагальнюючої, типізуючої роботи аналітичного й образного мислення письменників, мислення нестандартного <...> Саме таке мислення було не тільки антиподом тоталітарної публіцистики, а й знаряддям психологічно-інтелектуального протистояння тоталітаризмові, демонтажу його

ідеологічної, а, отже, й ідеологізованої політико-економічної структури» [244].

В. Підмогильного, Г. Косинку і Т. Осьмачку офіційна радянська критика після того, як твори письменників було надруковано на сторінках празького журналу «Нова Україна», почала «звинувачувати в симпатіях до «петлюрівщини», називати їх «підголосками куркулів» [510]. Молоді письменники пояснювали своє звернення до «закордонних емігрантських журналів» умовами їхнього літературного життя, в яких панують «надмірна підозра, цькування й систематична відмова видрукувати <...> твори» [223]. Автори окреслюють типову для редакцій радянських видавництв ситуацію, яка визначає головні тенденції розвитку літератури в цей період, – видання творів, які відповідають певним партійним завданням, перевага творів з ідеологічним офіціозом, нехтування художньо-естетичними якостями. Радянська критика «кожний відбиток життя повертала на контрреволюцію, кожне слово сказане не в романтичному дусі, мала за доказ бандитизму, всякий глибший підхід до людської душі проголошувала містиком і за цим сипались на нас обвинувачення» [223].

Критики від влади, що «обвинувачують іменем пролетаріату», насправді виявляються міщанами, що «прикрили свою міщанську дріб'язковість революційною фразою» [223]. Молоді письменники говорять про засилля політичної доцільності, партійної вульгарності, яка не дає їм можливості видавати твори в Україні. У фіналі листа письменники висловлюють впевненість, що «таке становище – тимчасове. Література може безбоязно прийняти в себе життя», і одночасно зазначили, що будуть «мовчати – до жодних журналів ми матеріалу посилати віднині не будемо. Хай радіють нині «критики» – ворог мовчить, значить, переможений» [223]. Цей лист – ще одна можливість зрозуміти ставлення письменників до проблеми протистояння художньої літератури та партійної ідеології, яка панувала в усіх офіційних ланках літературного процесу. Очевидно, що українські автори, так само, як і російські письменники, не приймали засилля ідеології в літературі.

У попередньому розділі ми розглянули статтю С. Городецького «Зелень под плесенью», у якій він дорікав «зелений,

здоровий талант» «Серапіонових братів» в сприйнятті творчої «цвілі», що складається з письменників «старого Петербурга» [100, с. 3]. Письменники розмістили в «Жизни искусства» (1922, № 13) іронічну статтю «Ответ «Серапиевых братьев» С. Городецкому», у якій, виклавши естетичну програму літературної групи, написали, що вони «становлять органічну групу», а зауваження С. Городецького не стосуються «художніх досягнень або недоліків того чи іншого автора <...> загального напрямку <...> роботи» «серапіонів» [164, с. 25]. Звинувачення Вс. Іванова С. Городецьким вони парирують тим, що критику потрібна «вивернута навиворіт» «політична тенденція» [164, с. 25]. Письменники «рішуче запевняють» С. Городецького: «Надії на те, що вони візьмуть бажані для нього тенденції <...> марні <...> Будь-яку тенденційність «Серапіонові брати» заперечують в принципі», оскільки «мистецтву потрібна ідеологія художня, а не тенденційна» [164, с. 26].

Збереглася також неопублікована відповідь Вс. Іванова і К. Федіна на звинувачувальні статті С. Городецького та Я. Яковлева, у яких письменники підкреслюють свій художній зв'язок зі старшим поколінням петербурзьких письменників та висміюють некомпетентність і примітивність Я. Яковлева, який «щиросердо загрожує петербурзьким поетам Чекою» [164, с. 19]. «Серапіонові брати» попереджали про загрозу літературній творчості, художньому таланту таких ідеологічних підходів, які пропонували Я. Яковлев та С. Городецький. «Всякого молодого письменника, якого зустрінуть зі старим, підозрюють в семи смертних гріхах, – писали Вс. Іванов та К. Федін. – Про твір, в якому немає «бадьорості», йдеться, як про «ніж у спину революції». У вигляді літературно-критичного прийому пропонується адміністративний вплив. І даруваннями, якими прикрашають сучасність <...> кидаються, як непотребом» [164, с. 21].

Отже, відповідь К. Федіна та Вс. Іванова, яку було написано в 1922 році, тобто в той час, що й декларацію Л. Лунца «Чому ми Серапіоновы братья», свідчить про те, що письменники поділяли його погляди на мистецтво та згодом, за радянських часів, під тиском кон'юнктури, відмовились від цих переконань, зрадивши братство. Але в 1924 році небажання «серапіонів», зокрема К. Федіна та Вс. Іванова, брати участь у політичних подіях та ставити свої імена

під колективними листами, що суперечили їхнім переконанням, призвело до розриву з одним із «братів» – М. Нікітіним. За ініціативою цього автора під статтею «Пролетарські письменники пам'яті товариша Леніна», що надруковано у «Петроградський правді», без згоди «серапіонів», було розміщено їхні імена: «До цього приєднуються члени об'єднання ленінградських письменників: О. М. Толстой, В. Муйжель, Вс. Іванов і група «Серапіонових братів»: М. Нікітін, К. Федін, М. Зошенко, М. Тихонов, Є. Полонська, М. Слонімський, В. Каверін» [164, с. 31].

Ми вважаємо, що всі ці процеси, з якими стикнулися митці «Ланки»-МАРСУ та «Серапіонових братів», передували моральній руйнації суспільства, яка становить сутність сталінізації, коли, за словами К. Нікітенко, «було спотворення самої природи людини» [333, с. 24]. У цей час запроваджується нова модель поведінки в суспільстві: «Таємні доноси на друзів, колег, родичів стали своєрідною примарною запорукою виживання. Знищення всіх гуманістичних принципів людського співіснування, натомість пріоритет низьких людських якостей, спричинило глибокі деформації свідомості <...> Непоправного удару було завдано українській культурі, фізично знищені тисячі постатей. Ліквідовані та на багато років заборонені мистецькі напрямки та школи. Знищували твори мистецтва, безслідно в закритих архівах каральних органів зникли рукописи» [333, с. 24].

Саме в цей період почала закладатися догматика соцреалістичної системи, в основі якої лежало знищення особистостей митця та читача, перетворення їх у частину колективної творчості, у масу, що уособлювала собою продукт нового світу. Є. Добренко в дослідженні «Формовка советского читателя», розглядаючи формування радянського читача, відтворює його «ідеальний» образ крізь рецепцію радянського письменника Ю. Зозулі, який саме таким бачив адресата своєї творчості, – це «відмінний від читачів усього світу, радянський читач, читач-будівельник, читач-боєць» [126]. Радянський читач відкривається для всього «радісного, сильного, ясного, чіткого, серйозного і веселого» [126]. Рецепція художніх творів радянським читачем відрізняється пряmlinійністю, він вимагає зрозумілого стилю та чіткої репрезентації зрозумілих авторських ідей.

Радянський читач готовий допомогти письменнику в роботі «не улюлюканням, не розбійницьким свистом, а товариською допомогою, підтримкою і самокритикою. Він не консервативний, не анархичний, не істеричний. Він готується до читання так само, як справжній радянський письменник повинен готуватися до написання. Він хоче від радянського літературного твору повноцінної думки і повноцінних почуттів. Він хоче художнього узагальнення» [126]. У цих характеристиках «ідеального» читача письменника Ю. Зозулі, що наводить Є. Добренко, вбачаємо той карикатурний тип нахабного дилетанта, який за радянських часів став уособленням радянської людини, що дає поради митцям, виносить вирок, пише колективні листи. «Лачани-марсівці» та «серапіони» протистояли не тільки насадженню ідеології, а й зародкам того явища, що, з подачі Максима Горького, буде називатися «соціалістичний реалізм» та передбачатиме саме «ідеального» радянського читача як адресата радянської творчості. Власною сміливою позицією вони намагалися перешкодити і появі таких вульгарних утворень соцреалістичної естетики, як «радянський письменник» і «радянський читач».

Отже, письменники прагнули захистити літературний процес, мистецтво слова від політизації, від втручання держави, що насаждала утилітарні функції художньої творчості. Ми можемо стверджувати, що творці «Ланки»-МАРСу і «Серапіонових братів» відкрито протиставляли офіційній ідеологічній оцінці власну, аполітичну, вільну від кон'юнктури рецепцію художньої творчості.

2.3. Перекладацькі обрії «ланчан-марсівців» і «серапіонів»

Художній переклад, виконаний митцем, виступає одним з тих маркерів, який характеризує естетичні домінанти його творчості. Д. Дюришин вказав на дві крайні позиції перекладацької інтерпретації оригіналу, одна з яких – «посередницька функція перекладу, яка зазвичай служить вихідною в практиці дослідження перекладацької діяльності. У своїй другій функції переклад <...> виходить за межі своєї компетенції, завдяки чому і може розглядатися в якості специфічної форми міжлітературної рецепції» [134]. Саме друга функція сприяє включенню письменника-перекладача у світовий

літературний процес та дозволяє знайти в його власних текстах сліди перекладеного автора. Це обумовлено тим, що переклад вимагає від митця певної частки самозречення, інтересу до перекладного тексту й близькості до його автора. Погодимось із думкою А. Ткаченка про те, що «в ідеалі перекладач має досконало знати, крім рідної, мову й культуру народу, літературу якого опрацьовує, бути конгеніальним авторові оригіналу, творити не тільки в раціональному, а й в емоційному регістрі, з повною духовною самовіддачею» [448, с. 86–87]. Г. Косиков називає процес перекладацької діяльності драматичною боротьбою двох суб'єктивних «я» – перекладача і автора оригінального тексту, які взаємодіють «не тільки як емпіричні, але і як «культурні» суб'єкти: інтерпретатор виступає носієм своєї культури, а поет, що перекладається, – носієм чужої» [221, с. 305–306]. З одного боку, перекладач, повинен вжитися в «чуже», подолавши тяжіння «свого»; «в іншому випадку йому загрожує небезпека витіснити, підмінити собою перекладного автора, «вчитатися» в іншомовний матеріал» [221, с. 305–306]. З іншого боку, має бути повністю подолано тяжіння власної культури, «інакше перед перекладачем на весь зріст постає інша небезпека – небезпека розчинитися в «чужому», втратити відчуття його специфічності» [221, с. 305–306]. Ці крайнощі, зазначені Г. Косиковим, очевидно були враховані В. Підмогильним, Т. Осьмачкою, Г. Косинкою, Є. Плужником, Є. Полонською та М. Зоценком, проте вибір текстів для перекладу був у багатьох випадках обумовлений і внутрішніми авторськими спонуканнями.

У період творчих пошуків літературних груп «Ланка»-МАРС і «Серапіонові брати» в культурному процесі відбуваються колосальні якісні зміни, зумовлені оновленням творчих сил. В Україні у цей період (1920–початок 1930-х років) з'являється нова культурна еліта. У цей час відбувається кардинальний поворот української культури до зразків світового мистецтва, і завдання нової літературної генерації полягало в тому, щоб відкрити сучасному читачеві кращі його зразки. Пошуки нових художніх форм і шляхів, створення нових категорій поетики, небачена активізація творчої самореалізації і прагнення бути співзвучним світовому мистецтву характеризує і російську літературу цього періоду. На наш погляд, характеристика Д. Дюришиним

типологічної обумовленості вибору творів та авторів для перекладів співвідноситься саме з цим періодом в історії української та російської літератур. Учений вказує, що процес перекладацької діяльності «особливо яскраво проявляється на тих етапах історії національної літератури, які характеризуються нестійкими літературними нормами. Як правило, це пов'язано з переходом до нової стильової формації і з деякими кризовими явищами, які панували до цього в поетиці» [134]. Перекладацьку діяльність активізують пошуки відповідних стимулів в національному літературному розвитку. Перекладна література стає органічною частиною еволюційного процесу вітчизняної літератури, «певною мірою поповнює нестачу вітчизняного еволюційного потенціалу і тим самим найбільш виразно здійснює свою функцію сполучної ланки між літературами» [134].

Дослідник і перекладач М. Стріха також пише про те, що переклад українською мовою у XIX – XX ст. виконував націєтворчу функцію, яка полягала в тому, що «переклад уможлиблював пряме, без посередників, спілкування української культури з іноземними літературами й допомагав утверджувати ідею можливості прямих культурних зв'язків між українцями й іноземцями, а відтак й ідею культурної та політичної рівності українців з іншими європейськими народами. Він заперечував накинутий ззовні погляд на українську мову як лишень «говірку для хатнього вжитку». Поява українською мовою окремих знакових творів світового письменства мала підкреслити повноцінність цієї мови» [430, с. 9 – 10]. Саме націєтворча функція, в тому числі й перекладацької роботи, про яку пише науковець, була декларована В. Підмогильним як основа для специфіки художньої практики «Ланки» [329]. Асоціація українських письменників стала своєрідною ланкою, що уособлювала єднання української культури зі світовою, «саме бажання вивести українську літературу на світовий рівень і було першопричиною об'єднання таких різних за віком і творчими вподобаннями митців» [125, с. 29]. Ця позиція суголосна думці І. Франка про те, що «передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми й вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами й далекими людьми, давніми поколіннями» [468, с. 59–60].

У спогадах М. Галич знаходимо інформацію про прагнення В. Підмогильного залучити «ланчан» до обговорення світової культури, щоб зрозуміти закономірності сучасного літературного життя та певною мірою відповідати критеріям західного мистецтва. Письменник переплачував журнал міжнародного об'єднання інтелігенції «Клярте» («Світло»), до якого належали А. Барбюс, Г. Велс, Т. Гарді, Г. Манн, Р. Ролан, Е. Сінклер, Р. Тагор, А. Франс, С. Цвейг, А. Ейнштейн та ін. Номери журналу завжди обговорювались митцями «Ланки»–МАРСу. М. Галич пише про те, що «Підмогильний хотів би, щоб там видрукувано було щось і з української радянської літератури, щоб у той ланцюг всесвітньої культури включити й українську ланку» [85, с. 4]. Ці слова ще раз доводять прагнення письменників стати повноправними учасниками світового літературного процесу. Митці бачили своє завдання у тому, щоб вивести українську літературу на той художній рівень, який дозволить сприймати її не тільки як прояв національної культури, але, в першу чергу, як повноправну складову світового художнього мистецтва.

Перекладацьку діяльність В. Підмогильного достатньо глибоко висвітлено в наукових дослідженнях [18; 132; 180; 210; 228; 312; 324; 401; 430; 490; 491]. Зазначимо основні моменти цього питання. В. Мельник так характеризує перекладацьку діяльність письменника: «На початку 30-х років В. Підмогильний, незважаючи на свою молодість, був добре відомий як один з найкращих перекладачів французької літератури, він, фактично, створив власну школу художнього перекладу. Його переклади ніколи не були випадковими, вони досить влучно відбивали стан його власної душі, політ його мислення як митця» [299, с. 19]. Письменник переклав твори П. Ампі, О. Вайлда, Вольтера, Д. Дідро, А. Доде, Ж. Дюамеля, К. Гельвеція, Лу Сюна, А. Мальро, П. Меріме, П. Павленка, Ж. Ромена, І. Тургенєва, А. Чехова, В. Шекспіра. Відомо, що В. Підмогильний був одним із найкращих перекладачів французької літератури. В. Мельник зазначає, що вже у двадцять років письменник не тільки переклав роман А. Франса «Таїс», але й написав передмову до нього [299, с. 6]. Роман письменника «Місто» починається епіграфом «Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?», що взято з «Таїс» А. Франса. Інтерес В. Підмогильного до французької літератури підтверджують і

спогади М. Галич: «Розповідь бувало то про П'єра Ампа <...> То розкаже про сюрреалізм у французькій літературі, про Жюль Ромена і його твори, що вийшли у нас в перекладі, або про ще яку новину повідомить» [85, с. 3 – 4]. Н. Бернадська пише про те, що «об'єктивно творчість П. Ампа була суголосна українським письменникам творцям виробничого роману, хоча б тим, що французький автор сповідує таке правило: «трагедія станків більш напружена, ніж трагедія спальні». Він робить спробу створити мистецтво індустріальної епохи <...> У цих творах відсутня психологічна тема, а розвиток сюжету підпорядковується перебігу виробничого процесу, зміні його стадій, його внутрішній логіці. Проте ці твори французького письменника позначені справжньою художністю, а радянський виробничий роман – заідеологізованістю, плакатністю, схематичністю, далекими від естетичних законів» [25, с. 47].

А. Франс – один із найулюбленіших письменників В. Підмогильного, який, на думку Р. Мовчан, наслідував його через те, що «у пізнанні А. Франс визнавав пріоритет розуму, шопенгауєрівське «споглядання світу» для нього не було пасивним, а означало інтелектуальне пізнання, аналізування, осмислення, а свій справжній погляд на світ, свій песимізм він приховував за іронією та скепсисом» [314, с. 43]. Іронія та скепсис, як наслідки неприйняття світу, на думку дослідниці, обумовили тяжіння письменника до французького класика, його світосприйняття було суголосно світогляду В. Підмогильного, тому він «обрав найоптимальніший для себе гностичний варіант, бо для нього ірраціональне ніколи не означало містичне, демонічно-сакральне чи божественне в тому значенні, яким воно було для романтиків» [314, с. 43]. Письменник працював над підготовкою до видання 24 томів творів А. Франса, з яких вийшло 8 томів. В. Підмогильний переклав романи «Таїс», «Пінгвінський острів», «Корчма королеви Педок», «На білому камені», «Боги прагнуть», «Комедійна історія», «Кошавий кіт», «Тінявий берест», «Вербовий манекен» та ін., оповідання французького класика.

В. Підмогильний захоплювався й творчістю Гі де Мопассана, брав участь у підготовці десяти томів його творів, сам переклав «Сильна як смерть», «Монт-Оріоль», «На воді». У 1928 році під час

роботи над романом «Місто» письменник перекладав твір французького класика «Любий друг», дослідники бачать великий вплив цього роману Гі де Мопассана на твір В. Підмогильного. Твори О. де Бальзака та Г. Флобера також були у колі перекладацької уваги В. Підмогильного. Він відкрив українському читачеві романи «Тридцятилітня жінка», «Батько Горіо», «Кузен Понс», «Кузина Бета» О. де Бальзака, «Пані Боварі» та «Саламбо» Г. Флобера. Перекладацька діяльність В. Підмогильного демонструє не тільки величезний діапазон інтересів, але й те, що перекладені твори були співзвучні його світогляду і вплинули на формування творчої індивідуальності письменника.

Переклади з англійської не були в 1920-ті роки розповсюджені серед українських письменників-перекладачів. Це, на думку М. Стріхи, обумовлюється тим, що «українські перекладачі-модерністи початку ХХ століття здебільшого не знали англійської (в центрі уваги через те були польська, російська, німецька та французька літератури) [429]. Але митці «Ланки»-МАРСУ зверталися й до англійської літератури. В. Підмогильний першим переклав роман «Портрет Доріана Грея», Т. Осьмачка перекладав В. Шекспіра й О. Вайлда.

Постать В. Шекспіра мала для Т. Осьмачки велике значення. У Мюнхені в 1961 році вийшов переклад Т. Осьмачки трагедії «Макбет» та двох частин історичної хроніки «Король Генрі IV» В. Шекспіра. М. Слабошпицький пише про те, що перекладання драматичних творів англійського автора стало для поета ділом всього життя, адже він присвятив цій справі понад тридцять років: «Отже, з двома п'єсами Шекспіра Осьмачка пройшов трохи менше половини свого життя» [415, с. 346]. Перший варіант його перекладу «Макбета» з'явився в Україні в 1930 році, але в еміграції Т. Осьмачка перекладає трагедію вдруге, «його не вдовольняли точність перекладу і його емоціональний реєстр» [415, с. 346]. У мемуарах Г. Костюка читаємо про причину Осьмаччиного інтересу до В. Шекспіра: «Звідки ж та пристрасть до Шекспіра, яка тепер опанувала Вас? – обережно перебиваю я. – О, то сталося давно, ще в 20-ті роки. Я довідався що є українські і польські переклади. Я почав читати їх, і вони більше промовляли мені до душі, ніж російські. Та й це мене не задовольняло.

Я вирішив вивчити англійську мову. Вивчав самостійно, з підручником і словником. І знаєте, за деякий час я дістав оригінал «Макбета» і спробував із словником читати. Поволі я входив у смак читання й перекладання. Ну, а згодом цей мій переклад було опубліковано, та тільки читаючи тепер Шекспіра в оригіналі, я знаю, що збагнути силу й душу письменника можна лише через оригінал» [226, с. 417]. Слова поета свідчать про те, що у нього було дійсно особистісне ставлення до текстів і авторів, яких він перекладав. Ми бачимо, що для того, щоб не тільки перекласти, але й краще зрозуміти твір улюбленого автора він вивчив англійську. Саме ця перекладацька робота дозволила поету поєднати власне світосприйняття із шекспірівськими творами, дозволила представити власну рецепцію текстів англійського класика.

Т. Осьмачка вільно підходив до перекладу Шекспірівських творів, залишаючи за собою право надавати власну інтерпретацію героїв. «Традиційна сценічна версія Макбета як «генія зла» не дуже пасує тому образіві нерішучої, але нібито вимушеної весь час коритись якійсь зовнішній силі людини, що живе в Осьмаччиному перекладі. Такий Макбет ближчий до версії «людини долі», що суголосна історичному детермінізмові йонесківського типу», – зазначає Л. Коломієць [211].

У мемуарах Г. Костюк наводить фрагмент нотатків Т. Осьмачки, завдяки яким ми можемо зрозуміти літературно-естетичні орієнтири письменника, його сприйняття Т. Шевченка, В. Шекспіра, Й. Гете як тих констант, що допомагали митцеві у важкі часи: «Коли трапляється мені велике горе, то завжди Шевченко, Шекспір і Гете встають передо мною, викликають гіркі думки, а під кінець дають утіху і заспокоєння» [226, с. 441].

Серед цих імен немає О. Вайлда, хоча Т. Осьмачка переклав його «Баладу Редінгської в'язниці» («Балада Редінгської тюрми» – саме так поет інтерпретував назву англійського твору). Г. Костюк наводить епізод зустрічі поета з нью-йоркською громадою в 1958 році. Це був його перший виступ перед українською інтелігенцією в цьому американському місті, саме тут поет прочитав не тільки власні поетичні твори, а й переклад балади О. Вайлда. «Його зустріли оваціями, і він спочатку висловив кілька думок про письменство та

зокрема про поезію оригінальну й перекладну. Потім прочитав велику добірку власних поезій й закінчив читанням свого перекладу Вайлдової «Балади Редінгської тюрми» [226, с. 405]. Г. Костюк зазначає, що аудиторія його оригінальні поезії «прийняла з захопленням, але читання «Балади» викликало подив і ошелешення. Він не прочитав її. Як то звичайно водиться, а якось своєрідно проспівав її – монотонно й сумно» [226, с. 405]. Не викликає сумніву, що манера донесення свого перекладу Т. Осьмачкою показує його особистісну рецепцію балади, яка, безумовно, мала для поета велике значення. Звернемо увагу, перш за все, на те, що поет, за словами Г. Костюка, проспівав баладу, очевидно, він прагнув донести глядачам первинну, текстомузичну версію цього жанру, який виконувався англійськими бардами. Характеристика «емоційно й сумно», на нашу думку пов'язана із суголосністю тексту О. Вайлда долі Т. Осьмачки.

Його переклади В. Шекспіра засвідчують, що поет перекладав ті твори, які мали для нього особливе, інтимне значення. Безумовно, що й балада належить до таких текстів. «Баладу Редінгської в'язниці» О. Вайлд написав про часи свого ув'язнення у каторжній в'язниці Редінга. Митець передає власний досвід трагічного зіткнення особистості з життям, в якому немає краси, а реальність сповнена стражданнями та приниженням людської гідності. З великою емоційною напругою О. Вайлд втілює тут свою зламаність, усвідомлення власної безпорадності перед світом. Ступінь значення та трагедії цього досвіду поет закріпив ще й в підписі до твору – С. 3. 3, де закодований його тюремний номер. Звернення Т. Осьмачки до балади англійського митця свідчить про те, що він надихався творами О. Вайлда. Але йому був важливий не тій визнаний і шанований англійський письменник, якого знає та поважає весь світ. Т. Осьмачка тяжів до зневіреного О. Вайлда, до вигнанця, до людини, від якої відвернулися, зрадили, до зламаноного письменника каторжної в'язниці. Т. Осьмачка переклав «Баладу Редінгської в'язниці» тому, що в ці часи і він сам був вигнаний із Батьківщини, відчував себе таким же самотнім, знехтуваним та розчавленим.

У Є. Плужника було особливе ставлення до перекладів. Спершу для нього це був один зі способів заробітку. Л. Череватенко вказує на те, що у перекладацькій спадщині Є. Плужника немає

поетичних творів через особистісне переконання поета: «Якщо витратити життя на поезію, то вже на свої, – так він шуткував. – Тут не встигаєш записати власні почуття й думки, не те що чужі». Навіть перекладаючи прозу <...> Є. Плузник залишав у російському оригінальному вигляді тексти віршовані. А міг би й спокуситися!» [494, с. 62]. Є. Плузник перекладав здебільшого російських письменників: «Похлібці», «Злодії» А. Чехова, «Невський проспект», «Одруження» М. Гоголя, «Дитинство», «Отроцтво» Л. Толстого, «Діло Артамонових» Максима Горького, «Острів попелястих песців» Я. Кальницького, «Зруйновані гнізда» І. Кіпніса. Серед авторів, до перекладу яких звертався український письменник, особливе місце належить М. Шолохову, саме він й був літературним орієнтиром, творчим прикладом, що обумовлює звернення до роботи над перекладом роману «Тихий Дон». «Офіційно вважається, що він переклав третю (четвертої ще не було написано) книгу і зредагував першу та другу книги. М. Шолоховим поет не тільки захоплювався (вони, до речі, майже були земляки), – він називав його письменником великим, найбільшим з-поміж сучасних російських прозаїків. І не соромився вчитися у молодшого віком, але такого блискучого майстра, як М. Шолохов», – пише Л. Череватенко [494, с. 66].

Про свій перекладацький досвід М. Галич згадувала так: «В «Ланці» майже всі щось перекладали: Підмогильний – з французької, Плузник – «Тихий Дін» Шолохова, робив з нього сценарій. Я, про себе, звичайно, перекладала «Анну Кареніну» Льва Толстого – мене вражало там глибоке проникнення письменника в психології жінки й людини взагалі» [85].

Г. Косинка теж звертався до російської класики, відомо про його переклади Максима Горького, А. Чехова, М. Шолохова. О. Контребинська у спогадах про письменника згадує про його захоплення перекладом поеми М. Гоголя «Мертві душі»: «Я разом з Чичиковим мандрую по поміщицьких садибах <...> Роблю переклад українською мовою. Це моя давня мрія, але це справа не така проста, як може декому здатися. Мова Гоголя – надзвичайно красива, має багато поетичних образів. Вона своєрідна тому, що насичена народними висловами. Не загубити й передати все це іншою мовою – складне завдання <...> Пам'ятаєте, як Гоголь змальовує природу,

садиби та окремі речі? І як це все передати українською мовою?» [380, с. 140].

Про ставлення письменника до М. Гоголя читаємо й в мемуарах Т. Мороз–Стрілець: «Микола Гоголь був одним з улюблених письменників Косинки. Знав він і твори батька письменника – В. Гоголя–Яновського, їздив на батьківщину автора «Мертвих душ», записував говірку тих місцевостей. Перекладаючи поему, Григорій Михайлович намагався зберегти й характер специфічно російських висловів, таких, скажімо, як «вишь ты», «да как бы не так», «право» тощо. Із захопленням говорив він про те, що в «Мертвих душах», окрім мови персонажів, навіть природа, садиба та речі, які оточують героїв, змальовані так, що створюють образ» [380, с. 207].

Сучасна дослідниця Н. Сквіра наголошує, що Г. Косинка здійснив «один із найцікавіших перекладів «Мертвих душ» <...> Книжка вийшла у 1934 році, коли письменника було заарештовано і розстріляно, через це на ній прізвища перекладача не подано. На обкладинці зазначено: «За редакцією В. Підмогильного». У 1968 році, вже після реабілітації Григорія Косинки, документально доведено його авторство перекладу» [411, с. 56]. В. Мельник підкреслює трагічність обставин видання Косинчиного перекладу поеми: «Перекладені Г. Косинкою «Мертві душі» М. Гоголя виходять без імені перекладача, а на титульній обкладинці книжки зазначено: «За редакцією В. Підмогильного» – письменник виручав друга» [299, с. 22]

«Серапіонові брати», як і «ланчани-марсівці», в естетичній програмі своєї літературної групи мали орієнтири на зв'язок зі світовою літературою. Особливо це стосується представників «західної» та «центральної» частин об'єднання. Відомо, що після закінчення Л. Лунцем навчання на історико-філологічному факультеті Петроградського університету, його запросили для наукової роботи на кафедру західноєвропейських літератур. Молодий письменник був людиною ерудованою, вільно володів іспанською, італійською, англійською та французькою, знав давньофранцузьку та давньоєврейську мови. Л. Лунц планував серйозно займатися

перекладацькою діяльністю, але рання смерть не дозволила йому це здійснити.

В. Каверін, найближчий друг Л. Лунца, закінчив відділення арабістики у Ленінградському інституті живих східних мов та історико-філологічний факультет Ленінградського державного університету. Письменник добре знав арабські мови та літератури, але більше зацікавлення викликав у нього німецький митець Е. Гофман. Пригадаємо, що саме В. Каверін запропонував назву групи «Серапіонові брати» по аналогії із романом Е. Гофмана. Про його рецепцію німецького письменника свідчить доповідь на зборах літературної групи, що було присвячено 100-річчю митця. В. Каверін зазначив, що громадська думка і критика визначають Гофмана як дитячого письменника, «у цьому є якась своєрідна мудрість. Дітям властива здатність до миттєвих змін в сприйнятті навколишнього світу, а це завжди було характерною рисою творчості Гофмана» [407, с. 79–80]. Доповідач зазначив, що німецького письменника «стали вивчати перш, ніж уважно прочитали» [407, с. 80] і завжди розуміли по-різному, знаходили в ньому те, що хотіли побачити – зображення сучасності, філософський підтекст, синтез фантазмагорії та реальності. В. Каверін указав на своє уважне ставлення до творів Е. Гофмана, який в цей період став для нього взірцем для розуміння художньої майстерності: «Я читав цю повість («Принцеса Брамбилла» – О. К.) з олівцем в руках, шукаючи її прихований сенс, намагаючись вловити закулісний лад, в якому Гофман сховав філософію епохи. Даремно! Читаючи Гофмана треба одночасно слухати його, як слухають музику, а слухаючи музику, думають про своє» [407, с. 81]. У цих метафоричних словах молодого В. Каверіна передалася його особистісна рецепція німецького митця, що надихав письменника, сприяв розкриттю його художнього таланту.

Традиції Е. Гофмана представлені не тільки у ранніх творах письменника, але проходять через усю його творчість. Зазначимо, що не тільки в оповіданнях 1920 – 30-х років «Хроника города Лейпцига за 18... год», «Пятый странник», «Пурпурный палимпсест», «Столяры», «Ревизор», «Бочка», «Большая игра», але й у казковій повісті 1981 року «Верлиока» зображено традиції Е. Гофмана. В. Каверін, слідом за Е. Гофманом, у творах протиставляє світ

філістерів та ентузіастів. Письменник показував обивателів-філістерів, що керувалися в житті суто матеріальними та прагматичними інтересами, не усвідомлювали власної бездуховності та безпринципності. Ентузіасти у творах письменника (студенти, митці, поети, науковці, мандрівники та ін.) прагнуть до піднесених ідеалів та вимірюють життя за критеріями гуманізму, не йдуть на компроміс із власною совістю. Таке протиставлення ми бачимо в ранніх оповіданнях, що мають фантастичний сюжет та суто гофманівські риси, та в реалістичних романах «Два капітана» та «Открытая книга», написаних пізніше. В. Каверін, продовжуючи традиції німецького письменника, відходив від достовірного зображення дійсності, звертався до елементів фантастики, синтезував реальне та нереальне, створював загострені гротескні образи, відводив активну роль автору-оповідачу, який втручається в розвиток дії.

Д. Фальківський, так саме, як і В. Каверін, добре знав німецьку мову та літературу, був перекладачем для німецьких пролетарських письменників, що приїжджали до Києва. Походження його псевдоніму пов'язують від німецького «falk» – «сокіл». Д. Фальківський перекладав твори німецького поета-експресіоніста О. Корнеля. Автор також добре знав білоруську та російські мови, звертався до перекладів митців М. Ушакова, Я. Пуца.

Для Є. Полонської в 1930 – 1950-ті роки перекладацька діяльність була однією з головних можливостей в буквальному сенсі вижити в трагічний час сталінізму. «Наближалося безпросвітно чорне, сталінське <...> Заробляти вдавалося друкуванням перекладів (знання мов і європейська культура виручали) <...> На якийсь час вона стала навіть керівником секції перекладачів в Союзі письменників», – пише Б. Фрезінський [470, с. 69]. При цьому звернення до перекладів не було випадковим. «Я багато перекладала, але завжди тільки те, що мені дуже подобалося», – писала поетеса в мемуарах [369, с. 344]. Професійний підхід до перекладацької діяльності дозволяє порівняти Є. Полонську з В. Підмогильним. Потрібно сказати, що вже на початку своєї творчості Є. Полонська зверталася до перекладів. Знаменитий перекладач М. Лозинський був учителем і редактором поетеси. Вона вчилася перекладати вірші в студії Будинку мистецтв,

яку вів М. Лозинський, вже у важкі сталінські часи він став її редактором.

У мемуарах Є. Полонська дозволяє читачам побачити творчу лабораторію перекладача: «Перша справа перекладача-поета – визначити розмір, поставити на місце рими і, таким чином, окреслити межі вірша. Коли це зроблено, можна придумати перший рядок та намітити приблизно третій, потім треба визначити і записати четвертий рядок і почати пробувати другий і третій, поки всі вони не вгамуються в порядку. Добре починати прямо з четвертого, бо саме він часто є ключовим для всього вірша. Після цього можна перейти до наступної строфи. Або до тієї, яка здається легшою. Зовсім не обов'язково перекладати вірш в тому порядку, в якому він надрукований» [369, с. 397].

У 1922 році був опублікований перший переклад Є. Полонської, який критика відразу високо оцінила, – «Балада про Схід і Захід» Р. Кіплінга. Авторка згадувала, що у той час працювала лікарем, ходила до хворих і, «кожен день йдучи пішки в Гавань, носила із собою в рукавичці строфи Кіплінга, перекладала їх в розумі і намагаюся запам'ятати» [369, с. 343 – 344].

Є. Полонська пише про особливості створення цього перекладу: «Під <...> розмір балади було дуже зручно крокувати, і я довго шукала підходяще слово, таке, щоб воно зручно лягало «під ногу». Чітко до сих пір пам'ятаю, як я зраділа, знайшовши нарешті слова» [369, с. 343 – 344].]. Пізніше вона перекладала й інші твори Р. Кіплінга: «Мандалей», «Денні Дівер», «Фуззі-Вуззі», «Томмі». У 1941 році Є. Полонська зустрілася з Б. Брехтом, який в знак подяки за переклад його «Легенди про мертвого солдата», подарував оригінал свого твору з автографом: «Товаришу Єлизаветі Полонській в знак товариства Бертольд Брехт. Ленінград. 17.05.41» [370, с. 360]. Дослідник творчості поетеси Б. Фрезінській зазначає, що «поезія автора, що народився і провів дитинство одночасно з Полонської в Лодзі польського поета Юліана Тувіма (1894 – 1953) була в силу багатьох обставин надзвичайно близька Полонської» [370, с. 361]. Авторка перевела його поезії «Лодзь», «Старички», «Госпитальные сады», «Четырнадцатое июля», «Под звездами», «Семья» та інші.

У цілому, ми можемо констатувати, що звернення до перекладацької роботи в 1930 – 1950 роках стало для Є. Полонської виходом для її творчого потенціалу в трагічні часи культу особистості, практично єдиною можливістю нагадати про себе читачеві.

Працював у перекладацькій сфері й М. Зощенко. Дослідник В. Муромський доводить, що початок перекладацької практики письменника не пов'язаний з трагічною постановою ЦК ВКП (б) від 14 серпня 1946 р. «Про журнали «Звезда» і «Ленінград», як вважалося довгий час. Він наводить листи Остапа Вишні до М. Зощенка, з яких стає зрозумілим, що в 1945 році російською мовою «серапіон» переклав та видав у журналі «Ленінград» його оповідання «Дика качка» й «Заєць». Остап Вишня запропонував М. Зощенку перекласти всю книгу «Мисливських усмішок». «М. Зощенко отримав листа від Остапа Вишні за півроку до постанови 1946 р після якого з подібними проханнями до нього вже не зверталися», – зазначає В. Муромський [319, с. 67].

Крім творів Остапа Вишні, письменник, що був українцем (його батько дворянин із Полтавської губернії) і добре знав українську мову, перекладав й інших українських авторів: «Простодушний негр», «Про погану й про хорошу дівчинку» О. Гаврилюка, «Герой дня» П. Панча, «В Карпатах» Н. Рибака, «Дитинство Гоголя» О. Полторацького. Чотири видання витримав його блискучий переклад фінської письменниці М. Лассіла «По сірники». М. Зощенко також перекладав твори іншого фінського автора А. Тімонена «Від Карелії до Карпат», «Освітлений берег», «В лісі», з норвезького А. Хьелланна «Отрута», «Народне свято», з чуваської Ф. Уяра «Лис», з вірменської Д. Демірчяна «Чарган (Східна поема)», «Дім», «В ім'я життя», з осетинського М. Цагараєва «Про колгоспного тесляра Саго», С. Кайотова «Зоря». Потрібно підкреслити, що М. Зощенко серйозно ставився до перекладацької роботи, що після 1946 року було єдиною можливістю вижити опальному письменнику.

Зазначимо, що перекладацька діяльність для письменників «Ланки»–МАРСУ та «Серапіонових братів» в першу чергу виступала засобом творчої самореалізації, давала можливість донести читачам власний погляд на трагічні події, що відбуваються в їхній країні. Вибір зарубіжних авторів для перекладу письменниками літературних

груп «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати» в більшості випадків був суголосним з їх естетичними вподобаннями, що дозволяє нам робити висновки про їх творчі орієнтири й особливості художнього світу.

РОЗДІЛ 3. ТАРАС ШЕВЧЕНКО У ТВОРЧИЙ РЕЦЕПЦІЇ «ЛАНЧАН-МАРСІВЦІВ» ТА «СЕРАПІОНІВ»

3.1. Художня експлікація Т. Шевченка у творчості М. Зоценка, С. Плужника та І. Багряного

Світова література знає приклади того, як певні історичні постаті набувають такого величезного значення, що їхні біографії стають міфологією. В. Смілянська зазначає: «Народи витворювали культ своїх великих людей і доленосних подій, які з часом набували статусу національних святощів, свого роду світської релігії. Між національними святощами України найбільша, безперечно, Тарас Шевченко, чия постать зазнала міфологізації такого масштабу, який у європейській культурі справді унікальний» [418]. Важко не погодитись з тим, що постать Т. Шевченка в різні доленосні етапи української історії набуває специфічних рис, що притаманні саме цьому періоду. Особливості рецепції Т. Шевченка обумовлюються панівними в той час ідеологією, філософією, світоглядом та іншими чинниками. В. Смілянська називає дві найвагоміші «міфологічні концепції постаті геніального письменника» – культурологічна й комунікативна, репрезентовані відповідно О. Забужко та О. Гриценко [418]. Культурологічний підхід міфологізації поета розглядається дослідницею (як і О. Забужко) у діахронному та синхронному вимірах, що дозволяє зрозуміти генетичні джерела цього дійсно унікального явища. Для нашого дослідження важлива також точка зору О. Забужко про місце Т. Шевченка у духовному світі країни. Автор зазначає, що в «пантеоні українських мислителів Шевченко посідає місце осібне й виняткове – настільки виняткове, що духовна історія України від часу його появи й дотепер розгортається, необхідно співвідносячись із ним (і самовизначаючись щодо нього) як із своєрідним абсолютом – символічно персоніфікованою, втіленою єдністю сутності й існування в межах національного світу: абсолют можна дискутувати, але його не можна обійти <...>. Відтак усяке пізнання Шевченка виявляється, ео ірсо, національним самопізнанням <...> що глибше осягаємо ідейний зміст Шевченкової спадщини, то ближче підступаємося до тих світоглядних засад, котрі в цілості української культури донині спрацьовують як етно-

диференціюючі» [418]. Утім міфологізація Т. Шевченка притаманна й російській культурі, яскравим прикладом цього може бути рецепція постаті поета письменником літературної групи «Серапіонові брати» М. Зоценком.

О. Гриценко, аналізуючи «потік культурної комунікації про Шевченка», виділяє три проблеми, пов'язані з шевченківським феноменом. На думку дослідника, перша проблема полягає у «популярності Шевченка як поета <...> та як особистості» [104]. Вирішення цієї проблеми потребує розуміння того, «як приходили до читача поетові вірші, які саме і коли; в якій матеріальній формі і якому контексті вони приходили, хто були їхні читачі (соціально, мовнокультурно, національно) і наскільки масовими вони були, яким було їх сприйняття» [104]. Друга проблема – «яким бачило Шевченка тодішнє суспільство – читацька публіка <...>, літературно-мистецьке середовище, національні еліти <...> таку біографію поета витворювала «культурна комунікація» в масовій свідомості (за життя, одразу по смерті, врешті, після появи ґрунтовних біографічних досліджень) та яке місце в культурі та суспільному житті йому відводила» [104]. Третя проблема, яку виділяє О. Гриценко, – «це культ (чи, власне, культу) Шевченка: їх виникнення та становлення, головні міфологічні нарації цих культів, пов'язані з ними ідеологеми та ціннісні уявлення, ритуали, кола поклонників та поборювачів (бо й таких не бракувало), основні хронологічні періоди та різновиди цих культів, їхнє культурне та суспільно-політичне значення» [104]. Ми, зі свого боку, розглядаємо художнє осмислення постаті Т. Шевченка у творах «Серапіонових братів», спираючись на ці три аспекти, бо саме вони дозволять зрозуміти: яким чином М. Зоценко «прийшов» до творів українського поета; які риси біографії Т. Шевченка домінували в той час, коли російський автор писав про поета; яким чином ці домінантні риси створювали шевченківський образ у творчій свідомості «серапіона».

Дослідник О. Гриценко, аналізуючи закономірності рецепції Т. Шевченка в Росії, спираючись на роздуми К. Чуковського про українського поета, пише, що спочатку його цінували саме за біографію: «Літературознавець і культуролог К. Чуковський, присвятив Шевченкові чималий розділ «Русские кобзари» у своїй

книзі «Высокое искусство», присвяченій історії літературного перекладу в російській культурі. «По странной aberrации вкуса, – пише Чуковський, – у нас до недавнего времени очень немногие знали, что Шевченко – поэт гениальный» [104]. Твори Т. Шевченка російський читач цінував за те, що він був представником громадянської лірики та вийшов з народу. О. Гриценко наводить цитату з К. Чуковського, що дозволяє зрозуміти підходи до перекладу творів українського поета: «Когда Шевченко вернулся из ссылки, его переводили на русский язык главным образом потому, что он вернулся из ссылки. Его ценили за биографию. Поэтому переводили спустя рукава, как переводят второстепенных поэтов» [104]. Однак часи змінили рецепцію творчості Т. Шевченка, це підтверджено появою твору М. Зоценка «Тарас Шевченко».

М. Зоценка, як уже зазначалося, був українцем за походженням, знав українську історію і літературу, високо цінував творчість Т. Шевченка. У 1939 році, коли відзначалося 125-річчя поета, М. Зоценка написав історичну повість «Тарас Шевченко», очолив комітет щодо координації заходів для святкування ювілею поета в Ленінграді, написав передмову до перекладеного російською мовою «Кобзаря» в серії «Бібліотека поета».

М. Зоценка викладає біографію Т. Шевченка, послідовно репрезентуючи головні моменти життя поета. На початку книги в розділі «Народний поет» письменник, говорячи про Т. Шевченка, демонструє його нерозривний зв'язок з українським народом: «Он как бы сосредоточил в себе духовные качества украинского народа – его мощь, силу, светлый ум, его доброе сердце, мужество, энергию, волю и настойчивость [159, с. 4]. Потрібно сказати, що тут М.Зоценка створює один з чотирьох традиційних героїчних образів Т. Шевченка, на які вказує О. Гриценко: «Народний поет», «Національний пророк», «Поет-революціонер» та «Геній світової культури» [104]. Такий образ є традиційним саме в російській рецепції Т. Шевченко: «В «загальноросійському» культурному контексті він символізував не стільки українськість, скільки «простонародність», «стихійний і природний талант» Шевченка – сильний, мовляв, саме своєю незіпсутістю, своєю глибинно-народною естетикою й етикою. У Шевченковій постаті «народного поета» концентрувалися

романтично-народницькі цінності й надії на грядуще «оновлення» зіпсутого цивілізацією суспільства через припадання до «народних джерел» духовності й краси» [104].

Твір М. Зоценка написаний у контексті загальних принципів його поетики. На це вказує Ю. Орлицький: «Для прози Зоценка характерне прагнення до коротких речень; коли вони збігаються з метричними відрізками мови, це робить метризацію помітніше. Відповідно, в більшості творів письменника використовуються такі ж невеликі за обсягом абзаци-строфи, що теж дозволяє говорити про певну подібність до поезій, на цей раз про уподібнення прозової строфи віршованій» [343, с. 59].

Життя Т. Шевченка письменник репрезентує в такий спосіб, щоб читач вже з самого початку розумів мужню геніальність поета. З цієї метою М. Зоценко пише про головні перепони в житті поета, підкреслює унікальність особистості Т. Шевченка, який став духовним батьком української нації: «Всей своей жизнью, всей своей поэзией Шевченко показал, как может быть силен и мужествен человек, как он может быть неподкупен, как велика его честность, как страшен его гнев и как непреклонна его воля к свободе и независимости. Всей своей жизнью и работой он показал, какие чудовищные преграды может преодолеть человек для достижения своей цели» [159, с. 4 – 5]. М. Зоценко наголошує, що життя Т. Шевченка – це «повесть о том, что такое искусство, как оно велико, какие препятствия оно может преодолеть и какой страх оно может внушить врагам» [159, с. 4 – 5]. Письменник підкреслює, що різні причини перешкождали творчій самореалізації митця (злидні, кріпацтво, панська жорстокість, ставлення держави), але він зумів зберегти власний світогляд: «Он был физически изломан тюрьмой и ссылкой, но свое искусство он пронес до конца своей жизни. Он до конца дней оставался все тем же, каким он был, – непримиримым и смелым. И это так удивительно, что я затрудняюсь сказать, что выше можно оценить – его ли поэтический гений или его замечательное мужество [159, с. 4 – 5]. Для письменника було важливим підкреслити силу духу Т. Шевченка, його постійне прагнення до самореалізації, його незадоволення життям і бажання домогтися волі багатостраждальним співвітчизникам.

У цій історичній повісті М. Зоценко наводить загальновідомі факти з офіційної біографії Т. Шевченка, проте, ми вважаємо за необхідне звернути увагу саме на моменти, що виявляють авторську рецепцію і свідчать про значущість особистості українського поета в художньому світі письменника. У повісті, ілюструючи окремі моменти біографії Т. Шевченка, письменник демонструє перекладені російською мовою вірші поета, причому більшість цих перекладів робить він сам. М. Зоценку важливо було передати зміст, сенс та ідею творів Т. Шевченка, для цього автор повісті в поетичних перекладах використовував конспективний верлібр. Ю. Орлицький підкреслює, що М. Зоценко обирав два засоби поєднання прози з поезією – «відносну строфічну впорядкованість, безпосередньо пов'язану з мінімізацією його оповідань, і прозаїчний текст, причому з використанням як традиційного метричного вірша, так і його авторського переказу засобами «конспективного верлібру» [343, с. 66]. Цей авторський переказ дозволяє М. Зоценку представити власну рецепцію поезії Т. Шевченка, сфокусувати читацьку увагу саме на тих рядках, які він вважає найбільш значущими. Не слід забувати, що з самого початку свого творчого шляху, коли він був учасником групи «Серапіонові брати», письменник засвоїв вимогливе ставлення до своїх творів і ретельно розробляв всі складові художнього тексту. Так, у розділі «Детские годы» М. Зоценко у власному переказі «конспективним верлібром» наводить уривок з вірша «І золотої й дорогої»:

... Как увижу

В деревне маленького мальчика –

Ну как будто оторвался он от ветки,

Один-одинешенек, в тряпье,

Сидит себе под забором,

Так кажется мне, что это я,

Что это и есть моя молодость [159, с. 9].

Ми вважаємо, що, залучаючи саме цей вірш для ілюстрації дитячих років поета, М. Зоценко прагне викликати в читача співчуття до бідної, самотньої дитини, котра нікому не потрібна, ображена і покинута. Водночас якби М. Зоценко запропонував тут або власний поетичний переклад Шевченківського тексту, або переклад інших

авторів, що зберегли Шевченківський розмір, то існувала б велика ймовірність того, що це могло б відвернути увагу читача від змісту твору і від тієї проблематики, яку розкриває письменник.

У розділі «Поиски искусства» М. Зошенко наводить рядки з поезії «А.О. Козачковському»:

... Еще в школе
У учителя-дьячка
Украду, бывало, пяточок,
Куплю бумаги, тетрадку сделаю,
Крестами и виньетками
Листочки обведу
И рисую «Сковороду»
Или «трех царей с дарами»,
А потом в бурьяне,
Чтоб никто не увидел, не услышал,
Пою один и плачу [159, с. 9].

І зазначає: «Такое волнение, радость и слезы Шевченко не раз испытывал от своего искусства. Это было творческое волнение, радость художника. И вместе с тем страх, что за это могут его наказать, могут ему не позволить, потому что это было занятие для барчуков, а не для оборванного деревенского мальчишки» [159, с. 9 – 10]. Тобто М. Зошенко наголошує, що молодий Т. Шевченко не міг не малювати, це була потреба його душі: він прикрашає саморобний зошит, малює портрет філософа Г. Сковороди, вертепний кант, а ще співає й плаче, сповнений емоцій. На нашу думку, акцентування уваги М. Зошенком на цих рядках є свідченням саме такої рецепції природи художнього таланту Т. Шевченка. Це також показує авторський екзистенційний досвід, який виявляється співзвучний досвіду українського митця. Слід наголосити, що історична повість «Тарас Шевченко» написана в ті ж часові межі, що й твори «Возвращенная молодость» (1933), «Голубая книга» (1935) та «Перед восходом солнца» (1943), де М. Зошенко представив читачеві «недовірливу розповідь про ненадійний світ» [145, с. 311]. Тому очевидно, що в повісті, написаній за чотири роки до автопсихоаналітичного твору «Перед восходом солнца», письменник фокусує увагу на близьких

йому самому почуттях і наводить власний «конспективний верлібр» значущих для автора поезій Т. Шевченка.

Отже, образ Т. Шевченка, створений в історичній повісті М. Зоценка «Гарас Шевченко», дозволяє говорити про те, що для письменника особистість поета мала велике значення, багато його творів були співзвучні авторському світосприйняттю. Про це свідчать і роздуми М. Зоценка про долю Т. Шевченка та авторські переклади «конспективним верлібром» найбільш важливих для автора поезій українського митця.

Для «ланчан-марсівців» особистість Т. Шевченка була знаковою, про це свідчать і їхні твори про поета, і факти біографії, що показані в листах та спогадах сучасників. В. Дмитренко зазначає, що «ланчани-марсівці» з пієтетом ставились до Т. Шевченка, «знайомство з «Кобзарем» для більшості з них стало важливим поштовхом для усвідомлення своєї національної ідентифікації, формування літературних уподобань і світоглядних орієнтирів. Для них він був не просто попередником, а певним еталоном у ставленні до свого народу й до творчості» [125, с. 112].

На думку Л. Череватенка, Т. Шевченкові належить «першість поміж Плужникових духовних вождів. Т. Шевченко був для нього взірцем благородства, мужності, переборювання страждань, вірності своєму обов'язку <...> І, поза сумнівом, від Т. Шевченка беруть свої витoki духовність, висока моральність, органічна мудрість» [494, с. 52].

У поезії «Шевченко» Є. Плужник наводить рефлексію ліричного героя щодо портрета Т. Шевченка. Ліричний герой твору близький автору. Про це є свідчення Л. Череватенка: «Літографічний портрет у рамці з геометричним (гуцульським) орнаментом» насправді існував; його подарувала дружина поета: «і Євген Павлович дуже дорожив оцим портретом» [495, с. 361]. Портрет поета допомагає ліричному герою подолати «втому і зневір'я», він стає символом оновлення та розквіту рідної землі:

Вже близько час – за нього ж день розквітне –

І на його оновленій землі! [367, с. 118].

У фіналі ліричний герой виголошує: «Щасливий нарід, що його відродин / Був на землі воістину пророк!» [367, с. 118]. Ця думка,

за словами Г. Токмань, є парадоксальною: «Пророком у його вірші є не Шевченко (це відповідало б літературній традиції), а народ, який повірив своєму поетові і сприйняв його думки серцем» [450, с. 161 – 162].

Є. Плужник так репрезентує облік поета з портрета:

Такий спокійний дивиться він з рами.

О, це за всіх замислене чело... [367, с. 118].

Порівняймо ці рядки з репрезентацією портрета Т. Шевченка в повісті М. Зоценка, який пише про те, що «мы привыкли представлять себе Шевченко в том виде, в каком он изображен на своих портретах, – стареющим человеком в бараньей шапке, с чудовищными усами, с тяжким взглядом суровых глаз. Но эти портреты относились к последнему периоду жизни Тараса Григорьевича. Таким он был после ссылки, после Азии. В те же годы, о которых идет речь, двадцатипятилетний Шевченко был совершенно иным человеком. Он был молод и даже юн. У него было лицо артиста. Нежная и милая улыбка. И удивительно добрые глаза. Художники говорили о Шевченко, что «у него в лице было нечто такое, за что нельзя было его не полюбить» [159, с. 27]. Тобто М. Зоценко, як і Є. Плужник наголошує на його погляді, який свідчить про унікальність внутрішнього світу митця. У поезії Є. Плужника погляд також заспокоює ліричного героя, повертає віру в краще оновлене майбутнє.

У поемі «Галілей» автор демонструє притаманне його часові маніпулювання натовпу ідеалами поета:

Й над усім – два словечка з Тараса

І обмитий дощами плакат! [367, с. 170]

Г. Токмань зазначає: «У своєму часі автор бачить різочу невідповідність бездуховного існування юрби Шевченковим заповітам, а також корисливе маніпулювання словом з «Кобзаря» – декларування його на плакатах, перетворення на спекулятивні гасла. Розуміння духовної віддаленості сучасників від свого пророка, критичне ставлення до лицемірства у використанні його слова – новий крок Є. Плужника в діалозі з великим попередником» [450, с. 163].

І це глибоке розуміння фальші сучасного світу, його духовної порожнечі Є. Плужник знову втілює в іншому творі – у поемі «Канів».

Ставлення до пам'яті Т. Шевченка, вірність його заповітам стає для поета своєрідним мірилом сучасників. В останніх рядках поеми «Канів» автор, звертаючись до «України милої», «найнепомітнішої з усіх країн», створює картини зруйнованої Батьківщини, посилюючи почуття болю багатокрапками в кінці кожного речення:

Десяток міст... Земля на хліб збідніла...

Десть на горбку позаколишній млин... [367, с. 213].

У фінальному реченні твору поет намагається звернути увагу сучасників на бездуховність їх існування, тому зі знаком оклику констатує:

І над Дніпром занедбана могила! [367, с. 213].

Уважаємо, що саме так завершуючи поему, автор не тільки звертає увагу на занедбаність могили Т. Шевченка (це є історичним фактом), але й підкреслює занедбаність української душі, української ментальності. Тому що Канів – це сакральне місто, тут Шевченків дух, національна совість. «Занедбаність цього духу, – на думку Г. Токмань, – причина гіркого сучасного, змальованого поетом на фоні утопії» [450, с. 179 – 180].

Топос Канева як духовної складової української нації та пов'язана з ним постать Т. Шевченка стали предметом творчої рефлексії І. Багряного. Поезія «Канів» близька до творчої рецепції Є. Плужника. І. Багрянний зображує убогість канівського пейзажу, що уособлює всю Україну, усіх нащадків великого поета, які виявилися байдужими до його заповіту:

Ліловий степ. Пустеля вод широка.

Убогих нив латки і комишів рябінь.

Іржа хаток, похилених в журбі.

А над усім — на кряжі голубім

Печаль очей великого пророка [20].

І. Багрянний акцентує саме на болісному сприйнятті Т. Шевченком навколишнього світу, у якому майже нічого не змінилося: «Хутори задрипані німіють / І няньчать злидні, як в минулих днях» [20]. На відміну від Є. Плужника, ліричний герой І. Багряного без пієтету звертається до Т. Шевченка в строфі, де зображено індустріальне майбутнє країни, він навіть фамільярно називає поета «брат»:

Індустрія!.. Електрика!.. Машини!..
Нащо ж сади тут, люди, солов'ї?
Машини, брат, симфонію розчинять,
Поб'ють в диму цю вигадку гаїв [20].

Це фамільярне звернення до Т. Шевченка, на нашу думку, провокативне, тому що ліричний герой твору одягає маску такої собі сучасної людини, що прийшла навідати могилу поета та з гіркотою іронізує над сучасним світом, над індустріалізацією, яка знищує унікальність рідної землі. Уважаємо, що й ця іронія, і фамільярність ліричного героя мають на меті підкреслити бездуховність, матеріальну перевагу в житті безпам'ятних нащадків великого поета, що вже створили нового пророка, який більшою мірою відповідає їхнім теперішнім ідеалам:

Гуде мотор десь, протинає обрій –
То в новий день новий пророк гряде.
Ліловий степ, понурий і холодний
У млу, як ти, повив чоло бліде.

Йде вік новий, у панцері закутий.
Твій вік, давно одспіваний, пропав.
Мабуть, тому ти глиняний, забутий
І пилом днів, мов попелом, припав [20].

Фінал твору, який підкреслено написаний іншою строфікою, дає можливість зрозуміти авторський задум, його безмежну тугу та біль, його справжню повагу до великого поета:

Лише в кутку – на простій чорній рамі
Положено васильки, ніби креп,
Рукою простою
і ввито рушниками
З любов'ю ніжною і тихими словами
Твій,
рабським часом тиснутий,
портрет [20].

Портрет Т. Шевченка тут «на простій чорній рамі» дисонує з його занедбаним кам'яним монументом. Він розкриває сакральне значення особистості великого попередника для ліричного героя та

автора. Не випадково до поета, як до святого з ікон, звертаються з тихими словами та прикрашають його портрет рушником. Поезія закінчується тими ж словами, що й починалася. Ця кільцева композиція твору підкреслює бездуховність та приреченість нащадків великого поета:

Ніхто ніде – лиш цвіркуни та вітер.

Ніхто ніде – лиш луки та яри.

І хмуриць чоло, шапкою накрите,

Забута постать глиняна з гори [20].

«Епітет «глиняна», – пише В. Дмитренко, – в значенні щось нетривке, тимчасове, підкреслює наскільки крихкою стала постать Шевченка для сучасників ліричного героя» [125, с. 117]. Дослідниця також звертає увагу на те, що в інших своїх публікаціях І. Багрянний (зокрема, в статті «Хто є найбільший поет в Україні?») підкреслив велику прірву між сучасними поетами, для яких визначальними є «розбещеність, академічне боягузтво, расова чистота, геніальна хаотичність» та Т. Шевченко, що уособлює собою геніальність» [125, с. 117].

Отже, результати нашого дослідження свідчать про те, що письменники об'єднань «Ланка»-МАРС і «Серапіонові брати» (Є. Плужник, І. Багрянний, М. Зоценко) представили власну творчу рецепцію особистості Т. Шевченка. Твори митців демонструють особистісне ставлення до поета, репрезентують занепокоєння безпам'ятством сучасників, їхньою байдужістю до його світоглядних ідеалів.

3.2. Поема Є. Полонської «Портрет» як зразок репрезентації образу українського митця

У 1939 році Є. Полонська осмислює долю Т. Шевченка в поемі «Портрет». Інтерес автора до історико-біографічного жанру, за словами Б. Фрезінського, свідчить про внутрішню еміграцію поетеси, про її бажання уникнути звернення до сучасності: «Зазвичай і особливо в післявоєнний час в цей сумнівний, зокрема для поезії, жанр йшли ті, хто не хотів і не міг писати про реальну сучасність» [470, с. 66 – 67]. Ця поема свідчить про соцреалістичну

спрямованість творчості Є. Полонської. З першого погляду здається дивним, чому авторка, котра на початку творчого шляху належала до літературної групи «Серапіонові брати», заперечувала ідеологічну складову в літературі, висуваючи на перший план художні властивості твору, звернулась до соцреалістичного канону. До 1930 року поетеса видала три збірки: «Знаменья» (1921), «Под каменным дождем» (1923), «Упрямый календарь. Стихотворения и поэмы» (1924 – 1927), причому кожна з них містила твори про революцію, сучасність; від збірки до збірки у поезіях посилюється ідеологічна складова, що в підсумку закономірно привела автора до соцреалізму. Цей свідомий авторський вибір обумовлений, в першу чергу, необхідністю адаптуватися до реалій радянського життя.

З 1930-х років Є. Полонська в основному присвячує себе перекладацькій роботі, справедливо вважаючи, що це захистить її від сталінського терору, який торкнувся близьких поетеси. Б. Фрезінський, котрий відкрив сучасним читачам її мемуари, пише про те, що починаючи з тридцятих років письменниця була смертельно перелякана, тому «міцно «лягла на дно», вибравши малопомітну літературну роботу: писала нариси про працюючих жінок, перекладала революційних поетів заходу й поетів національних республік <...> вона завжди воліла жити поза світлом юпітерів» [470, с. 56]. Одним із доказів штучності соцреалістичного канону в поезії Є. Полонської можна назвати відгук М. Гутнера на книгу її вибраних творів «Года» (1935). Критик, розглядаючи цей збірник у контексті інших книг поетеси, писав, що вірші Є. Полонської не мають нічого спільного «з поезією революційних демократів; за своїм нарочито-архаїчним обличчям він близький політичної ліриці Тютчева <...> Полонська <...> не могла посправжньому знайти своєї поетичної теми в гушавині повсякденної радянської дійсності» [цит. за: 370, с. 61]. Ця розгромна стаття в газеті «Литературный Ленинград» сприяла творчому «переродженню» Є. Полонської, пошуку нових шляхів, при цьому «вірші тільки втрачали у формі, змісті, ставали радянськими, тобто по суті – ніякими», – вказує Б. Фрезінський [470, с. 61]. «Радянське» у її творах також пояснюється приналежністю (за класифікацією Т. Круглової) до авторського типу покоління 1890-х років народження, що «несло в

собі художній та світоглядний габітус діячів «срібного століття». Це покоління реалізовувалося на перетині двох векторів, одним з яких залишалася тенденція автономного художнього розвитку, вирішення внутрішньо художніх завдань, а другим був вектор соціуму – усе більш сильного тиску гетерономного поля. Творчі результати були здебільшого рівнодіючої двох векторів» [240, с. 27]

Очевидно, Є. Полонська намагалася зрозуміти закономірності побудови «радянських» творів, і цьому сприяв творчий досвід, здобутий в групі «Серапіонові брати», оскільки митці велике значення приділяли ретельній роботі над словом, кожною складовою твору. Ці «вправи» поетеси, що увійшли до книги «Нові вірші 1932–1936», радянський критик Л. Длугач справедливо назвав «слабкими» [цит. за: 370, с. 5]. Б. Фрезінський вважає, що для Є. Полонської, яка тоді остаточно вирішила піти з медицини і «стати радянським поетом», була потрібна «чимала «перебудова» зусиль і волі» [470, с. 56]. Усе це пояснюється зрозумілим страхом перед незатребуваністю, несучасністю, втратою власного читача.

Саме у такий складній художній та світоглядній ситуації Є. Полонська береться за створення поеми про долю Т. Шевченка. Її твір «Портрет» можна назвати зображенням, за визначенням Т. Круглової, соцреалістичної «поетики художнього компромісу», для якого характерні такі особливості: «домінанта компіляції як способу організації тексту; відсутність дистанційованої гри з уже створеними кимось прийомами; вибір жанрів, що дозволяють комбінувати міфологічне й реалістичне; здатність змінюватися згідно естетичним запитам часу; установка на актуальний успіх в адресата й влади; вирівнювання рівнів адресата й автора; цінність майстерності; ідеологічна нейтральність; традиціоналістська позиція у ставленні художньої мови» [240, с. 28]

Композиційною основою поеми авторка обрала історію легендарного портрета В. Жуковського, створеного К. Брюлловим для того, щоб викупити Т. Шевченка з кріпацтва. Історія створення картини дає Є. Полонській можливість відтворити основні моменти життя поета (стосунки з П. Енгельгардтом, знайомство з К. Брюлловим та І. Сошенком), його душевні переживання, представити власну рецепцію творчості Т. Шевченка.

У «Вступі» до поеми авторка звертається до дитинства поета, зображує важкий побут родини:

Муза, песней безыскусной
Расскажи мне о поэте.
Очень трудно, очень грустно
Было жить ему на свете.

Кнут ходил по Украине,
Гнулись люди в панском поле.
Он от матери рабыни
Получил в удел неволю.

Дал отец добра немного:
Под стрехою из соломы
Угол в хате... Шлях-дорогу...
Степь с курганами за домом [368, с. 54].

Т. Шевченко – «мальчуган белоголовый», – слухаючи пісні чумаків про «повстання гайдамаків», малює у своїй уяві живі картини української історії. Поетеса не випадково зосереджує увагу саме на визвольних повстаннях і на житті Запорізької Січі. Такий вибір історичного контексту, на нашу думку, також є свідченням присутності в поемі соцреалістичної домінанти, прагненні довести постійну пригніченість народу, необхідність революційних змін:

А в курганах кости тлели
Славных лыцарей казацких...
Чумаки на шляхе пели
О восстаньях гайдамацких.

Казаки ль в той песни скачут?
Иль ведет повстанцев Гонта?
Панам ляхам нет удачи...
Как свеча горят майонтки [368, с. 55].

Потрібно підкреслити, що відтворюючи народні пісні про гайдамаків, які слухає маленький Тарас, Є. Полонська не тільки створює культурно-історичний фон формування майбутнього поета, але насамперед доводить його кровний, нерозривний зв'язок з

українським народом, з усною народною творчістю, саме у фольклорі поетеса бачить джерела Шевченківського генія:

Мальчик – что тебе до Сечи?

Много слез, а силы мало...

Может быть, в тот синий вечер,

Муза, ты его избрала? [368, с. 55].

У першій і останній строфах «Вступу» автор звертається до Музи, таке обрамлення дає підстави говорити про зв'язок поеми з сучасністю, дозволяє вільно перейти до ретроспективного відтворення життя Т. Шевченка. Звернення «Муза, песней безыскусной / Расскажи мне о поэте» спочатку налаштовує на оповідний лад, зближуючи поему з творами народного епосу, репрезентуючи авторський намір створити власну сагу про поета. Друге звернення в поемі – до білоголового хлопчика Тараса – дозволяє автору проілюструвати своє особисте надзвичайно тепле, навіть материнське ставлення до українського митця, виявити співчуття до його важкої долі. Саме цей прийом допомагає Є. Полонській уникнути монументальності в зображенні Т. Шевченка, ми бачимо живу людину й разом з автором співчуваємо йому. Підтвердженням наших роздумів про таку функцію звернення авторки до поета є вже перша глава поеми, яка створює емоційну основу твору, виступає своєрідним камертоном, що налаштовує читача на таке сприйняття долі митця. Відзначимо, що в поемі є кілька ліричних відступів, і всі вони так само мають схожу функцію, сприяють підготовці до емоційного сприйняття наступних глав твору та розкриттю внутрішнього світу головного героя.

Перша частина поеми емоційно розкриває жахи кріпацтва, безправного становища селянства, наголошує на аморальності рабства. Цьому сприяє вживання займенника «ти», що так само допомагає читачу відчути моральні страждання Т. Шевченка:

Как страшно знать, что ты бесправен,

Что ты лишь вещь в чужой горсти.

Что можно взять тебя, оставитъ,

Избить, унижить, увезти [368, с. 56].

Водночас у цій строфі відчувається й той політичний підтекст, і соціалістичний пафос, які були характерні для часу створення поеми (1939 рік). Працю Є. Полонська називає єдиною відрадою

ліричного героя, соціальна несправедливість нівелює його творчі здобутки (тут пригадується гасло-заклик Максима Горького кінця 1920-х років про те, що основним предметом зображення радянського автора повинна бути праця):

Твой груд, одну твою отраду
И ту опошлят, оплюют
Тупой насмешки черным ядом [368, с. 56].

Наступні строфи розкривають історію знайомства Т. Шевченка з К. Брюлловим та І. Сошенком. Рубаний синтаксис сприяє передачі особливої стилістики поеми, конкретики образів, їх історичної обумовленості. Є. Полонська, описуючи знайомство Т. Шевченка та І. Сошенка, фокусує увагу на схожості світовідчуттів героїв, що обумовлене їх національною ідентичністю, – обидва люблять самотність, нічні прогулянки Петербургом, мріють про майбутню славу, не уявляють свого життя без мистецтва. Саме в одну з таких ночей і побачив І. Сошенко в Літньому саду перед статуєю Сатурна Т. Шевченка:

Что за чудо! Примостившись
На ведерке у дороги,
Копирует здесь мальчишка
Контур греческого бога.

Бос. Без шапки. На холстине
Платья – след малярной краски.
И, как звезды Украины,
Быстрый взгляд глубок и ласков [368, с. 57].

Таке порівняння очей молодого Тараса з українськими зорями повертає до поезії В. Маяковського «Долг Украине», підкреслює національну самобутність майбутнього поета, свідчить про любов до України самої Є. Полонської.

Наступний діалог між героями свідчить про їх емоційну близькість, яка дозволила І. Сошенку відразу ж побачити талановитість молодого художника й запропонувати йому допомогу:

- Да не бойся ты, небоже!
Звать-то как? – Тарас Шевченко.

- Ты украинец? Я тоже.
А зовут меня Сошенко.

В Академии учиться
Хочешь? Я замолвлю слово... -

Тихо дрогнули ресницы:

- Разве примут крепостного? [368, с. 58]

У четвертій частині поеми автор розповідає про перші відвідини Т. Шевченком майстерні І. Сошенка і про знайомство з К. Брюлловим. На початку молодий художник «угрюм и застенчив», він приніс земляку свої малюнки («Вот истинный дар! / Алмаз в первобытной коросте!»). Захоплене ставлення господаря до гостя допомагає юнакові розкритися і сміливіше поглянути на навколишнє оточення («Он медлит у пыльных хозяйских холстов, / Он книги глазами лелеет»). Є. Полонська підкреслює наявність в особистості Т. Шевченка двох талантів – художника і поета, але зараз, на самому початку, поетичне існує в ньому неявно, виявляючись у любові до книг, до українського фольклору, у створенні пісень:

Хозяин выходит на миг. Возвратясь,

Картину он видит такую:

Загнув рукава от рубашки Тарас

Усердно метет мастерскую.

- Опомнись, Тарасе! – Сошенко вспылит,

Но гость говорит без лукавства:

- Вы заняты, видно, а книги в пыли.

Вот мне бы такое богатство!

- Возьми их себе, если любишь читать!

-Люблю ли? Я буду беречь их! –

Шевченко сияет, он рад, как дитя,

Он стал говорлив и довершив [368, с. 59].

Тарас у поемі Є. Полонської – добрий, незлопам'ятний юнак з важкою долею, що сприймає жорстокість життя як щось само собою зрозуміле й природне. Він не нарікає на долю, і ця відсутність бунтарського в характері Т. Шевченка не робить його слабким або

безвольним, перед нами сильна особистість, справжній син українського народу. Напевно, поетеса не ставила перед собою завдань релігійного характеру, але, на нашу думку, образ Т. Шевченка в поемі вишов глибоко християнським, сповненням терпимості та прощення:

- Служил поваренком, служил
казачком...

Пороли. Такое их право.

Берут и увозят, как фуру с песком,
То в Вильну, а то в Варшаву.

Хотел рисовать. Господина просил.
По просьбе в учение отдан.
Малярный подрядчик Ширяев купил
Меня на четыре года.

Так вот и малярю. А если судьба –
Сорвусь с лесов или с лестниц.
Чтоб не было скучно, пою про себя.
Есть песни, хорошие песни [368, с. 59 – 60].

Несподівана поява в майстерні К. Брюллова («небольшой человек, / В плаще, с головой Аполлона») збентежила молодого поета. Побачивши відомого художника, юнак утік. К. Брюллов, зі свого боку, так схарактеризував Т. Шевченка: «Не рабское в нем выражение» [368, с. 61]. Ці слова наголошують на авторській рецепції українського поета, розкривають думку про те, що християнське смирення не означає наявності в його особистості рабської психології, навпаки – це смирення підносить, захищає, робить невразливим перед обставинами, показує, що кріпацтво не здатне принизити вільну душу.

У п'ятій частині поеми, що виконує функцію ліричного відступу, автор протиставляє долі «щасливців», «чьи детские годы прошли / Дорогою торною, колейной, / Кто мирно уроки готовил свои / Под вечер при лампе семейной» тим, хто навчались «у гор, у степей, / У звезд и у волн побережий». «Щасливці» вступають в життя, «как в открытый приветливый дом», неквапливо; діти степів і гір живуть неспокійно і «ничто этот голод души не уймет – / Ни люди,

ни книги, ни дали» [368, с. 61]. З контексту очевидно, що Т. Шевченко належить саме до тих, хто був вихований самою природою, хто вчився у вільній стихії, тому будь-яка освіта не здатна задовольнити його «голод душі».

Як вже було зазначено, поема Є. Полонської побудована на принципі монтажу, тому кожна її глава сприймається як новий кадр цілісної картини історії визволення Т. Шевченка. Шоста частина відтворює зустріч П. Енгельгардта з К. Брюлловим. Є. Полонська, посилюючи сатиричність образу господаря («Торжковские туфли <...> турецкий халат <...> / дороден, румян и прелестен» [368, с. 62]), наголошує на тому, що він засмучений «подією» – «принесла неудачный помет Эстела, любимая сука». Обмеженість і, мабуть, дурість героя посилюються реакцією на доповідь слуги про прихід К. Брюллова: поміщик вперше чує про художника і на початку наказує його гнати, а потім – чекати в передній. Є. Полонська пояснює таку поведінку тим, що К. Брюллов, визнаний у всьому світі, «в любезном отечестве <...> / Ценим, как мальчишка последний» [368, с. 63]. Художника переповнює лють, але бажання допомогти звільненню Т. Шевченка дає йому сили подолати огиду до подій. Розмова між майстром та поміщиком є ілюстрацією безправного становища кріпаків, вона побудована на протиставленні двох точок зору на долю людини – гуманістичну і феодалську:

У вас крепостной.

Шевченко. В нем дар к рисованью.

Он славу составит земли родной,

Но требует образования.

Его в Академию примем. Возьму,

Пожалуй, к себе в мастерскую.

Однако, для поступленья ему

Должно получить отпускную [368, с. 65].

Відповідь П. Енгельгардта вразила К. Брюллова, викликала гнів:

Ремесленник в доме полезен всегда,

Зачем же терпеть мне убыток?

А если вам <...> нужда –

Ну что же, извольте, купите [368, с. 65].

Безвихідність ситуації призводить до хвороби Т. Шевченка, він «лежит в больнице для бедных, / А все не поправится. Чахнет. Молчит. / Прозрачный, усталый и бледный» [368, с. 65]. І Сошенко відвідує земляка, приносить книги, які Тарас «глотаєт одну за другою». Але одного разу молодий художник сказав другові: «Я скоро умру. / Не надо мне книг. Не носите». Лікар так пояснює Шевченківську хворобу:

Вы книги больному даете. К чему

Голодным рассказы о пище?

Цветы – обреченным не носят в тюрьму.

Искусство, мой герр, не для нищих.

Чижей и чичеток воспитывал я.

Мне пенье их было приятно.

Но как-то я сдуру завел солов'я –

Он сдох через сутки. Понятно? [368, с. 66].

Відповідь лікаря-німця, яка ілюструє народну мудрість про те, що справжній талант не може існувати в неволі, свідчить про високу оцінку автором українського митця, розуміння його страждань. Книги, що він з жадібністю прочитував, відкривали новий світ, допомагали забути про кріпацтво, але страшна рабська дійсність пригнічує героя, позбавляє бажання жити. Ліричний відступ поеми підсилює цю думку, у ньому наголошено на тому, що спілка митців має високий сенс, а розповіді про заздрість серед них – наклеп:

Пусть клеветуют борзописцы,

Что завистливы поэты,

Что готовы живописцы

Сжить соперника со света.

Нет! Покуда будет биться

Сердце – клевете не верю!

Только мелкий дух завистлив.

Не был гением Сальери [368, с. 67].

Ця пушкінська алюзія, що відсилає до образів Моцарта і Сальєрі, на нашу думку, так само, як ліричний відступ у цілому, є

своєрідною паралеллю між українським і російським поетичними геніями. Невипадково наступну за ліричним відступом частину Є. Полонська починає з ключових імен російської літератури: «В могиле Пушкин, Лермонтов в изгнании». Цей розділ передає внутрішній монолог В. Жуковського, його роздуми про власну долю, про принизливу роль придворного поета:

В игре интриг, в борьбе враждебных партий
Заглохнет звук нелицемерных слов.
Судьба России брошена на карту.
Он не игрок – он шут у игроков.

С ним милостивы до поры, до срока...
Сегодня приласкают, завтра – нет...
Он пишет назидательные строки.
Ну что ж, и в Веймаре придворный жил поэт.

Надень колпак, намажь лицо мукою!
Наивных фрейлин весели.
Певец Светланы, ты искал покоя!
Притворствуй, раболепствуй и юли [368, с. 69].

Авторська рецепція В. Жуковського, на наш погляд, так само, як і ліричні відступи, має ідеологічний підтекст, обумовлений часом створення поеми, коли пафосом неприйняття монархії і класовою ненавистю прийняти всі твори радянського мистецтва. Як уже зазначалося, в тексті безліч таких яскравих ідеологічних моментів, що свідчать про приналежність твору саме до радянської літератури, до соцреалізму.

В. Жуковський розмірковує про необхідність порятунку декабристів (тут автор використовує пушкінську цитату: «Во глубине сибирских руд / Хранят герои гордое молчанье») і про те, що він нічого не може змінити в їхній долі. Звернемо увагу на лексику, стиль цього уривка, вони розмовні, просторічні, явно розраховані на широкі верстви малоосвіченого населення. Таке слововживання також обумовлює приналежність поеми до соцреалізму і її орієнтацію на відповідне коло читачів: «Был разговор сегодня с государем, / Головомойка, проще говоря. / Через царевича он за

друзей опальных / У государя милости просил» [368, с. 68]. Стилистичні особливості поеми обумовлені особливою роллю адресата, що «в соцреалістичному дискурсі виступає як авторитетний представник соціуму, перед яким час від часу зобов'язаний звітувати художник, як експерт художньої якості і суддя <...> Соцреалістичний дискурс орієнтується на створення «народної культури», у якій відмінність елітарної та масової культури стане несуттєвим» [240, с. 27]. У такому випадку поема Є. Полонської відповідає завданню соцреалістичному канону.

Є. Полонська передає роздуми В. Жуковського про зустріч з К. Брюлловим, про різні можливості викупити Т. Шевченка з рабства:

Брюллов сказал ему сегодня о мальчишке.

Талант не должен в рабстве умирать.

Мы выкупим его и деньги същем!

Легко решит, но где же денег взять?<...>

Он смотрит в зеркало и вдруг смеется:

– Ну что же из того, что денег нет?

Душа Жуковского не продается.

Но можно в деньги обратить портрет [368, с. 70].

У наступній частині поеми Є. Полонська, відтворивши внутрішню мову Т. Шевченка, показує значення відпускнуї для молодого поета:

Четвертка бумаги с гербом и печатью,

Предмет и тоски и желаний,

Ты ночью лежишь в изголовьи кровати,

А днем ты на сердце, в кармане.

А днем ты хранишься на сердце горячем,

И часто тебя вынимают,

Смеются от счастья, от радости плачут,

Читают, читают, читают [368, с. 70].

Рядки про відпускну позбавлені оптимізму, бо, не дивлячись на здобуту волю, «будет ходить за ним рабская доля / До самого смертного часа». І все ж душа Тараса радіє: думки про майбутнє, про свободу наповнюють його щастям:

Жизнь хороша! Он будет живописцем.

Навеки стерто рабское клеймо.
Он к славному искусству приобщится!
Жизнь хороша! Когда бы не письмо...
О братьях... о сестре... о Катерине
Он мог забыть – когда бы не письмо.
Жизнь хороша! Прекрасно быть свободным!
И Петербург не кажется тюрьмой...
Вниз по Неве из Ладоги холодной
Проходит лёд. Когда бы не письмо! [368, с. 72].

Значення рефрену «коли б не лист» розкривається в наступній частині поеми. Тут автор наводить зміст листа від сестри поета Катерини. Слід зазначити, що в цій частині Є. Полонська відступає від свого прагнення до стильової спрощеності й доступності. Автор активно використовує Шевченківські ремінісценції, показуючи в такий спосіб зв'язок цього твору з художнім світом українського поета. Трагічна сповідь Катерини («Кинь в лицо им нашу правду, / Не предай нас, братик!») визначає подальшу долю Т. Шевченка, допомагає йому зрозуміти своє поетичне призначення. На берегах Неви він дає клятву бути вірним сином України:

Где ж ты, воля, друг единый?
Сердце рвут на дыбе...
Не предам я Украины,
Пусть грозит мне гибель! [368, с. 74].

Є. Полонська, прагнучи посилити читацьке враження, наводить дослівну Шевченківську цитату, що демонструє її творчий зв'язок з художнім світом героя поеми:

Думы мои, думы мои,
Лихо мени з вами.
Нащо стали на папери
Сумними рядами [368, с. 75].

У фіналі поеми поетеса знову використовує прийом монтажу, з'єднавши в одній частині дві сцени – розіграш портрета в лотерею і його знищення. Портрет В. Жуковського, написаний з «великой жалостью и яростью безмерной», міг би розповісти:

Как во дворцовом зале
Меж дня и вечера, в интимный час,

Его в игру смешную разыграли,
И ставкой лотереи был Тарас.
Был поднесен портрет императрице
Из прусских, столь чувствительных принцесс
И мог бы годы долгие храниться
Средь сувениров ... если б не исчез [368, с. 76].

Друга частина фіналу відтворює напружену атмосферу в палаці:

Царь был в тот день придирчиво
жестоким,
Царица мучилась припадком головным,
А челядь бледная, дрожа, шептала строки,
Написанные бывшим крепостным [368, с. 76].

Є. Полонська, прагнучи осмислити значення Шевченківської епіграми для царської сім'ї, бачить у ній знак майбутніх змін початку ХХ століття: «Как будто вдруг в дворцовый вечный праздник / Ворвался, словно гром грядущий век» [368, с. 76]. Фінальні рядки поеми знову повертають читача до легендарного портрета, який став символом кращого, що може бути в людині: гуманізму, співчуття, душевної щедрості; водночас доля картини демонструє неможливість існування гуманізму в царській Росії:

Портрет исчез. Он был подвергнут казни,
Сожжен иль выслан, словно человек [368, с. 76].

Отже, раніше майже невідома поема Є. Полонської «Портрет» репрезентує авторську рецепцію долі й літературної діяльності Т. Шевченка. У творі поетеса активно використовує реалії історії та культури України, українські слова й діалектизми. Час створення поеми обумовлює тенденції соцреалістичного канону. Водночас поетесі вдалося уникнути монументальності в зображенні Т. Шевченка.

РОЗДІЛ 4. РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІЙ МИТЦІВ

4.1. Російські творчі канони в художньому світі митців

Традиції і новаторство є головними чинниками літературного процесу. Набутий естетичний досвід стає основою для наступних художніх відкриттів.

У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» подаються моделі співвідношення традиції і новаторства у різні періоди історії літератури, зазначається, що закономірності зміни літературних напрямів та стилів демонструють діалектику традицій і новаторства: «Тут спостерігається своєрідне чергування традиції і новаторства, в кожному новому напрямі присутнє заперечення попереднього і використання елементів ще більш раннього» [261]. Традиції втілюються у наслідуванні античності, фольклору, реалістичних та натуралістичних тенденцій, фантастично-символічних принципів; «у прихильності до канонів <...> та сталих жанрів, форм (трагедія, ода, сонет), а також у наслідуванні будь-якого одного автора» [261]. Традиції національної літератури виявляють її стереотипне сприйняття у світі: «раціоналізм і відвертість французької літератури, експресивність та містичність німецької літератури, ексцентричність англійської, моралізаторський характер російської, патріархальний – української літератури ХІХ ст.» [261]. Алюзії, ремінісценції, переклад, адаптації, переробки, вплив, імітація (наслідування), стилізація, епігонство втілюють традиції та сприяють створенню новаторських творів. Розвиток мистецтва відбувається у діалектичній єдності традиції і новаторства.

Науковці зазначають, що «в індивідуальному творчому процесі можна виділити такі ступені відходу від освоєних зразків чужих творів: наслідування; використання (запозичення) окремих мотивів, образів; стилізація; переспіви; свідоме відштовхування від традиції із спеціальним наставленням на новації. Нове в літературі, яке сприймається і приймається публікою, поступово стає традиційним, бо його свідомо чи підсвідомо наслідують наступні покоління митців» [275, с. 677]. Методологічна роль традиції і

новаторства орієнтує на виявлення «взаємоплетива сталого, трансформованого і нового на всіх рівнях структури художнього твору, в усіх жанрах творчості письменника» [275, с. 676].

Отже, ми розглянемо літературні традиції, що вплинули на митців «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів» та сприяли їхнім творчим пошукам. Це дозволить зрозуміти спільні та своєрідні джерела художнього світу українських та російських письменників, сприятиме глибшому усвідомленню типологічних сходжень їхньої творчості.

Максим Горького є уособленням однієї зі спільних мистецьких традицій для літературних угруповань «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати». «Ланчани» виявляли інтерес до творчості Максима Горького, перекладали його твори. Л. Череватенко писав про задум Є. Плужника, котрий переклав українською «Дело Артамоновых», написати роман «Дім Кашкіних» про історію дрібного купецького роду. Ідея твору була «інспірована, як зізнався у приватній бесіді Є. Плужник, «купецькими» хроніками М. Горького. Можливо, і ця обставина зупинила поета, – зазначає Л. Череватенко. – Все-таки вірші він творив свої – від першого до останнього рядка, а от прози – так собі, не краденої, але й не власної – продукувати не бажав» [494, с. 68]. Г. Косинка не тільки перекладав твори Максима Горького, але й вважав його одним зі своїх учителів: «Учителями моїми біли Стефаник, Винниченко, Кн. Гумсун, Горький, Васильченко» [244, с. 131]. В. Нарівська, розглядаючи новелу В. Підмогильного «Іван Босий» як ресентимент естетики босяцтва, вказує на традиції Максима Горького у створенні головного героя твору: «Тема босяцтва, образи босяків набули яскравого, захоплюючого втілення у ранній творчості М. Горького, у прозі В. Винниченка <...> Не дивно, що в ситуації всеєвропейської кризи ідеології, зростання песимістичних настроїв і почуттів, «босоногі» герої Горького швидко набули європейського визнання» [328, с. 315].

Відомо, що в 1926 році в українських мистецьких колах навколо Максима Горького розгорівся скандал, що був пов'язаний із шовіністичною заявою російського письменника про спробу перекласти його роман «Мать» українською. Г. Костюк так подає цю історію: «Десять у 1926 року, коли Горький був ще в еміграції (жив тоді

в Італії, на Капрі, в м. Сорренто), видавництво «Книгоспілка» запланувало видати його роман «Мати» в трохи скороченому перекладі. З цієї нагоди Олекса Слісаренко, як головний редактор художньої літератури видавництва, звернувся з офіційним листом до Горького, прохаючи дозволу на скорочення і переклад» [225, с. 281]. На цей лист Максим Горький відповів так: «Уважаемый Алексей Андреевич, я категорически против сокращения повести «Мать». Мне кажется, что и перевод этой повести на украинское наречие тоже не нужен. Меня очень дивляет тот факт, что люди, ставя перед собой одну и ту же цель, не только утверждают различие наречий – стремятся сделать наречие «языком», – но еще и угнетают тех великороссов, которые очутились меньшинством в области данного наречия. При старом режиме я усиленно протестовал против таких явлений. Мне кажется, что при новом режиме следовало бы стремиться к устранению всего, что мешает людям помогать друг другу. А то выходит курьезно: одни стремятся создать «всемирный язык», другие же действуют как раз на оборот. А. Пешков» [225, с. 281]. Скандальна ситуація, описана Г. Костюком, уже стала предметом дослідження багатьох науковців [224; 243; 256; 279; 300; 308; 322; 333; 338; 351] і не є предметом нашого, але вона, як і памфлет, про який ітиметься далі, Максима Горького «С кем вы, «мастера культуры»? є своєрідним свідченням шовіністичного мислення російського письменника. Презирливе ставлення до української мови й прагнення до створення єдиної всесвітньої російської мови, яке він висловлює ще в часи вимушеної еміграції, свідчить про ті доміанти його світогляду, що дозволили надалі добровільно стати головним рупором сталінізму та провідником його ідеології.

Максим Горький був для «Серапіонових братів» літературним наставником, до його думки вони прислухалися. Листування молодих письменників із ним свідчить про дійсно близькі стосунки, що склалися. Авторитетна думка Максима Горького враховувалося під час роботи над художніми творами: літератори часто просили його про допомогу у їх виданні. «Роль і значення Горького Серапіони (особливо юні) – оцінили не одразу, але оцінили й пам'ятали все життя, – пише Б. Фрезінській. – Увага Олексія Максимовича до

починаючої братії була щирою та діяльною <...> До кінця близькі стосунки зберіг він із Зощенком, Федіним і Вс. Івановим (і, зрозуміло, з Груздевим, який став його основним біографом)» [472, с. 19]. К. Федін в мемуарах «Горький серед нас» так схарактеризував вплив письменника на «Серапіонових братів»: «Він стоїть у центрі, саме посеред нас, залучаючи до себе, об'єднуючи нас, як центр» [461, с. 4].

У 1923 році Максим Горький написав передмову до перекладів французькою мовою оповідань М. Зоценка і К. Федіна, в якій дав оцінку «Серапіоновим братам». Ця стаття за радянських часів до 1963 року свідомо замовчувалася, не включалася до зібрання творів письменника. Причини очевидні: Максим Горький зазначив аполітичність і увагу до кожної особистості як основні переваги літературної групи: «Талановитість цих людей <...> дала за два роки спільної праці результати, які я наважуюся назвати винятковими. Серапіонові брати серйозно і глибоко полюбили працю літераторів, захопилися з усією енергією юності вивченням творчості <...> Серапіонові брати аполітичні, але вони активні, закохані у вольовий початок, глибоко розуміють культурне значення праці і зацікавлені простою людиною, якою вона є, поза станів та партій, національностей та вірувань» [407, с. 573–575]. При загальній високій оцінці «Серапіонових братів» Максим Горький виділяв декількох авторів, творчість яких вважав найбільш значущою. У листі до М. Слоніньського він чітко назвав їх: «Скажу прямо: ви, Зільбер, Лунц, Зоценко це найцінніше ядро «Серапіонових братів» і найталановитіше. Тримайтеся ближче, міцніше і ви виявитеся магнітом, який приверне до себе все найбільш значне» [2, с. 59]. В іншому листі до В. Зільбера (Каверіна) М. Горький теж побічно говорить про це: «Тримайтеся міцніше з друзями: Лунцем, Зощенком, Слоніньським та й усіма іншими, кого не приголомшує, не засліплює «базар життєвої суєти» [2, с. 61]. Підкреслимо, що саме цих авторів Максим Горький виділяє із загального числа «серапіонів». Оцінки Максима Горького свідчать про те, що в еміграційний період він не схвалював творчість «східняків», що характеризується стилізацією, активним використанням діалектизмів. Письменника приваблювали ті молоді автори, що вирізнялися насамперед оригінальністю та новаторством, прихильники «західної» традиції. І одним з них був,

безумовно, Л. Лунц, листування з яким найбільш показово ілюструє характер творчих відносин Максима Горького й «Серапіонових братів».

Місце знаходження більшості листів письменника до Л. Лунца невідомо, про характер листування письменників ми можемо скласти уявлення в основному за збереженими листами «серапіона», де молодий письменник торкався найрізноманітніших питань, що були для нього значущими. Тут наявні своєрідні роздуми на етичні, життєві, літературні теми. У листі від 16 серпня 1922 року Л. Лунц торкається важливої проблеми правильності свого професійного вибору, створення власної письменницької долі. Сумніви молодого автора пов'язані з національним та творчим самовизначенням: «Чи правильно я вчинив, ударившись в літературу? Не те, щоб я не вірив в свої сили: а вірю я в себе, може бути, занадто сміливо. Але я – єврей. Перекоаний, вірний, і радію цьому. А я – російський письменник. Але ж я російський єврей, і Росія – моя батьківщина, і Росію я люблю більше за всі країни. Як примирити це? – Я для себе примирив усе, для мене це зрозуміло й чисто, але інші думають інакше. Вони кажуть: «не може єврей бути російським письменником» [278, с. 546]. Далі Л. Лунц пояснює, що опоненти не вважають його російським письменником, оскільки він противник «густої, обласної мови, дріб'язкового побуту, нудної гри словами», західну літературу любить більше за російську, велику увагу приділяє не мовній стилізації, а сюжету [278, с. 546]. Кілька разів у листі повторюється фраза, яка, мабуть, дуже хвилювала письменника: «Кругом говорять, що я не росіянин» [278, с. 564]. Відзначимо, що Л. Лунц часто звертався до осмислення єврейської теми. В оповіданнях «Родина», «В пустині», «Рассказ о скопце» Л. Лунц занурює читача в світ Ізраїлю, змушуючи буквально відчутися цю країну, досягнути її роль і значення в світовій історії та культурі. Ця важлива і дуже особиста проблема не випадково порушена Л. Лунцем в листі до Максима Горького. Він був безумовним авторитетом для молодого автора, котрий підкреслив це вже на початку листа: «Мені потрібно порадитися з людиною, якій я вірю і якого я поважаю» [278, с. 546]. Відповідь Максима Горького стає зрозумілою з наступного листа Л. Лунца: «Я був нескінчено розчулений зворушений, отримавши

Вашого листа, такого зворушливого й теплого, він приніс мені повне заспокоєння та доставив мені довгу і велику радість. Дякую!» [278, с. 551]. Єврейська тема завжди була гострою для російської культури й літератури, і те, що Л. Лунц відкрив свої досить особисті переживання саме Максиму Горькому, свідчить про високий ступінь довіри, впевненості в підтримці та розумінні.

Про авторитет Максима Горького свідчать й інші листи Л. Лунца, у яких він оцінює свої твори, торкається літературних питань, що його хвилюють. У листі від 16 грудня 1922 року молодий письменник порушує проблеми про важливість «західного» впливу на сучасний йому літературний процес. Це один із каменів зіткнення в середовищі «Серапіонових братів», і лист Л. Лунца дозволяє відтворити атмосферу їхніх дискусій: «Я на днях прочитав у Серапіонів велику статтю – «На Запад!». Пря відбулася приголомшлива. Лець не побили мене, – в жартівливо-іронічному тоні зауважує Л. Лунц. – Це було, здається, наше найцікавіше засідання <...> Мене <...> «обляяли», особливо за «західництво». Але я тримаюся за нього міцно. Уважаю, що російське скіфство – ідеологія провінціалів, які плюють на столицю й пишаються своїм провінціалізмом. Пишати нічим» [278, с. 558]. Л. Лунц наводить основні положення своєї статті «На Запад!», підкреслює, що для сучасної прози, для відродження російського роману необхідна ідея і, головне, цікавість, які можливі тільки «при добре розвиненій фабулі», а «фабула вимагає довгого навчання, багатьох досліджень та ескізів» [278, с. 558].

На думку Л. Лунца, більшість сучасних авторів, зокрема й із «Серапіонових братів», ідуть лінією найменшого опору, «не хочуть працювати», тому «російська проза дуже нудна. Усі володіють мовою, образами, стилістичними кривляннями, – і хизуються цим» [278, с. 558]. У той період Максим Горький ще поділяв позицію Л. Лунца, не випадково в статті «Група «Серапионовы братья», яка була написана вже після наведених листів, – у 1923 році – він підкреслив, що «серапіони» «добре розуміють, що Росія може нормально жити тільки в безперервному спілкуванні з духом і генієм Заходу» [407, с. 574 – 575].

Неодноразово Л. Лунц у листах обговорює творчість «Серапіонових братів», аналізує їхні успіхи й недоліки, незмінно підкреслюючи: «З кожним днем все тісніше відчуваю я (і так усі) зв'язок з кожним «братом». Але ж ми з кожним днем у той же час стаємо все більш несхожими один на одного. Не в усіх вірю я, не всіх визнаю (як письменників, звичайно), але знаю, що писати не можу без них, без будь-якого з них! Ніби, дійсно, це мої брати по крові» [278, с. 552].

У збережених листах Максима Горького до «серапіонів» залишилися свідчення оцінки творчих шукань Л. Лунца, зокрема, його літературознавчих дослідів. У листі до М. Слонімського він так коментує теоретичні міркування молодого автора: «А Лунц – теоретизує, це теж не дуже добре, у всякому разі: дещо передчасно» [2, с. 97]. Л. Лунц був одним із небагатьох «Серапіонових братів», що торкались у статтях теоретичних аспектів літературної творчості. Зауваження Максима Горького справедливі в тому, що стилістичні «теоретизування» Л. Лунца відрізняються парадоксальністю, іронією, різкістю. Максим Горький виправдовує максималізм і неоднозначність суджень «серапіона» не тільки молодістю, але, головним чином, тим, що «по натурі, по суті своїй, Левко насамперед – митець» [2, с. 97]. Ці слова Максима Горького про Л. Лунца – ще одне свідчення особливого прийняття молодого автора, прихильності до нього.

Після смерті Л. Лунца Максим Горький написав некролог «Пам'яті Лунца», що супроводжував у журналі «Беседа» лунцевську п'єсу «Місто Правди» («Город Правды»). На початку некролога Максим Горький пише про освіту Л. Лунца: «Учень професора Петрова – кафедра романської літератури – він, скінчивши університет, поїхав у відрядження в Іспанію для вивчення іспанської літератури» [278, с. 514]. Цю увагу до філологічної освіти померлого письменника намагався пояснити К. Федін, який вважав, що «талант, розум, знання мали для Горького магічне тяжіння» [461, с. 94]. Мемуарист підкреслив, що «в Лунца, крім його особистих якостей, була особливість, яка, звичайно, збільшувала прихильність до молодого письменника: Лунц був вихованець і шанувальник

романських літератур, а романські літератури вабили до себе Горького все життя» [461, с. 94].

У некролозі Максим Горький у кількох словах висловив і свою оцінку творчості Л. Лунца, і власне ставлення до нього: «Я був упевнений, що Лев Лунц розвинеється в великого, оригінального художника, – він володів безперечним талантом драматурга. Живи він, працой і, напевно <...> російська сцена збагатилася б п'єсами, яких не було до цього часу» [278, с. 514]. Така увага перш за все до драматургії Л. Лунца обумовлена, мабуть, тим, що некролог супроводжував його «Город Правды» та ніс в собі додаткове завдання: заохотити до читання цієї п'єси. Характеризуючи особистість Л. Лунца, Максим Горький зосереджується на власному сприйнятті, тому виділяє ті риси творчого методу письменника, які зображують його власний світогляд: «Загинув юнак, обдарований <...>, – він був талановитий, розумний, був виключно – для людини його віку – освічений» [278, с. 514]. Він бачив у Л. Лунца рідкісну «незалежність і сміливість думки», що були не тільки ознакою юності, але й «основною, природною якістю його доброї, чесною душі, тим вогнем, який гасне лише тоді, коли спалює всю людину» [278, с. 514]. Максим Горький зазначив, що у «Серапіонових братів» Л. Лунц був загальним улюбленцем і сам умів любити, «дотепний, зухвалий на словах, він був чудовим товаришем <...> Лев Лунц був одним з тих, хто думав про друзів більше, ніж про себе самого» [278, с. 514]. Тут Максим Горький із усіх оповідань Л. Лунца виділив одне – «В пустynie», зазначивши, що особливо любить цей твір – «чудово написану стилізацію біблійної легенди про вихід євреїв із Єгипту» [278, с. 514]. За два роки до цього в листі до М. Слонімського Максим Горький так само високо відгукнувся про це оповідання: «Сильно написав Лунц» [2, с. 38].

У 1932 році Максим Горький знову повернувся до творчості «Серапіонових братів» і, зокрема, до Л. Лунца. Дослідник Є. Леммінг звернув увагу на перегук назви горьківського памфлету «С кем вы, «мастера культуры»?» і ключової фрази зі статті Л. Лунца «Почему мы Серапионовы братья», що концентрує головні принципи літературної групи: «З ким же ми, Серапіонові брати? Ми з пустельником Серапіоном» [278, с. 333]. Цей перегук, на думку

дослідника, одночасно є прикладом полеміки авторів, затвердженням горьківської «поразки, підневільності <...> звідси і жорстокість тону, і демагогічні пасажі, і приреченість інтонації» [263, с. 734]. Дійсно, памфлет – яскравий приклад того, що Максим Горький демонструє абсолютно протилежну позицію у ставленні до аполітичності мистецтва, до інтелігенції, до західної культури та літератури, яку раніше він високо оцінював в статті «Группа Серапионовые братья». Прикладом такого «переосмислення» може бути його заклик до інтелігенції визнати головну роль робітничого класу у творчому процесі: «Ви, інтелігенти, «майстри культури» мали б зрозуміти, що робітничий клас, взявши в свої руки політичну владу, відкриє перед вами найширші можливості культурної творчості. Подивіться, який суворий урок дала історія російським інтелігентам: вони не пішли зі своїм робочим народом і ось – розкладаються в безсилій люті, гніють в еміграції. Скоро вони всі поголовно вимруть, залишивши пам'ять про себе як про зрадників» [102].

Характер стосунків між митцями «Ланки»-МАРСу та В. Винниченком подібний до того, який був між «Серапіоновими братами» та Максимом Горьким. Інформація в листах і «Щоденнику» В. Винниченка свідчить про те, що для В. Підмогильного, Г. Косинки, Т. Осьмачки він був літературним метром, справжнім взірцем творчої майстерності. В. Дмитренко детально проаналізувала особливості творчих зв'язків між письменниками, зазначила, що «Вони вчилися у нього майстерності змалювання персонажів через відображення їхнього внутрішнього світу, продовжуючи традиції в психологізації української прози. Більше того, листувалися з «одіозним» автором Г. Косинка, В. Підмогильний, О. Слісаренко, В. Поліщук та багато інших письменників» [125, с. 157]. «Ланчани» надсилали В. Винниченку свої твори, радились з творчих та особистих питань, його думка була авторитетною. Письменник допомагав молодим митцям публікуватися за кордоном, «якщо вихід їхніх творів з тих чи інших причин гальмувався на батьківщині, навіть підтримував декого матеріально» [125, с. 157]. У дослідженні наведено уривки з листів Г. Косинки, які свідчать про реакцію молодого письменника на оцінку його творів В. Винниченком: «Скажу щиро: почути Ваше слово про творчість, тверезе слово художника – це значить не дати потонути

серед нашої сірої Адигейщини (Є такий твір сучасного харківського Гомера – В. Поліщука!)» [125, с. 158].

В. Винниченко, який за словами Т. Гундорової, «ніби синтезував усі існуючі тодішні літературні течії реалізму, неоромантизму, модернізму і виразив особливий (інтегральний) тип модерного мислення на початку ХХ століття» [112, с. 7], мав значний вплив на багатьох письменників свого часу. В. Дмитренко вказує на типологічну близькість творів Б. Антоненка-Давидовича та В. Винниченка: утілення національної ідеї повісті «Тук-тук» співвідноситься з романом «Хочу», трагічність вибору та тема смерті зближують Костя Горобенка (повісті «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича) та Софію Сліпченко з п'єси «Між двох сил» В. Винниченка. Стилістично близькі до ранніх творів В. Винниченка оповідання І. Багряного зі збірки «Чорні силуети». Мотиви смерті, пристрасті зближують художній світ Є. Плужника і В. Винниченка. Конфлікт між інстинктом і нормами моральної поведінки в суспільстві, що втілено у ранніх творах В. Підмогильного, дає підстави для припущення про вплив В. Винниченка на тематику його творчості. «Найголовніші зі спільних проблем, що поставлені у творах В. Винниченка, актуальні й для «ланчан-марсівців» – це загадки людської підсвідомості, сфера ірраціонального як основний чинник поведінки, роль біологічного начала в житті людини, моральні парадокси, які не дозволяють поставити межу між злочинцем і жертвою», – зазначає В. Дмитренко [125, с. 164]. «Ланчани», як і В. Винниченко, шукали нові засоби для більш глибокої репрезентації духовного життя, внутрішнього світу персонажів, тому впливи творчості письменника простежуються у «ланчан-марсівців» «на наративному, образному, проблемному рівнях» [125, с. 154].

Російська класична література відіграла значну роль у формуванні творчої самобутності митців «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів». Б. Антоненко-Давидович серед авторів, які вплинули на нього, називає А. Чехова: «Довго почував, і часом почуваво і досі вплив російського Чехова та американського Шервуда Андерсона («американського Чехова»), – зазначив письменник у листи від 15 вересня 1957 року до В. Півторадні [269]. Дослідники вказують на творчі зв'язки та інтерес до російської літератури

І. Багряного, М. Галич, Г. Косинки, Т. Осьмачки, В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Тенети, Д. Фальківського .

Характер творчих пошуків Є. Плужника, Д. Фальківського, І. Багряного, Є. Полонської та М. Тихонова дає можливість побачити їхню близькість до російських акмеїстів. Зазначимо, що вплив акмеїстів на поетичний світ Є. Полонської та М. Тихонова не викликає сумніву, тому що вони навчалися в акмеїстів, були добре знайомі з М. Гумільовим, відвідували його заняття з поетичної творчості; залишилось багато спогадів про те, що метр акмеїстів високо цінував їхні твори. Більш детально про зв'язки поетів-«серапіонів» із літературною діяльністю М. Гумільова йтиметься в наступних розділах монографії.

Принципи акмеїстичної поезики започатковано в програмних статтях його засновників – М. Гумільова, С. Городецького, О. Мандельштама. У маніфесті «Наследие символизма и акмеизм» М. Гумільов назвав авторів, яких слід розглядати в якості естетичних орієнтирів акмеїзму – В. Шекспір, Ф. Рабле, Ф. Війон і Т. Готье. «Шекспір показав нам внутрішній світ людини, Рабле – тіло та його радощі, мудру фізіологічність, Війон розповів нам про життя, яке нітрохи не сумнівається в самому собі, хоча знає все – і Бога, і порок, і смерть, і безсмертя, Теофіль Готье для цього життя і знайшов в мистецтві гідний одяг бездоганних форм, – зазначив автор. – З'єднати в собі ці чотири моменти – ось та мрія, яка об'єднує зараз між собою людей, що так сміливо назвали себе акмеїстами» [111, с. 19 – 20].

О. Мандельштам у статті «Утро акмеизма», полемізуючи одночасно з футуристами та символістами, підкреслив архітектурний характер поетичної творчості. Поети створюють вірші зі слів так само, як і зодчі будують з каміння. О. Лекманов справедливо вважає, що цей маніфест насичений «архітектурною символікою та метафоризмом» [260, с. 46]. О. Мандельштам використовував метафору каменю для того, щоб підкреслити традиції Ф. Тютчева в акмеїстичній поезії. Тютчевський камінь, що «з гори скотився» <...> – слово. Голос матерії в цьому несподіваному падінні звучить як <...> мова <...> Акмеїсти з благоговінням піднімають таємничий тютчевський камінь та кладуть його в основу своєї будівлі» [289, (2, с. 143)]. Тут важлива не тільки близькість зі статтею

М. Гумільова, але й те, що до запропонованих раніше творчих орієнтирів («каменів для будівлі акмеїзму» [111, с. 19]. Ф. Рабле, Ф. Війона, В. Шекспіра і Т. Готье, О. Мандельштам додає «тютчевський камінь», який надає акмеїзму завершеності.

Звернемо увагу на те, що М. Гумільов та О. Мандельштам вказали на близькість акмеїзму з французькою літературою, з «романським духом» [111, с. 17], «романським ґрунтом» [289, (2, с. 145)], протиставляючи його німецькій традиції, «безнадійної німецької серйозності, яку так плекали наші символісти» [111, с. 17]. Символіст О. Блок, за свідченням К. Чуковського, називав М. Гумільова французом в літературі [504], німецьку ж літературу вважав ближчою російській. З. Мінц так схарактеризувала цю позицію О. Блока: «Франції Блок протиставляє «не зрозумілу Пушкіним Німеччину <...> духовна спорідненість якої з Росією, на думку Блока, більш органічна» [307, с. 250].

Романський дух, іншими словами французька традиція, зумовили в поезії акмеїзму і цнотливе ставлення до непізнаного («Завжди пам'ятати про непізнане, але не ображати свої думки про нього більш-менш імовірними здогадками», – писав М. Гумільов [111, с. 19]), і розуміння світу як рівноваги («Шляхетна суміш розсудливості і містики і відчуття світу як живої рівноваги ріднить нас з цією епохою і спонукає черпати сили в творах, що виникли на романському ґрунті близько 1200 року» [289, (2, с. 145)]). Романський дух, реалізований, на думку акмеїстів, у французькій літературі, був, безумовно, близьким і «ланчанам-марсівцям», не випадково В. Підмогильний перекладав французьких авторів і був одним з кращих знавців французької літератури свого часу. Твори французьких письменників обговорювалися на зборах митців. На нашу думку, прихильність саме до цієї національної літератури є однією з причин, що сприяли засвоєнню акмеїстичної традиції поетами угруповання.

Дослідники називають й інші імена, що визначили акмеїстичні принципи. Це О. Пушкін, М. Лермонтов, М. Некрасов, Ф. Достоєвський, І. Анненський, Л. де Ліль. О. Червінська зазначає, що неможливо до кінця «перерахувати всі імена вітчизняної та світової класики, до яких апелювали акмеїсти, не кажучи вже про ту

увагу, з якою вони ставилися до мистецтва один одного і своїх сучасників, що виявляє себе в ремінісціюванні як суттєвої стильової домінанти акмеїзму» [493, с. 107].

Адамізм – ще одне ключове поняття акмеїстичної поетики, що тою чи іншою мірою представлено у всіх згаданих маніфестах акмеїстів. О. Червінська вказує на те, що в біблійному Адамі акмеїстів приваблювала насамперед «духовна місія (буквально: називати речі своїми іменами), піднімала гідність людини поруч з усім живим світом на незвичайну висоту <...> і в цьому сенсі ми можемо говорити про особливий акмеїстичний відтінок «адамізму» у рамках «адамізму як такого» [493, с. 144]. Акмеїсти, мов той Адам, після символістів виступали своєрідними новаторами, які немов би заново відкривали справжню, не містичну, красу навколишнього предметного світу.

Слід зазначити, що «на відміну від більшості модерністських течій, акмеїзм швидше вказував напрямок розвитку поезії, ніж укладав її в певні межі та рамки. Акмеїзм виявився здатним до постійного розвитку власної поетичної системи, до все більш глибокогої теоретичного осмислення» [277, с. 74]. Новаторський характер творчості М. Гумільова, О. Мандельштама та А. Ахматової В. Жирмунський визначав таким чином: «Замість складної, хаотичної, відокремленої особистості – різноманітність зовнішнього світу, замість емоційного, музичного ліризму – чіткість і графічність в поєднанні слів, а, головне, натомість містичного прозріння в таємницю життя – простий і точний психологічний емпіризм» [142, с. 111 – 112].

Ю. Лотман та З. Мінц так підсумовували риси акмеїстичної поетики: «Відмова від містики, повернення на землю, цінність речей і матеріалу, розмежування явищ різних типів (на протигагу символістської загальної співвіднесеності) такий головний пафос акмеїзму. Так, для Миколи Гумільова важлива романтична екзотика далеких країн і континентів. Для Осипа Мандельштама характерна так само підвищена увага до матеріальності світу, відчуття його гармонійності; проте для нього важливі не стільки природні («первісні») передумови акмеїзму, скільки культурні» [277, с. 69]. Ці характеристики є основою поетики акмеїзму, що ми бачимо у творах «ланчан-марсвіців». І. Багрянний, за словами Ю. Коваліва, трактує

дійсність за аристотелівським мімізисом, не прикрашає життя, звертається у поезіях «Муляри», «Бондар», «Шахтар», «Полільніці» до «поетизування реальних людей у побутових обставинах» та відтворює лаконічні конкретно-предметні образи [199, с. 171 – 176]. Л. Череватенко вказав на такі ж риси лірики Є. Плужника: «Лаконізм, простота, виразність – ось (за Є. Плужником) закони поезії. У нього діють не поверховий блиск, навіть не виняткова неповторність оригінального, а невідпорна закономірність необхідного. Є. Плужник послідовно і вперто відмовлявся від цехового привілею письменника – вигадувати, фантазувати, брехати» [494, с. 49 – 50].

Б. Ейхенбаум ще в 1921 р. звернув увагу на акмеїстичну поетику та вплив традицій О. Мандельштама в поетичній збірці Є. Полонської «Знаменья»: «Поезії Полонської виділяються своєю експресією: в них відчувається м'язове напруження, в них є сильні мовні жести. Традиції Полонської <...> найближче до Мандельштама. У ритмічній напруженості вірша, в синтаксисі <...> в заключних *pointes* є сліди його манери <...> прямо чути голос Мандельштама» [цит. за: 370, с. 19]. Б. Ейхенбаум зазначив, що Є. Полонська також демонструє зв'язок із «поетичною школою» А. Ахматової, підкресливши вплив синтаксису ахматовських текстів на поезії молодшої авторки: «Тут школа Полонської, тут навчилася вона експресії. Вона не співає, а говорить – з силою, з ораторським пафосом. Строфи її не нагнітаються у вигляді ліричного потоку, а скріплюються сильним синтаксичним зв'язком, утворюючи строгий логічний малюнок <...> те ж саме спостерігається й у Ахматової, тільки в більш примхливій формі» [цит. за: 370, с. 19].

Після подій 1917 року, після розстрілу М. Гумільова в 1921 році акмеїзм не втратив свого значення. Роботи сучасних дослідників свідчать про те, що традиції акмеїзму продовжені не тільки в літературі 1920 – 1930-х років, а й у сучасній. Л. Кихней вважає, що після революції акмеїзм розвивається так само продуктивно, як і раніше, але його принципи, що обумовлені еволюцією теорії та художньої практики, змінюються, тому доцільно говорити про «ранній» та «пізній» акмеїзм» [179]. На продуктивність акмеїзму в ХХ столітті вказують і Ю. Лотман та З. Мінц: «В 1920-ті і навіть в 1930-і роки акмеїзм сприймався як живий, дійовий напрямок

російської поезії. Більш того, в 1946 році в сумнозвісній доповіді про журнали «Звезда» і «Ленінград», яка є одним із найогидніших проявів сталінізму в літературній критиці, А. Жданов громив акмеїзм як найнебезпечніше явище в радянській літературі» [277, с. 74]

Т. Пахарева, досліджуючи роль акмеїзму в літературному процесі ХХ століття, підкреслює, що, «акмеїстичні тенденції не успадковуються як традиція, а продовжують розвиватися як жива функціональна складова літературного процесу. У цьому сенсі ми можемо говорити <...> про становлення поетичної практики акмеїзму протягом усього двадцятого століття» [359]. Дослідниця зазначає, що «кожне нове покоління поетів обирає в акмеїстичному досвіді якусь одну близьку собі рису. Для романтиків 1920 – 40-х рр. це героїка, поетизація «вічного мужнього» початку в поєднанні з актуалізацією жанру балади, культивувалося школою Гумільова на початку 1920-х рр.» [359]. Поетичні твори «Серапінових братів» М. Тихонова і Є. Полонської, дійсно сприйняли поетичну майстерність М. Гумільова, підтверджують точку зору вчених. Ми вважаємо, що це судження також інспірує подібну думку щодо поетичного досвіду Є. Плужника та Д. Фальківського. Підтвердженням нашої точки зору виступають і спостереження Л. Череватенко, який розмірковуючи про штучність зіставлення Є. Плужника та С. Єсеніна, побачив близькість українського поета до акмеїстів – А. Ахматової і О. Мандельштама: «Є. Плужник зовсім з інших поетів, поетів-інтелектуалів, а такі поети, володіючи всіма скарбами світової культури, можуть вільно їх сполучати в нечуваних комбінаціях, вони можуть витворювати нову реальність, непідвладну поетам есенінсько-сосюринського типу. Є. Плужник з того поетичного ряду, що і в російській, наприклад, поезії А. Ахматова, О. Мандельштам» [494, с. 51]. Л. Череватенко серед улюблених авторів Є. Плужника називає О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, О. Блока, І. Анненського, А. Ахматову, Сашу Чорного, Б. Пастернака, В. Маяковського. Дослідник вказує на любов Є. Плужника до поезії М. Некрасова: «Ще коли Є. Плужник мешкав у Скороходьків, над столом у нього висіли портрети М. Некрасова і <...> Т. Шевченка» [494, с. 52]. (Тут доцільно згадати відповіді М. Гумільова на анкету про ставлення до поезії

М. Некрасова, в якій на запитання «Чи любите ви вірші Некрасова?» Поет-акмеїст відповідає: «Так. Дуже» [111, с. 231]).

Отже, серед головних поетичних орієнтирів Є. Плужника, що дотичні до російської літератури, Л. Череватенко називає авторів, які або визначили поетичні принципи акмеїзму (О. Пушкін, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, М. Некрасов), або стояли біля джерел створення цього літературного напрямку (І. Анненський, А. Ахматова) [494]. М. Моклиця також пише про схожість поезики Є. Плужника з російськими акмеїстами [316]. Дослідниця називає поетичний досвід Є. Плужника постсимволістським, з її точки зору, український поет – «постсимволіст, тобто символіст із видозміненою поезикою, більш індивідуальною і ускладненою порівняно символізмом початку століття» [316, с. 96]. Це співзвучно іншим науковим розвідкам сучасного літературознавства, в яких відсутня єдність думок у визначенні акмеїзму. Н. Дзусева, О. Клінг, В. Тюпа та ін. розглядають акмеїзм як «постсимволізм», чий розвиток обумовлено засвоєнням символістського досвіду і подоланням традицій символізму.

Для розгляду акмеїстичних принципів в поетичній практиці І. Багряного, Є. Плужника, Д. Фальківського, М. Тихонова, Є. Полонської вважаємо за доцільне звернутися до дослідження Т. Пахаревої, яка визначила «основні поняття ціннісної системи акмеїзму», що являють собою синтез «історизму, культуроцентризму та етикоцентризму» [359].

Культуроцентризм дослідниця називає одним із основних характеристик акмеїзму. «Розуміння культури акмеїстами <...> етично марковано, <...> пов'язане зі сферою вчинку, дії; впорядковує роль культури <...> функція культури <...> «європеїзувати та гуманізувати» ХХ століття <...> свідчить про соціальну значущість культурної діяльності для акмеїстів та тісний взаємозв'язок акмеїстичного світовідчуття буття в культурі з буттям в історії» [359]. Цю характеристику поетичного дискурсу акмеїстів бачили й Ю. Лотман та З. Мінц. Дослідники зазначили, що розуміння акмеїзму у зрілій творчості А. Ахматової та О. Мандельштама є значно продуктивнішими, ніж ідеї С. Городецького і М. Гумільова, що було представлено в їхніх маніфестах. О. Мандельштам назвав акмеїзм

«тугою за світовою культурою». Ю. Лотман та З. Мінц підкреслили, що «для Мандельштама та Ахматової кожна справжня поезія не існує в ізоляції – вона є частиною світового поетичного тексту, над створенням якого трудяться всі художники слова без відмінностей епох, мов і культур. Якщо для футуристів класика – це проклята спадщина минулого, то для акмеїстів класика – це живий зв'язок часів, не тільки минуле, а й, в першу чергу, майбутнє» [277, с. 74 – 75]

Принцип культуроцентризму більшою мірою притаманний поетичному світові Є. Плужника. На таку особливість його поезій вказує Г. Токмань, яка, розглядаючи особливості збірки «Рівновага», пише, що Є. Плужник звертався до образів Абеяра і Елоїзи, Фрідріха II Великого, Гамлета, Колумба, Гогена, остріву Утопії, Дон Кіхота і Санчо Паси. «У ставленні автора до цих образів, які прийшли у його лірику з минулого, є «Двоїстість, властива іронічному станові духу» (Х. Ортега-і-Гассет): поет створює ілюзію присутності і водночас дистанціюється від події, філософська настанова на вияв парадоксального в людині поєднана з акцентуванням маргінального в класиці», – зазначає Г. Токмань [450, с. 205]. Принцип культуроцентризму ми бачимо в таких поезіях І. Багряного: «Золотий бумеранг», «Вечори», «Сандро Боттічеллі», «Шахтар», «Мулярі» та ін.; Є. Плужника: «Де коноплі були, – батарея», «Читаю Сінклера і ходжу на біржу праці», «Уже вечірні довшають розмови», «Сіра мжичка за вікнами. Ніч. Кімната», «Мудрості не вчитись чужої», «Їх меншає – я знаю тільки двох», «Місто мале. На дзвіницю залізти», «За давнини якийсь дикун незнаний», «Від берегів дзвінкої Брамапутри», «Дві паралелі, два меридіани», «Тут пишний храм стояв колись, а нині», «Подолано упертість Ізабелли» та ін. Культуроцентризм представлено в поетичних книгах М. Тихонова «Орда», «Брага», в поезіях Є. Полонської «Шейлок», «Париж», «Нанси», «Что Талия, Эвтерпа, Мельпомена», «Агарь», «Израиль», «Кармен», «Эней», «Кавказский пленник» та ін. Очевидно, що в цих творах українських та російських поетів «культурний простір <...> сприяє тому, щоб <...> історичне буття наповнювалося змістом та цінністю» [359].

Наступним поняттям ціннісної системи акмеїзму виступає етикоцентризм, який, на думку Т. Пахаревої, реалізується через такі

категорії, як совість, зрада, вірність. Деталізуючи розглянуте визначення, дослідниця зазначає, що на відміну від попередніх епох, коли були продуктивними по суті протилежні принципи «автономності мистецтва по відношенню до соціуму («мистецтво для мистецтва») та «мистецтво як служіння тим чи іншим суспільним ідеалам («поет-громадянин»)», акмеїсти «надавши естетичної діяльності статус вчинку, створили єдину конструктивну для <...> соціальної реальності ХХ століття модель поетичної поведінки» [359]. На етикоцентризм поезій Д. Фальківського вказує й дослідниця В. Дмитренко: «Постатать ліричного героя Д. Фальківського – це роздвоєна, самотня особистість, що змушена вибирати між моральними цінностями, які є важливим складником особистісного «Я», та реаліями оточуючого життя» [122]. Ми вважаємо, що в поезіях Д. Фальківського «Комусь дано діла творить великі», І. Багряного «Вулиця», «Біля Дніпрових порогів», «Над храмом»; Є. Плужника «Читаю Сінклера», «У дужих дні – немов слухняна глина», «Люблю в уяві декілька сторінок», «Галілей», «Що день – все глибше свідомість», «Є острові, яких нема на мапі», «Минають дні... Минають літа», Є. Полонської «Баллада о беглеце», «Мягкой губкой, теплой водой», «Весь этот год был труден и жесток», М. Тихонова «Посмотри на ненужные доски», «Мы разучились нищим подавать», «Огонь, веревка, пуля и топор», «Из долгого прямого парохода» та ін. «етична сторона художньої особистості проявляється <...> в обставинах, пов'язаних з перебуванням особистості в історичному просторі, і, отже, такі головні риси акмеїстичної ціннісної системи, як історизм та етикоцентризм, художньо реалізуються тільки у взаємному співвіднесенні» [359].

Третьою категорією акмеїстичної картини світу стає історія, що, за словами Т. Пахаревої, виступає «простором здійснення етичного вибору. Звідси актуалізація в акмеїзмі наступних понять і мотивів: мужність, влада, кара (в цей же комплекс значень входить і все, що пов'язано з категорією тілесності), подвиг, пам'ять» [359]. Дослідниця зазначає, що принцип історизму та інші зазначені категорії, не є виключно акмеїстичними, але саме акмеїсти наповнюють їх тими властивостями, які дозволяють побачити особливі риси саме цього літературного напрямку. Т. Пахарева

підкреслює, що в акмеїстичній картині світу «людина виявляється переважно або об'єктом впливу історичних процесів (в прямому сенсі слова «пасивною» особою), або «утримувачем» часу, який може намагатися взаємодіяти з історією «на рівних», але в будь-якому випадку простором реалізації внутрішнього змісту особистості в акмеїстів є саме історія – епоха, століття, сучасність [359]. У поетичній практиці «Ланки»-МАРСУ автори приділяли велику увагу з'єднанню історії та долі, історії та особистості, історії та моральної реалізації, тому ці категорії акмеїстичної картини світу дають можливість виявити їх у таких творах І. Багряного «Вандея», «Гуляй-Поле», «Як крик з могил», «Канів»; Є. Плужника «Уночі його вели на розстріл», «А він молодий-молодий», «Знаю, сіренький я весь такий», «Я – як і всі. І штани з полотна», «Для вас, історики майбутні», Д. Фальківського «І як зайде кривавий молодик», «В степу коса збиває роси», «Ех!.. І вдарило кляте життя», «А він стояв тоді понуро», «І вперше вдарили гармати», «На сажень викопали яму», «Замовкла трьохдуюмка», «На лафетах вряд три труни» та ін.; Є. Полонської «Не странно ли, что мы забудем все», «Слишком буйной весны», «Петербург», «Одни роптали, плакали другие», «Октябрь», «Sterbstadt», «Вижу по русской земле волочится волчица», «Легко зачать, но трудно будет мне»; М. Тихонова «Раненый», «Над зеленой гимнастеркой», «Дезертир», «Земля», «Баллада о синем пакете» та ін.

Ці поезії виявляють ті характеристики акмеїстичної картини світу, що Т. Пахарева визначає, як «розміщене в контекст історії «Я», що несе в собі причетність до спільної історичної долі. Це скоріше «Я», мисляче себе як одиничний, індивідуальний приклад якоїсь <...> загальної долі, спільність з якою задана епохою» [359]. Ю. Ковалів, розмірковуючи над лірикою Д. Фальківського та Є. Плужника, підкреслює саме ці домінанти акмеїстичної картини світу, що дозволяють сприймати твори поетів як «чесний художній документ суворої правди громадянської війни, як мужній протест проти перетворення революції на братовбивчий процес <...> обидва поети <...> вказали на перші симптоми душевної деградації, пов'язані з фанатично нещадним розмежуванням народу на «своїх» і «не своїх» <...> з позбавленням їх права бути людьми» [195, с. 22]. В. Дмитренко також вказує на ці акмеїстичні принципи художнього світу

Д. Фальківського: «Загострена емоційність і пристрасність лірики <...> сприймається як художній документ суворої правди громадянської війни, як протест проти перетворення революції на братовбивчий процес, моторошний у своїй буденщині» [122].

Отже, підсумовуючи дослідження спільних літературних орієнтирів, традицій, джерел художньої творчості «Ланки-МАРСУ та «Серапіонових братів», зазначимо, що для письменників авторитетними митцями, наставниками були В. Вінниченко та Максим Горький, причому характер їхніх відносин з «учителями» має багато спільного. Ми з'ясували, що існують типологічні риси акмеїстичної поезики у творчості Є. Плужника, Д. Фальківського, І. Багряного, Є. Полонської та М. Тихонова. Ці риси розглянуто через продуктивний підхід, запропонований Т. Пахаревою. Зазначені поетичні тексти свідчать про те, що такі принципи акмеїстичної поезики як культуроцентризм, етикоцентризм, історизм функціонують синтетично та реалізовані, головним чином, у взаємодії, вони обумовлені особливостями світогляду авторів, їхньою рецепцією сучасності та баченням себе в цьому світі.

4.2. Гумільовські традиції у творчій рецепції «ланчан-марсівців» та «серапіонів»

Творча індивідуальність Є. Плужника формувалася під впливом російської поезії. Серед імен, близьких українському авторові, дослідники Л. Череватенко [494; 495], М. Моклиця [316], Г. Токмань [450] та інші називають О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова, Ф. Тютчева, О. Блока, І. Анненського, А. Ахматову, Б. Пастернака. Однак низка поетичних надбань Є. Плужника свідчать, що він не тільки добре знав поезію М. Гумільова, але й звертався до його творів. Про це ще не йшла мова в жодному з сучасних досліджень. Кілька поезій Є. Плужника в системі ліричних образів, у композиційних, стилістичних особливостях містять перегуки з творами М. Гумільова: «Я натовмився вічно знати» – «Память» («Только змеи сбрасывают кожу»), «Подолано упертість Ізабелли» – «Открытие Америки», «Синє море обгорнули тумани» – «Но в мире есть иные области».

Своєрідним прикладом творчої рефлексії лірики поета-акмеїста виступає твір Є. Плужника «За давнини якийсь дикун незнаний». Цей текст містить численні алюзії поезії М. Гумільова, що розкривають особливості творчого діалогу поетів. Поезію Є. Плужника «За давнини якийсь дикун незнаний» Л. Череватенко визначив як «характерний зразок так званої «вченої» поезії ... плід <...> тривалих лектур наукової і спеціальної літератури» [495, с. 390]. Ми бачимо в цьому творі багато маркерів, що вказують на художній світ російського поета.

Уже в першій строфі характеристики «дикуна незнаного» відсилають нас до системи образів М. Гумільова, оскільки «жрець і мисливець, воїн і поет» – це ті самі образи, що присутні й в творах поета-акмеїста (досить згадати такі його поезії, як «Любовники», «Невеста льва» та ін.). У програмному творі М. Гумільова «Память» ці образи проєктують еволюцію ліричного героя, котрого можна назвати alter-ego поета. У вірші «прагнення Гумільова осмислити і структурувати свою особистість проявляється в самому акті спогадів про минулі «душі», при цьому суб'єкт пам'яті та її об'єкти зливаються в єдності каяття і сповіді так, що вірш в цілому будується на підставі суб'єкт-об'єктної тотожності: ліричний герой виносить суд минулим частинам своєї духовної еволюції, але не дистанціює себе від них, а як би переживає заново кожен етап» [287]. Простежується така духовна еволюція героя: перший – «колдовской ребенок, / Словом останавливавший дождь», другий – «повесил вывеску поэта», про третього читаємо: «Я люблю избранника свободы, / Мореплавателя и стрелка», четвертий – воїн, що «знал муки голода и жажды, / Сон тревожный, бесконечный путь» [110, с. 288]. Усі ці сторони ліричного героя, його «душі» перегукуються з характеристикою творця амулета з поезії Є. Плужника – «жрець і мисливець, воїн і поет» [367, с. 266]. «Від мар нічних надійний амулет», переходячи від одного господаря до іншого, виступає своєрідним з'єднанням історичних епох. Іспанський конквістадор, «властитель моря і земель шукач» знаходить «нужденний спадок віри дикуна» [367, с. 266 – 267]. Образ конкістадора виступає одним із традиційних маркерів лірики М. Гумільова. Перша книга поезій, яку він вважав учнівською і не включав до переліку своїх творів, мала назву «Путь конквистадора», а

сонет «Я конквістадор в панцире железном» автор зі змінами вставив до другої збірки «Романтические цветы», якій надавав великого значення, вважав початком своєї творчої біографії та двічі перевидавав.

У поезії Є. Плужника конквістадор – сміливий моряк, мандрівник, шукач золота («Конквістадор блукатиме по світу / Під регіт бур і щогли тихий плач» [367, с. 266]). У сонеті М. Гумільова конквістадор уособлює активну життєву позицію, властиву не тільки узагальненому ліричному герою поета, а й самому автору:

Я вышел в путь и весело иду,
То отдыхая в радостном саду,
То наклоняясь к пропастям и безднам ...
И верю, как всегда, в мою звезду,
Я конквістадор в панцире железном [110, с. 51].

О. Раскіна, розмірковуючи про геософські аспекти творчості М. Гумільова, справедливо пише про те, що «поет подібний до географа, який «перелічив» невідомий світ, передбачив його існування, або до мореплавця, який першим побачив на горизонті нікому не відому землю. Ліричний герой поезії М.С. Гумільова – це «искатель нездешніх Америк». Стихія ліричного героя – рух, що розуміється як вічне вдосконалення» [384].

У зв'язку з цим і образ конквістадора прочитується як один із програмних для творчої біографії поета, він відбиває авторський світогляд. Спогади про М. Гумільова свідчать про те, що сучасники поета, його читачі співвідносили образ конквістадора з поезією М. Гумільова [332].

Ми вважаємо, що і Є. Плужник, котрий любив твори І. Анненського та А. Ахматової, добре знав поезію М. Гумільова і також співвідносив образ конквістадора з його творчістю. Культуроніми поезії Є. Плужника також відсилають нас до творчості М. Гумільова. О. Раскіна визначає культуроніми як «географічні реалії, що наповнені культурно-філософським та релігійним змістом» [384]. Тому рядок у тексті Є. Плужника «Столиці світу, Темзи, Шпре і Сени» співвідноситься, в першу чергу, з поезією «Заблудившийся трамвай»: «Через Неву, через Нил и Сену». Так само, як і амулет проходить шлях від дикого племені до світових

столиць і річок, так і трамвай, що заблукав, мчить через міста, мости, річки. Ю. Зобнін справедливо вважає, що в цій поезії пізньої творчості М. Гумільова бачиться «подорож в минуле, але не в «реально-біографічному», а в «духовному» просторі. У «зворотному порядку» перед нами розгортається шлях духовних шукань Гумільова» [156]. Трамвай тут своєрідна «машина часу» (за визначенням Ю. Кроля [239, с. 213]), що переносить ліричного героя в минуле. Водночас трамвай – це образ, який поєднує в одне минуле, сьогодення й майбутнє не тільки ліричного героя, а й автора твору. Подібну функцію виконує й образ амулета в поезії Є. Плужника, причому автор неодноразово підкреслює це призначення загадкового предмета: «Свої часи з прийдешніми сплете», «в нім первісний геній / На всі віки прийдешні залуна».

У фіналі твору ліричний герой-поет, подібно до інших власників амулету, потрапляє під його чари. І хоча амулет знаходиться в музеї, очевидно, що його історія не закінчилася, вона продовжиться в кожному, хто, як і поет,

нахилиться над ним

І, весь в думках, коли вже й слів немає,

Мов попливе якимсь блакитним сном

Кудись туди, де щось його єднає

З тим невідомим темним дикуном! [367, с. 267].

Таке сприйняття часу є характерним для художнього світу митця. «Є. Плужник не раз дивиться у минуле, щоб з'єднати часи в один простір існування людства, – підкреслює Г. Токмань. – Майбутнє поет омріює як сакральне, минуле йому допомагає осмислити весь часовий простір, а сучасне йому просто дане» [450, с. 134].

Отже, розглянуті нами алюзії гумільовської лірики вказують на те, що поезію Є. Плужника створено не тільки під впливом позначеної Л. Череватенком «наукової і спеціальної літератури» [495, с. 390], а й показують рефлексію творів М. Гумільова. І якщо в поезії Є. Плужника герой-поет тільки мріє про подвиги, подорожі, про незвідані країни, то ліричний герой творів М. Гумільова зображає реальний досвід поета-мандрівника, мисливця

й війна. І те, що існує тільки у творчій свідомості ліричного героя поезії Є. Плужника, у творчій біографії М. Гумільова стає реальністю.

На нашу думку, заслугове на увагу вивчення типологічних сходжень поезій Д. Фальківського та М. Гумільова, яке дозволить побачити новаторський характер художніх пошуків українського поета в контексті світової літератури 1920-х років та його типологічну близькість із поезіями «серапіонів».

Попри те, що Д. Фальківський та М. Гумільов, на перший погляд, у художньо-естетичних домінантах мають небагато спільного, їхні долі та схожий життєвий досвід сприяли появі таких поезій, що демонструють типологічну близькість авторів. Більша частина їхнього життя припала на початок ХХ століття. Поети були учасниками Першої світової (М. Гумільов) та Громадянської (Д. Фальківський) війн, революційних подій, були свідками численних людських страждань, на собі відчули жахи руйнації старого світу.

Багато творів українського поета відтворюють досвід його участі в чекістських розправах 1920 – 1923 років у лавах Надзвичайної Комісії Білорусії (поезії з циклу «Минуле», збірки «На пожарищі»). Д. Фальківський ніколи не приховував цих сторінок життя, хоча «уникав у розповідях спинятися над цим докладно» [78, с. 211].

В. Дмитренко зазначає: «Неможливість віднайти гармонійні стосунки з суспільством призводить до розщеплення психіки. Через спогади ліричний герой відтворює критичні ситуації свого життя, його пам'ять відтворює жахливі картини минулого» [122]. Твори Д. Фальківського, у яких зображено боротьбу життя й смерті, що пов'язана з подіями Громадянської війни, сповнені особливою драматичністю.

М. Гумільов посідав протилежну щодо Д. Фальківського ідеологічну позицію. У серпні 1921 року (саме в цей час український поет служив у ЧК) його було розстріляно за участь у контрреволюційній змові. Сам поет, немов відчуваючи власну долю, неодноразово писав про передчасну смерть (поезії «Смерть», «Вибор», «Я и Вы», «Мои читатели»), а в одному з останніх творів «Заблудившийся трамвай» створює образ ката, що забере його життя:

В красной рубашке, с лицом, как вымя,

Голову срезал палач и мне,

Она лежала вместе с другими

Здесь, в ящике скользком, на самом дне [110, с. 298].

У творах Д. Фальківського представлено сповідь ліричного героя-чекіста, якого бентежить каяття перед тими, кого він стратив. Поет відтворював драматичні миті, які не дозволяли йому забути минуле. Він «ставив себе на місце жертви, яка «подумати тільки – душу має!», пробував глянути на світ її очима, – зазначає Ю. Ковалів. – Його совість не знає спокою від тіней колись ним же розстріляних людей <...> «І в мене ж кров – не як у риби», – вигукнув Д. Фальківський, але підлеглий дисциплінарного статуту, він, як і ліричний герой, не міг не виконати жорстокого наказу» [195, с. 23]. Каяттям ліричного героя перед своїми жертвами наповнені поезії з циклу «Минуле». У вірші «А він стояв тоді понуро» автор зображує чоловіка, який перед смертю просить у чекіста докурити. Це людина, яка гідно, з покірністю та байдужістю приймає власну смерть:

А він стояв тоді понуро;

І руки зв'язані іззаду...

І тільки місяць коло муру

Скликав сестер своїх на раду.

В очах байдужість і покора..

І тихо:

– Дайте докурити. –

А ще за мить – лицем угору [459, с. 50]

Тут доречно навести спогади про те, як себе повів М. Гумільов перед стратою. «Смерть поет прийняв гідно, – пише В. Полушин. – Працівник ЧК Дзержибашев (який сам був розстріляний в 1924 році) відкрито захоплювався мужністю поета на допитах. Таємний інформатор ЧК поет Сергій Бобров розповів Г. Іванову: «Знаєте, шикарно помер. Я чув з перших вуст. Посміхався, докурив цигарку <...> Навіть на хлопців з особливого відділу справив враження <...> Мало хто так помирає» [374]. Тобто ситуацію, яку відтворює Д. Фальківський, можна змоделювати як таку, що передає й почуття тих чекістів, що стратили М. Гумільова:

Тряслися руки...

А за стіною степ широкий.

Пустіть.

Та я ж чекіст...

Ах, муки!.. [459, с. 50]

Б. Антоненко-Давидович у передмові до виданої в Братиславі книги Д. Фальківського «Ранені дні» точно відтворює почуття автора-чекіста під час виконання вироку: «Мусиш убивати невідому тобі людину, провини якої ти сам і не знаєш, але тобі сказано, що то ворог, – і ти мусиш вірити і вбити... Але ворог, тепер уже безборонний, приречений на страту, – теж людина. Він, як і чекіст <...> має те, що притаманно людині, має душу, яка зараз, після короткого вдару пострілу, покине безвільне мертве тіло» [78, с. 211].

Поезії Д. Фальківського «В степу коса збиває роси» та «Война» М. Гумільова виявляють типологічну близькість. Образ женця пов'язаний з метафоричною репрезентацією не тільки війни, але й взагалі насильства. Поезію М. Гумільова «Война» присвячено подіям Першої світової війни, у якій поет брав добровільну участь. Цикл поезій про війну є своєрідним втіленням ідеалів поета. Саме в жорстких і страшних умовах війни повною мірою змогла проявитися його сила духу. «Війна, – пише Ю. Зобнін, – була в очах Гумільова своєрідним очисним вогнем <...> витягає справжню, первісно-невинну людську душу, з якої він увійде в «оновлений світ». На думку Гумільова, під кулями <...> людина знаходить всю велич і радість свого існування, відчуває справжню цінність простих людських почуттів: кохання, ненависті, дружби, скорботи» [157]. Під час війни М. Гумільов двічі був нагороджений Георгіївським хрестом і Орденом Святого Станіслава. Військові події стали основою для багатьох його поезій, які викликають протилежну оцінку дослідників. Одні бачать у них творчість наївного «співака війни». «Звичайно, в роки першої світової війни, – пише А. Давидсон, – все ж були люди, які бачили події більш тверезо і мудро, ніж Гумільов <...> Нагадаю слова, сказані мені про нього Анною Андріївною Ахматовою: «Який він політик? Наївна була людина». До того ж – а може бути в цьому і криється головне пояснення – він з дитинства звик бачити в собі воїна» [113, с. 195]. Інші дослідники звертають увагу на те, що Перша світова війна для поета уособлює християнські цінності, що є важливою складовою авторського світогляду. Сучасник М. Гумільова Г. Чулков підкреслював: «Нелицемерно сприймають війну як таку,

війну як «лицарське і благородне» діло, а не як необхідне, але завжди жахливе зло, лише люди такого душевного ладу, який зовсім не співзвучний новому життю, новій культурі, новій релігійній свідомості. Гумільов один з них. Він навіть не підозрює можливість рефлексії в справі війни <...> Тут щирість, твердість, безпосередність, яким позаздрить, мабуть, і самий переконаний з німецьких воїнів <...> Поезій, присвячених війні, небагато в книгах поета, але до всього в цьому світі він підходить, як воїн, якого на час відпустили з табору, щоб він відпочив» [506, с. 451 – 452].

У поезії «Война» автор, поєднуючи побутовий та релігійно-філософський плани, зображує трагічні події війни як звичну працю. Воїни – це жінці, «подвиг сеющие и славу жнущие» на полях битв, де гавкає собака-кулемет і дзижчать бджоли-шрапнелі. Похідне життя поет порівнює з життям мирного села «в самый благостный из вечеров». Війна, смерть, трагедії з'єднуються з розумінням обов'язку перед людьми, з почуттям святої, угодної Богові справи. За плечима християнського війська – «серафимы ясны и крылаты», що уособлюють праведність їхньої справи. Сенс життя ліричного героя та авторську світоглядну позицію представлено в фіналі твору. Ці рядки, що позбавлені ура-патріотичного пафосу того часу, є також проявом християнських переконань М. Гумільова:

Но тому, о Господи, и силы
И победы царской час даруй,
Кто поверженному скажет: «Милый,
Вот, прими мой братский поцелуй!» [110, с. 172]

У поезії Д. Фальківського «В степу коса збиває роси» ліричний герой порівнює свою справу з роботою жнивців. На початку твору поет зображує «дівчат із серпами», що «у смерть і грають з колосками» [459, с. 43]. Ліричний герой, дивлячись на колос, питає: «Чи думав він, що буде мертвий?». Колосся хліба складаються в снопи, які автор називає «безкровними жертвами» [459, с. 43]. Герой співчуває невинним волошкам, яких жнивці не мають часу обминати, він немов заздрить дівчатам, що не відчують болю свого колосся:

Добро дівчатам із серпами:
Їх жертви плакати не вміють... [459, с. 43].

Автор, звертаючись до паралелізму, відтворює почуття ліричного героя, який, немов жнець, мусить косити «в ім'я майбутнього врожаю». Він із жахом розуміє:

Жертви душу

– Подумать тільки – душу мають... [459, с. 43].

Волошки у творі уособлюють випадкові жертви, що потрапляють під серпи, так саме, як і під час кривавих революційних розправ гинуть невинні люди, потрапляючи під кривавий терор:

І стане гірко-гірко в серці:

А може, й тут волошки сині?

Та чи ж побачиш в буйнім герці,

Де винуваті, де невинні? [459, с. 43].

Поет підкреслює, що простота смертельного вироку робить страту буденною, знецінюючи життя:

А так – усе до болю просто...

Рука пером сім раз чирикне,

І вийде слово просте: «Р о з т р і л».

(Папір німий... мовчить... не крикне).

А потім прийде сіра північ,

І в камері задзвонить тиша...

А там... «Ноган» розбудить півнів...

Земля в крові...

І «він»– не дише [459, с. 43].

Отже, творчості Д. Фальківського та М. Гумільова виявляють типологічне сходження у створенні образу ката-чекіста та в зображенні женців, що метафорично уособлюють війну.

На літературну практику поетів-«серапіонів» Є. Полонську та М. Тихонова найбільший вплив справив саме метр акмеїзму М. Гумільов. Це обумовлюється індивідуальними зустрічами, учнівством у поета, тим досвідом, що став визначальним для формування їхніх творчих особистостей.

Активізація митецького потенціалу 1920-х років сприяла появі великої кількості об'єднань, груп, письменницьких організацій (Інститут живого слова, студія «Всесвітньої літератури» та ін.). У цей період вплив авторів Срібного століття на творчу молодь обумовлено, перш за все, безпосереднім спілкуванням між ними, прагненням

старшого покоління передати молодшим свої досягнення і досвід. Творчість поетів літературної групи «Серапіонові брати», Є. Полонської та М. Тихонова, демонструє вплив М. Гумільова.

Є. Полонська увійшла в історію російської літератури як поет і перекладач. На думку Б. Фрезінського: «Тільки дві людини опинилися її справжніми вчителями: Микола Гумільов і Михайло Лозинський» [470, с. 13]. Ідеологічні заборони, своєрідні умови існування Є. Полонської в ХХ столітті, що змусили її залишити оригінальну творчість і перекваліфікуватися в перекладача, пояснюють неможливість відкрито говорити про М. Гумільова про той вплив, який він надав її творчій особистості. Спогади про поета-акмеїста Є. Полонська написала тільки в 1966 році.

З М. Гумільовим поетеса познайомилася в студії «Всесвітньої літератури»: «Найбільше в Студії «Всесвітньої літератури» приваблювало ім'я Миколи Степановича Гумільова, суворого майстра вірша, голови школи акмеїстів, що зібрав навколо себе в останні передреволюційні роки групу талановитих поетів, – зазначає Є. Полонська. – Гумільовські листи про російську поезію, що друкувалися в журналі «Аполлон», оцінки нових книг поетів читали з захопленням та ловили кожне слово цього визнаного метра» [369, с. 345]. Поетеса підкреслює, що для молодих авторів було важливим отримати допомогу, «благословення в поети» від М. Гумільова: «Блок був примхливий, вибагливий, але у Гумільова, – ми були в цьому впевнені, – була точна міра справедливості: він не міг помилятися» [369, с. 345]. За допомогою цих слів поетеса передає важливість оцінки М. Гумільова в середовищі петроградських поетів, яка обумовлена його авторитетом та точністю суджень у критичних статтях, що виходили під назвою «Письма о русской поэзии».

Є. Полонська так описує заняття, що проводив зі студістами М. Гумільов: «Найцікавішим в його заняттях з нами був той розбір, якому він піддавав наші поезії <...> Він давав нам вправи на різні віршовані розміри, виправляв разом з нами твори, які вже пройшли через його власний редакторський олівець, і показував, як непомітно поліпшується вся тканина поезії і як вона раптом починає сяяти від дотику вмілої руки майстра. Він навчив нас, закінчивши поезію,

викреслити першу строфу, часто службову та невиразну, і показував це на багатьох творах» [369, с. 345].

Автор зазначає, що М. Гумільов «у кожному вірші бачив чотири основні складові: фонетику, стилістику, ритміку, ейдолологію (наука про образи). Кожен вірш він розбирав з цих чотирьох сторін, нещадно і дуже тонко проникаючи в тканину поезії <...> У вірші повинна бути думка. Усе, чому він навчав нас, було просякнuto боротьбою з риторикою та декламацією» [369, с. 345].

Основні положення своєї поетичної теорії М. Гумільов виклав у статті «Анатомия стихотворения». Робота дозволяє детальніше зрозуміти його концепцію поетичного мистецтва. В теорії поезії автор виділяв чотири складові: фонетика, стилістика, композиція та ейдолологія. У поетичному тексті фонетика досліджує звуки, ритми, зміну підвищень та знижень голосу, «інструментування, тобто якість і зв'язок між собою різних звуків, науку про закінчення і науку про риму з її звукового боку» [111, с. 26]. Враження, що «вироблене словом в залежності від його походження, віку, приналежності до тієї чи іншої граматичної категорії, місця у фразі, а також групою слів, що немов складають одне ціле» розглядає стилістика [111, с. 26–27]. Композиція поетичних текстів «вивчає інтенсивність та зміну думок, почуттів і образів, вкладених у вірші. Сюди ж належить і вчення про строфи, тому що та чи інша строфа дуже впливає на хід думки поета» [111, с. 26–27]. Ейдолологія, що, за словами М. Гумільова, примикає до поетичної психології, базується на розумінні поетичної тематики автором та його реципієнтами [111, с. 26–27]. Автор підкреслив, що чотири складові тісно пов'язані, наявні одночасно, доповнюють та переходять одна в одну [111, с. 26–27]. Ці роздуми М. Гумільова, на наш погляд, важливі, бо демонструють концепцію поетичної теорії поета, яку він намагався передати молодим авторам, в тому числі і Є. Полонській. Теорія М. Гумільова, очевидно, була позитивно сприйнята студистами, не випадково, Є. Полонська підкреслює: «Я особисто багато чим йому зобов'язана» [371].

У спогадах Є. Полонської наявні кілька ідеологічних маркерів епохи: «Гумільов, поет романтичного імперіалізму, був талановитим «інженером поезій». <...> Він був ворог, але для формального майстерності давав дуже багато <...> Він був за форму і організацію,

офіцерська честь, присяга царю – це були поняття, через які він не міг переступити. На відміну від Блока, він не розумів краси народної стихії, він органічно її не приймав. Звідси драматизм його долі – долі талановитої людини, яка стала в приречену на загибель позицію захисника вмираючого ладу» [371]. Усі ці фрази ми розглядаємо як прагнення обійти політичну цензуру й нагадати радянському читачеві про М. Гумільова, чия творчість на той час в Радянському Союзі була заборонена й подавалась з негативною конотацією.

Справедливість нашого висновку про навмисне звернення до ідеологічних штампів підтверджує поезія Є. Полонської, яку вона присвятила пам'яті М. Гумільова. Твір був написаний у 1921–1922 роках, коли цензура і авторитаризм більшовицької Росії не були ще настільки явними:

И мне видится берег разрытый,
Низкий берег холодной земли,
Где тебя с головой непокрытой
Торопливо на казнь повели.

Чтоб и в смерти надменный и гордый
Увидал перед тем, как упасть,
Злой оскал окровавленной морды
И звериную жадную пасть... [370, с. 14].

Образи останньої строфи передають рецепцію поетесою сучасності, зокрема, більшовиків, які стали катами її вчителя. Очевидно, Є. Полонська ненавидить більшовиків і радянську владу. Вони для неї – зло, позбавлене людської подоби, страшні, жадібні, ненаситні звірі.

У поезіях Є. Полонської не можна знайти конкретних свідчень творчого впливу М. Гумільова, але її поезії демонструють дотримання акмеїстичних принципів, про що ми писали вище. Акмеїстичний шлях, обраний Є. Полонською, так само був заснований на позиції М. Гумільова, на його розумінні завдань поетичного мистецтва. Поетеса успадкувала від свого вчителя розуміння творчості як ретельної роботи над словом, вимогливості до своїх творів, прагнення до постійного творчого вдосконалення.

В автобіографії «Моя життя» (1926), написаній від третьої особи, М. Тихонов у переліку важливих подій 1921 року відзначає, що «дуже короткочасне особисте знайомство з М. С. Гумільовим змушує його сильно зосередитися і задуматися над своєю роботою» [446, с. 9]. Звернемо увагу на те, що М. Тихонов визнавав важливість зустрічі з поетом-акмеїстом, очевидно, це короткочасне знайомство зіграло вирішальну роль у творчому самовизначенні молодого автора. З історії радянської літератури добре відомо, що безпартійний М. Тихонов був «єдиним кавалером всіх нагород» [280], але, на думку біографа поета, «ніякі нагороди не можуть зрівнятися за своєю вагомістю і значенням з дарчим автографом Миколи Гумільова на книзі «Шатёр» <...> «Дорогому Миколі Семеновичу Тихонову – відмінному поетові. М. Гумільов» [492, с. 351].

Дослідник В. Шошин наводить ряд цікавих біографічних і творчих паралелей між М. Тихоновим і М. Гумільовим [516; 517]. Для поетів характерна мужність, емоційна стриманість, поетична рецепція Біблії, звернення до героїв-мореплавців і конквістадорів, до античних тем і образів, екзотизм, інтерес до інших («нецивілізованих») континентів і країн («обидва страждали від одноманітності сірого північного неба і тяглися на південь, причому не просто до мандрів, а як би на пошуки прабатьківщини, якими врешті-решт і стали для Гумільова – Африка, для Тихонова – Кавказ» [516]). В. Шошин називає й інші типологічні сходження поетів: і М. Гумільова, і М. Тихонова сучасники називали «поет-воїн», перша поезія М. Гумільова про Кавказ – твір «Горы и ущелья»; цикл «Горы» також був першим у творчій рецепції Кавказу М. Тихонова; обидва поети зверталися до образу Індії, «Заблудившийся трамвай» М. Гумільова було створено в 1921 році, за рік до цього М. Тихонов написав схожий твір «Экспресс в будущее», риси давньої космології репрезентовано в «Поэме начала» М. Гумільова та в збірнику М. Тихонова «Брага» [516].

Однією з заслуг М. Тихонова, так само, як й іншої учениці М. Гумільова І. Одоєвцевої, стало відродження жанру балади в 1920-х роках. Ю. Тинянов зазначив сюжетність як одну із головних особливостей балад М. Тихонова, що не тільки обумовлена художніми принципами «Серапіонових братів», але й зв'язком із поетичними

традиціями М. Гумільова: «Балада могла створитися на підставі точного слова, майже прозаїчно-чесного – Тихонов не дарма в гуртку прозаїків. Слово у нього в баладному вірші втратило майже всі віршові фарби, щоб стати опорним пунктом сюжету, сюжетної точкою <...> Тихонов довів до межі в баладі той напрямок віршованого слова, яке можна назвати гумільовським, виявив жанр, до якого воно прагнуло» [456, с. 288]. Про вплив М. Гумільова на балади М. Тихонова говорять й інші дослідники: «У тій же «Балладе о гвоздях» не тільки квінтесенція Гумільова, але і звичка самого Гумільова – за мімікою, за риторикою, за кожним жестом і в кожній позі. Вибрати орієнтир <...> зразок для наслідування у молодого поета не був випадковим. Гумільов – єдиний з великих поетів-сучасників, хто мужність у віршах поєднав з мужністю на полі бою. А Тихонов добровольцем пішов на німецький фронт, воював у гусарському полку, де що не сутичка, то кривава м'ясорубка» [280].

Р. Тименчик у дослідженні про рецепцію творчості М. Гумільова наводить численні факти, які свідчать про те, що протягом всього творчого шляху, аж до кінця 1970-х років, М. Тихонов і прямо, і побічно відрікався від поета-акмеїста. Про це писала і Н. Берберова в нотатках «Позорная история»: «Микола Тихонов, – людина, зобов'язана Гумільову всім своїм літературним буттям. Навесні 1921 року Всеволод Рождественський приніс Ходасевичу на суд кілька поезій нікому невідомого поета Миколи Тихонова. Ходасевич знайшов їх нецікавими і написаними «під Гумільова», до якого і порадив звернутися. Гумільов вірші дуже схвалив (на наш погляд – необачно) і протягом кількох місяців, до самого свого арешту, надавав Тихонову всіляке заступництво. З цього і почалася «кар'єра» Тихонова, який тепер безсоромно від Гумільова відрікається» [442].

Переломним став день 5 січня 1978 року, коли «по першій програмі всесоюзного радіо прозвучали спогади Мик. Тихонова «Устная книга» [442]. У цих спогадах М. Тихонов наводить історію свого знайомства з поетом, яка відбулася на літературному вечорі в Будинку Мистецтв, де М. Гумільов був присутній разом з авторами створеного ним «Цеху поетів»: «В кімнаті за сценою я побачив весь «Цех» на чолі з Гумільовим <...> Я знав їх поезії, але знайомий ні з

ким з них не був. Гумільов здався мені високою сухуватою людиною трохи спортивного вигляду. Я читав його книги, інші вірші мені подобалися, але, в загальному, поети з групи «Цех» були мені чужі, у той час я вже розумів, що у мене інший шлях, свій. І ось мене вітав несподівано Гумільов і <...> став хвалити мої поезії, потім поцікавився, як я ставлюся до літературного середовища. Я відповів, що ніякого відношення до нього не маю» [443]. М. Тихонов зазначив, що його обступили письменники «Цеху поетів», «дивилися досить підозріло і без всякої симпатії», тому що він був у старій червоноармійській шинелі, оскільки знаходився в цей час у відпустці з армії. «Гумільов запитав: – Ви петроградець? – Так, я петроградець. – Ви нікуди не повинні їхати з Петрограда, – сказав він. – Чому? – Тому що скоро літературний Петроград неможливо буде уявити без вас, як і Вас без нього» [443].

М. Тихонов розповідає про отримання автографа від М. Гумільова на книзі «Шатёр»: «Коли Гумільов привіз «Шатёр» і з'явився з ним в будинку Мурузі, його відразу ж обступили шанувальники, особливо члени «Звучащей раковины», і стали просити у нього книгу. І він її роздавав. Я тримався осторонь. Гумільов підійшов до мене, надписав одну з книг і сказав: «Я хочу вам подарувати свою книгу. Я подякував і з подивом прочитав зроблений ним короткий напис» [443].

Звертає увагу наявність певних авторських маркерів у наведених уривках, які демонструють прагнення показати, що вже тоді, на початку свого творчого шляху, він не поділяв творчих принципів і поета-акмеїста, і авторів, близьких до нього. Ми вважаємо, що таке наполегливе прагнення захистити себе від впливу М. Гумільова, від «Цеху поетів», від поетичного об'єднання «Звучащая раковина», куди він, до речі, теж входив, продиктовано кон'юнктурною позицією, яку займав в ці роки М. Тихонов. Тому не випадково, що далі в оповіданні про М. Гумільова М. Тихонов підкреслює відсутність ворожого ставлення з боку поета-акмеїста до радянської влади, одним із доказів його лояльності, на думку автора, може бути і висока оцінка творчості М. Тихонова, яку дав йому М. Гумільов: «Мої поезії не повинні були йому подобатися через свій революційний зміст. Але він завжди підкреслював свою увагу. Ми ж,

знаючи його поезії, ніколи не могли собі уявити його чужим, ворожим або ворогом революції, тому що в книгах Гумільова, які видавалися за Радянської влади, я не зустрічав жодного антирадянського вірша – просто їх не було <...> Незабаром після смерті Гумільова в Петрограді вийшло дві його книги: «Письма о русской поэзии» і збірник посмертних віршів. І в них не було нічого антирадянського» [443].

М. Тихонов указує й на важливий для радянського часу ідеологічний маркер – зв'язок із іноземними видавництвами: «А єдина його збірка, яка вийшла за кордоном в цей час «К синей звезде» була ліричною книгою, присвяченою якійсь дівчині» [443]. Складно уявити, що такі спогади одного з провідних радянських поетів на першій програмі всесоюзного радіо прозвучали без схвалення партійних ідеологів. Тому слова-виправдовування про М. Гумільова насамперед були адресовані читачеві й означали своєрідний сигнал про зняття заборони на публікації або згадки про нього.

Р. Тименчик наводить уривки з листів Г. Струве, які підтверджують це і свідчать про те, що закордонні читачі М. Гумільова пильно стежили за рецепцією поета на батьківщині і розуміли все, що відбувається там: «Чи правда, що у вас будуть тепер видавати Гумільова? Про це нещодавно говорив Еткінд, посилаючись на М.С. Тихонова», «між іншим, Тихонов 10 хвилин по радіо говорив про Гумільова та про їх знайомство: «в поезіях Гумільова немає нічого антирадянського» [442].

Багато читачів М. Гумільова сприймали М. Тихонова виключно як учня поета. Письменник третьої хвилі еміграції В. Бетаки з розчаруванням згадував про зустріч із М. Тихоновим: «Переді мною був прилизаний і рожевий радянський чиновник у відставці. Єдине, що нагадувало про те, що переді мною гумільовський учень, була присутність великої сірої сови. Вона нечутно і навіть око не розкриваючи, перелітала то з чорнильного приладдя на плече господаря, чіпляючись кігтками в товстий светр, то назад з плеча на приладдя» [29].

У гострій статті «Литературное самоубийство Николая Тихонова» Ю. Еткінд показав шлях молодого автора від талановитого поета «серапіона», учня М. Гумільова, до графомана, «сучасного Фауста»: «Щоб стати автоепігоном, треба було піти на безліч вчинків,

дозволити собі спокуситися різними почестями. Приклад Тихонова повчальний: ось що може трапитися з праведником, якщо він піддається спокусам сатани! Що ж сатана йому пообіцяв, а потім і підніс?» [524, с. 676]. Ю. Еткінд перераховує посади, що «спокусили» поета та призвели до «літературного самогубства»: депутат Верховної Ради УРСР, депутат Верховної Ради СРСР, голова радянського Комітету захисту миру, керівник Спілки письменників у Ленінграді та в Москві, голова Комітету з Сталінських премій («ще на ньому, Тихонові лежить відповідальність за присудження Сталінської премії, що давала багато влади Суркову і Софронову, Бабаєвському і Бубеннову, Кочетову і Михалкову» [524, с. 676]), триразовий лауреат Сталінської премії першого ступеня (за поему «Кіров з нами», за збірку «Грузинська весна»; за цикли «Два потоки» і «На Другому всесвітньому конгресі світу»), кавалер усіх можливих орденів, активний учасник усіх погромних кампаній доби сталінізму. «Ось скільки треба було відвалити Тихонову влади, пошани, грошей, щоб він продався сатані і відмовився від поетичного дару. Така історія сучасного Фауста», – зазначає Ю. Еткінд [524, с. 676]. На думку дослідника, М. Тихонова не можна звинувачувати в тому, що він ніколи не згадував про М. Гумільова, в той час це було смертельно небезпечно. Але в якийсь історичний момент «брехня, що виражалася в мовчанні, переросла в брехню активну, красномовну. Красномовну – тут це не описка, а характеристика лакейської позиції, якої, по суті, від Тихонова ніхто не вимагав. Дозволивши собі відверту брехню, він став звичайним демагогом і, як сказано вище, графоманом» [524, с. 674].

Після розстрілу М. Гумільова в 1921 році в пам'ять про вчителя М. Тихонов написав віршований диптих «Серый лось защебил рога», «в смисловому будівництві якого брали участь гумільовський «Леопард» 1920 року (з його нездійсненим пророкуванням «У жирафьего колодца / Я окончу жизнь мою»), поезія Зінчкевича «Смерть лося» 1912 року й герої Кнута Гамсуна» [442]. У першій частині вірша лось виступає алегорією убитого поета:

Серый лось защебил рога,
Глаза от боли мутны –
Ляжет мертвым к ногам врага,

Победившей его сосны.

А был он строен и горд,
Кидаюсь в широкий гон,
И воплем собачьих орд
Охотник славил его [446, с. 189].

Автор поезії передає горе втрати, з яким неможливо впоратися, він разом з розстріляним поетом «умирал, как лось» [446, с. 189]. У фіналі першої частини поезії ліричний герой зізнається, що йому «в зеленой стране / Охотником быть пришлось» [446, с. 189]. Мисливець тут виступає узагальненим образом того ката, що стратив М. Гумільова. У такий спосіб проглядається каяття автора, його розуміння причетності до терору. Це типологічно зближує поезію М. Тихонова з творами Д. Фальківського, в яких репрезентовано образ ката-чекіста та передається каяття ліричного героя. У другій частині поезії автор звертається до героя К. Гамсуна Глана, чий образ в даному тексті так само може прочитуватися як звернення до розстріляного поета:

Любовь не глядит назад.
Она всегда, как стрела.
Ты помнишь об этом, брат,
Упрямый поручик Глан? [446, с. 189]

Підтвердженням нашої думки слугують фінальні рядки поезії:

А в Хараре живет леопард
С гумилевской пулей в боку [446, с. 190].

Отже, акмеїстичний світогляд, сюжетність лірики, предметність, розуміння розриву власних ідеалів з ідеалами сучасного світу, творчий інтерес до екзотики, невідомих країн, міфології є свідченням гумільовських традицій у поезіях «ланчан» та «серапіонів». Ліричний герой творів М. Гумільова типологічно близький Є. Плужнику, Д. Фальківському, Є. Полонській та М. Тихонову сміливим протистоянням вульгарному суспільству, прагненням до перемоги, відкриттів, до боротьби із зовнішнім світом.

РОЗДІЛ 5. БІБЛІЯ В ХУДОЖНІЙ КАРТИНІ СВІТУ «ЛАНЧАН-МАРСІВЦІВ» ТА «СЕРАПІОНІВ»

5.1. Мистецьке прочитання Старого й Нового Заповітів

Рецепція Біблії як складової духовної культури людства представлена в багатьох творах світового мистецтва. Щодо української та російської літератур 20 – 30-х років ХХ століття, то активне звернення до Старого чи Нового Заповітів бачиться в «новому характері ідейно-художнього мислення доби, коли на зміну традиційному реалізмові приходили інші види творчості, природа яких корінилася в ірраціонально-чуттєвому підході до явищ дійсності і мистецтва» [30, с. 11]. Літературним групам «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати» притаманне існування власної, авторської точки зору на Біблію, переосмислення біблійних образів та мотивів. Так, у ранньому оповіданні І. Багряного «Мадонна» автор створює образ біблійної Матері, який уособлює його рецепцію Нового Заповіту. Твори Б. Атоненка-Давидовича («Образа», «Що таке істина?», «Хто такий Ісус Христос?»), Г. Косинки («Фавст»), В. Підмогильного («Іван Босий»), поезії Т. Осьмачки, Д. Фальківського, Є. Плужника містять біблійні ремінісценції та образи. «Серапіонові брати» (Л. Лунц, Є. Полонська) частіше звертались до Старого Заповіту, що обумовлено інтересом до історії єврейського народу. Зокрема, в оповіданні Л. Лунца «В пустynie» письменник, спираючись на книгу Буття, презентує власне сприйняття біблійного образу Мойся.

У поезіях Є. Плужника біблійні тексти тісно переплітаються з індивідуально-авторськими образами та рецепціями, створюючи неповторний поетичний світ. Письменник проектує Біблію на сучасність, репрезентує своє ставлення до навколишніх реалій. Прикладом такого звернення до біблійного тексту стає поезія «Я знаю: / Перекують на рала мечі». Цей твір включено до збірки «Дні», у якій автор передає рецепцію сучасних йому подій, трагізм часу через долю особистості, індивідуалізуючи таким чином історичні катаклізми епохи. Ліричний герой творів Є. Плужника, так само, як і в поезіях російської літературної групи «Серапіонові брати», через

теперішній час бачить події минулого та майбутнього, які стають для нього більшою реальністю, ніж сьогодні.

Перші ж рядки поезії «Я знаю: / Перекують на рала мечі» містять рядок зі Старого Заповіту: «Перекують на рала мечі» [367, с. 122]. Ці слова взято з Книги пророка Ісаї: «І він судитиме народи, буде розсуджувати людей багатьох; вони перекують свої мечі на рала, а списи свої на серпи. Народ на народ не буде меча підіймати, і не вчитимуться більше воювати» [422]. З тексту поезії очевидно, що Є. Плужник, свідомо спираючись на Старий Заповіт, створює власну інтерпретацію картини майбутнього своєї Батьківщини, яка бачиться йому тільки в житті по волі Божій та за Божими заповідями. Перші рядки передають віру ліричного героя в те, що для України закінчатся страшні часи, настане мирне життя, люди повернуться до своєї звичайної селянської праці. Центральним є образ української землі, яка «буде родючою», на неї «пшеницями зійде кров». Твір сповнений біблійним сенсом і в тому, що поет переконаний: «Будуть одні ключі / Одмикати усі серця» [367, с. 122], ключі ці – любов. Рефреном поезії виступають слова «я знаю», якими починається кожна строфа твору. Вони передають упевненість поета в майбутньому України. На наш погляд, фінал поезії робить його композицію кільцевою, тому що на початку твору є звернення до біблійного тексту, а завершується поезія словом, що в культурному просторі є релігійним маркером, – «вірю».

У вірші «А він молодий-молодий», що теж входить до книги «Дні», автор створює апокаліптичну картину Батьківщини, утілену через смерть героя-юнака, відданого в жертву примарному майбутньому:

А він молодий-молодий...

Неголений пух на обличчі.

Ще вчора до школи ходив...

Ще, мабуть, кохати не вивчив [367, с. 129].

Автор звертається до прийому парцелювання тексту, який сприяє розкриттю душевного стану героя, його «потоків свідомості», що з'єднав і напругу, і мрії, і розчарування, і біль. Перед його очима проходять картини минулого: рідне село, Шевченко (як символ Батьківщини), мати, останні хвилини життя, драні чоботи:

Так очі ж навколо лихі...
Крізь зуби один – розстріляти!
...А там десь солома дахів...

...А там десь Шевченко і мати... [367, с. 129].

Знаковим є те, що Є. Плужник вводить у вірш число «три», зображуючи катів, що тричі намагаються розстріляти юнака, «наган дав осічку аж двічі ... / А втретє...». Три спроби вбити героя свідчать і про опір долі, і про біблійні мотиви тексту. Нагадаємо, що в християнстві число «три» є священним, символізуючи собою Святу Трійцю, у Біблії воно незмінно співвідноситься з Христом (три дари волхвів, три образи Перевтілення, три хрести на Голгофі, три зречення Петра тощо). Одночасно цифра «три» пов'язана з головними складовими земного шляху людини: народження, життя і смерть; минуле, сьогодення та майбутнє; чесноти - віра, надія, любов. У вірші Плужника «три» розбите автором на «два» і «один», які виступають, як минуле, сьогодення і майбутнє, що обернулося для героя смертю. Водночас смерть безневинного, чистого юнака прочитується тут в християнському контексті, уособлюючи жертву в ім'я Батьківщини:

І правда, і радість, і гріх,
І біль не навіки! [367, с. 129].

Є. Плужник звертається до образу біблійного Раю в філософській поезії «Дві паралелі, два меридіани»: «Безсмертний світ. Тут – Тигр, Євфрат і Рай» [367, с. 129]. Автор наводить назви річок, які, згідно з книгою Буття, були в біблійному Раю: З Едему ж виходила ріка, щоб зрошувати сад, і звідти розділялась вона на чотири течії: Ім'я першої – Пішон; це та, що обтікає весь Хавіла – край, де є золото. / А золото цього ж краю добре. Там же є пахуча смола й онікс-камінь. / Ім'я другої ріки – Гіхон; вона обтікає весь Куш-край. / Ім'я третьої ріки – Тигр; вона тече на схід від Ашшуру. Четверта ж ріка – Ефрат» [422].

Цей твір передає авторські роздуми про сенс буття, про життєвий шлях митця, який означено трьома словами: «Живи. Твори. Вмирай» [367, с. 290]. У поезії є образ, пов'язаний з біблійним Раєм, – образ Єви: «Настане час – і ти обрящеш Єву» [367, с. 290]. Це згадування свідчить про те, що ліричний герой твору сприймається читачем, як Адам. Пригадаємо, що російській акмеїзм, з якого

прийшли в літературу поети «Серапіонових братів», мав іншу назву – «адамізм», маючи на увазі, що вони сприймають світ природно, що поети, як нові Адами, можуть давати живим створінням власні імена. Поезії «Серапіонових братів» мають багато рис, у яких розкривається поетика адамізму. Зокрема, ліричний герой творів М. Тихонова має багато спільного з біблійним Адамом як з первинною, природною людиною. І в цьому випадку ми можемо побачити типологічну спільність поезії Є. Плужника й «Серапіонових братів».

Твір російської поетеси з літературної групи «Серапіонові брати» Є. Полонської «Агарь» [370, с. 131 – 132] побудовано на старозаповітній історії про Сару та її рабину Агар. Сюжети про Сару й Агар містяться в другій частині Буття, що присвячена історії появи єврейського народу та життю його патріархів Авраама, Ісаака, Якова. Сара, не маючи дітей від Авраама, сказала йому: «Господь зробив мене безплідною: ввійди до моєї рабині, може я матиму дітей завдяки їй». Послухав Авраам бажання Сари. І взяла Сара, Авраамова жінка, свою рабину Агар єгиптянку, при кінці десятого року, як Авраам оселився в Ханаан-краю, та й віддала її Авраамові, своєму чоловікові, за жінку. Ввійшов він до Агарі, й вона зачала. Як же відчула, що зачала, то стала зневажати свою господиню» [422]. Тобто Агар в гордині втратила повагу до своєї господині, вела себе з нею зневажливо, тому «запопалася тоді Сара до неї жорстоко аж вона втекла геть їй з очей» [422].

У пустелі до неї спустився ангел і сказав, що в Агарі має народитися син, якого назвуть Ізмаїлом (за переказами Ізмаїл – прабатько арабів), від нього зародиться незліченний народ: «Я сильно розмножу твоє потомство, так що його не можна буде і злічити: таке воно буде численне» [422]. Ангел звелів Агарі повернутися до Сари. Через кілька років, вже після народження Сарою Ісаака, вона зажадала від Авраама вигнати Агар та Ізмаїла, бо дитина служниці ображала їхнього законного сина: «Сара побачила, що син Агарі єгиптянки, якого ця була вродила Авраамові, насміхається з Ісаака; тому вона сказала до Авраама: «Прожени геть оцю рабину та її сина; не буде бо спадкоємцем син тієї рабині з моїм сином Ісааком». Вельми прикро було Авраамові те слово щодо його сина, але Бог сказав до Авраама: «Не вболівай за хлопчину та за твою рабину. В усьому, що тобі скаже

Сара, вволи її волю, бо за Ісааком назветься твоє потомство. Та й із сина рабині я теж виведу народ, бо й він твоя дитина». Встав Авраам раненько, взяв хліба та бурдюк води й дав Агарі; і вклавши їй на плечі дитину, відпустив її» [422]. Агар заблукала в пустелі, вода і хліб закінчилися, вона «сиділа навпроти та й плакала вголос. Почув Бог крик хлопчини, і ангел Божий кликнув до Агарі з неба та й сказав до неї: «Що тобі, Агаре? Не бійся, бо почув Бог крик хлопчини там, де він лежить. Устань, візьми хлопця та гляди його добре, бо я виведу з нього великий народ». Тоді відкрив Бог їй очі, й вона побачила криницю з водою; вона пішла й набрала повний бурдюк води і дала пити хлопцеві» [422].

Саме цей драматичний епізод вигнання Агарі з сином став основою поезії Є. Полонської. Авторка створює трагічну картину материнського страждання, її скорботи про долю сина, приреченого померти в пустелі:

Над Сирийской пустыней пылает восток.

Сохнет ветер в безогненной гари.

И пронзительно сухи, как горький песок,

Иступленные вопли Агари [370, с. 131].

Прокльони Агарі, що посилаються до Сари, викликають читацьке співчуття. Водночас слова рабині показують не тільки глибину материнського горя, але і її гординю, яку вона не змогла побороти й після свого повернення до господині:

Сарра! Сарра! Счастливая! Горе рабе!

Проклинаю тебя, проклинаю!

Черной язвой кидаюсь на тело тебе

И питье твое в кровь превращаю!

Иль я хуже тебя, иль тебе не равна

В муже, в мальчике, в первенце, в сыне?

Над тобою, законная мать и жена,

Посмеялось отродье рабыни! [370, с. 131].

Є. Полонська створює психологічно напружену картину горя Агарі, її небажання змиритися з тим, що відбувається, та одночасне розуміння неминучої загибелі сина: «И кидается наземь, и клонится ниц, / И царапает землю ногтями» [370, с. 131]. На нашу думку, автору

вдається зробити старозаповітний образ зрозумілим сучасному читачеві саме завдяки тому, що на перший план висунуті материнські почуття героїні. Поетеса, відтворюючи слова ангела, який прийшов врятувати Агар та Ізмаїла, підкреслює, що розплатою Сари та її синові Ісааку стане те, що законний син та його народ на довгі роки будуть віддані «на посмешище детям рабыни!» [370, с. 131]. Отже, джерела конфлікту між арабами та євреями поетеса бачить у жорстокості Сари, у безмежності материнського горя Агарі.

Історія праведного Йосипа Прекрасного – сина Якова та Рахілі – не раз ставала предметом художнього осмислення (наприклад, в образотворчому мистецтві невідомий фламандський майстер (Майстер життя Йосипа) «Йосип та дружина Потіфара», Рафаель «Віроломство дружини Потіфара», Рембрандт «Йосип і дружина Потіфара», Ф. Маульбертш «Йосип і його брати», у літературі – Фірдуосі «Юсуф і Зулейха», Селім Слеман «Юсуф і Зулейха», Т. Манн «Йосип і його брати»). Звертається до цієї теми і Є. Полонська, але її цікавить насамперед сюжет про спроби дружини Потіфара Зелік (Зулейки) спокусити Йосипа. Згідно з біблійним текстом, Йосип «був поставний і гарний з виду» [422].

У книзі талмудних оповідань та притч «Агада» знаходимо основу поетичного тексту Є. Полонської: «Йосипу в той час було сімнадцять років, він був у повному розквіті краси. Дня не минало, щоб Зеліка, дружина Потіфара, не говорила йому про свою пристрасть. За три рази на день вона змінювала свій одяг, намагаючись звабити його <...> – Що з тобою, Зеліка? – питали єгиптянки, подруги її, – Чого ще бракує тобі, дружині вельможі знатного, улюбленця фараонова? – Чого мені бракує? – відповідала Зеліка. – Зараз ви дізнаєтеся про це». У той час, коли ці єгиптянки зайнялися запропонованими їм плодами, чистили їх гострими ножами, до кімнати, за покликом Зеліки, увійшов Йосип. Дивилися вони в обличчя його та порізали собі до крові пальці. Застиглі, дивилися вони на обличчя його, не бачили і не відчували, як текла кров з порізаних пальців на плоди, на стіл, на туніки їхні <...> – Ось, – говорила Зеліка, – при одному погляді на нього ви так зачаровані, вражені красою його. Що ж повинна відчувати я, постійно бачачи його, під одним дахом перебуваючи з ним?» [5] (переклад наш. – О.К.).

Цей сюжет зацікавив Є. Полонську. Її поезія «Йосип» – відповідь Зеліки подругам, у якій вона відверто чуттєво (як і в інших її творах про кохання) говорить про своє ставлення до Йосипа. І цей еротизм позбавляє твір біблійного піднесеного сенсу. Автор психологічно точно передає напругу, невгамоване бажання Зеліки, її фізичне прагнення володіти Йосипом Прекрасним. Читач розуміє і виправдовує зраду героїні, її вину і перед чоловіком, і перед Йосипом, який по мстивому наклепу Зеліки, попав до єгипетської в'язниці:

Счастлива та, к которой ночью он войдет,
И та, которая с ним будет биться,
Пока в беспмятстве пред ним не упадет.
Кто с ним губами жаркими сольется,
Чтобы в него желанье перелить...
Кто с ним руками жадными сплетется,
Чтоб жажду ей сумел он утолить... [370, с. 219].
Рефреном у тексті виступає строфа:
Я влюблена, египетские жены,
Вы, опытные в игрищах любви,
Не смейтесь над поруганной влюбленной,
Союзницы, совет ей дайте вы!» [370, с. 218].

Повторення цих слів свідчить про велике прагнення героїні володіти Йосипом. Своїх подруг, досвідчених єгипетських дружин, вона називає союзницями, і це доводить нам, що Зеліка розраховує на їх розуміння та допомогу. Героїня таким чином ставить умовний знак рівності між своїм та їхнім чуттєвим досвідом. З початку подруги не вірять та не розуміють її мук кохання: («Не может быть, чтоб был хорош он так!» [370, с. 219], але коли до кімнати «строен и суров» входить Йосип, досвідчені єгиптянки «смотрели на него без слов, / Как девочки, стыдливо и несмело» [370, с. 219].

В агадичному тексті підкреслюється, що краса праведника так сильно вразила жінок, що вони, розрізаючи фрукти, порізали пальці та не відчували ран і не бачили крові, яка капала на їхній одяг. Цей епізод, що є доказом краси Йосипа, використовує, дещо змінивши, і Є. Полонська:

А та, которая вонзала нож в гранат,
Внезапно вскрикнула, затем, что загляделась,

И палец свой резнула невпопад [370, с. 219].

Виникає питання, чому вірш, присвячений почуттям Зеліки, автор назвала «Йосип»? Можливо, ця назва пояснює завдання, які ставила перед собою Полонська, її прагнення через опис любовних страждань героїні показати безгрішність Йосипа Прекрасного, його вміння впоратися зі спокусою, його цнотливість. І в такому випадку чуттєві муки Зеліки – лише фон для її власної рецепції Йосипа, котрий стає для поетеси ідеалом душевної та тілесної чистоти.

Оповідання «В пустynie» стало першим твором, в якому Л. Лунц звернувся до історії єврейського народу. В основу тут покладено старозаповітний сюжет з «Чисел» про голову колена Шимона Козбі та мідіятінську принцесу Зімірі, убитих праведним Пінхасом: «Ваал-Пеорові піддався Ізраїль, тим то гнів Господній запалав на Ізраїля. Господь сказав Мойсеєві: «Візьми всіх чільних у народі й повісь їх (на покуту) перед Господом проти сонця, щоб палючий гнів Господній перейшов». І наказав Мойсей суддям Ізраїля: «Кожен з вас нехай повбиває тих з-поміж ваших людей, що пристали до Ваал-Пеора». Та ось приходить один із синів Ізраїля й приводить до братів своїх якусь мідіянку, перед очі Мойсея і перед очі всієї громади синів Ізраїля, що плакали коло входу до намету зборів. Побачив те Пінхас, син Єлеазара, сина Арона священика, тож устав він з-посеред громади, вхопив списа в руку, пішов слідом за ізраїльським чоловіком у середину шатра й пробив їх обох, ізраїльтянина та жінку, у живіт. І відвернулася пошесть від синів Ізраїля. А полягло вже було від неї 24 000. Господь промовив до Мойсея: «Пінхас, син Єлеазара, сина Арона священика, одвернув обурення моє від синів Ізраїля, ревнувавши за мою честь посеред них; тим я не вигубив синів Ізраїля у моїх ревнощах. Тож об'яви: Ось я даю йому союз миру, що буде йому та його потомству союзом віковичного священства за те, що ревнував за свого Бога й спокутував синів Ізраїля». А ймення вбитого ізраїльтянина, котрого прошито разом з мідіянкою, було Зімірі, син Салу; був він князь батьківського роду Симеоніів. А ім'я забитої жінки мідіянки було Козбі; була вона дочкою Цура, родоначальника одного з племен мідіянських» [422].

Пінхас – один із найбільш ревних захисників і служителів Бога Ізраїлевого. Усе його життя було присвячене викоріненню вад

єврейського народу і боротьбі з віровідступниками. Ізраїльтяни були залучені мідіянітами до розпусного служіння своєму богу Ваалу. Господь суворо покарав нечестивих відступників, вразивши ізраїльтян смертельною виразкою, що забрала тисячі життів. Народ Ізраїлю зібрався біля дверей скинії, щоб принести Богові каяття. Цар Зімір на очах Мойсея та усього народу привів принцесу-мідіянітянку Козбі в єврейський стан та пройшов з нею до свого намету. Тоді Пінхас, сповнившись гніву й обурення на царя-спокусника, увійшов до них та вразив його та принцесу списом. Цей вчинок виявляє гарячу любов до Бога. Пінхас відвернув гнів Божий від ізраїльського народу: моровиця, що вражала людей, зупинилася.

Л. Лунц вільно переосмислив старозаповітний сюжет, змінивши ключові моменти біблійного тексту – Пінхас (російський варіант ім'я Финеес), перемігши мідіянітян з ізраїльтянами, сам привів жінку в стан: «И лучшее стадо, и лучшую женщину взял себе Финеес, внук первосвященника. И было утро. И вот наслаждался Финеес женщиной и взял меч свой, чтобы убить ее. А женщина лежала нагая. И не мог убить ее Финеес. И вышел он из шатра, и позвал раба и, дав ему меч, сказал: «Войди в шатер и убей женщину». И сказал раб: «Хорошо, я убью женщину», и вошел в шатер. И вот прошло время, и сказал Финеес другому рабу: войди в шатер и убей женщину и того, кто лежит с ней» [278, с. 31]. Жінка (старозаповітна Козбі) принесла смуту й розпусту єврейському народу, «потому что женщина лежала на ложе, а сыны Израилевы убивали друг друга у входа в шатер, и победивший ложился с женщиной. И когда выходил он из шатра – его убивали» [278, с. 32].

Козбі, ім'я якої у творі не названо, зуміла зупинити життя ізраїльтян, відвернути їх від головної мети. Оповідання називається «В пустынне», і це дає нам підстави вважати, що вихід євреїв з Єгипту виступає тут своєрідним тлом, що сприяє розкриттю характерів, історії народу Ізраїля. У першому розділі, звернувшись до біблійної стилізації, автор показує трагізм життя героїв: «Было страшно и скучно. Нечего было делать – только идти и идти. От палящего скуки, от голода, от пустынной тоски <...> крали друг у друга утварь, шкуры, скот, женщин, и укравших бивали. А потом мстили за убийства и убивали убивших. Не было воды, и было много

крови» [278, с. 29]. Ізраїль у Лунца – це єдиний, узагальнений образ євреїв. Не випадково завжди, кажучи про народ, автор вживає однину, підкреслюючи цю цілісність: «Израиль полз дальше», «Израиль – черный и бородатый, в козых шкурах, голодный и трусливый, – кричал и плакал», «Израиль дрожал и выл» [278, с. 29] та ін. Ізраїль зображений голодним, слабким, диким, жорстоким, виснаженим, що не йде, а повзе до «земли молока и меда» [278, с. 29]. Єврейський народ нарікає, дорікає Мойсею, загрожує йому, звинувачує в тому, що вони бояться не знайти землі і все ще пам'ятають «рыбу, которую ели в Египте, и огурцы, и дыни, и лук» [278, с. 30]. Високий старозаповітний сенс результату знижується описом жорстокості брата Мойсея Аарона, який, щоб змусити народ йти далі, говорив «родичам своим из колена Леви: «Обнажите мечи и пройдите среди народа». И обнажали сыны колена Леви мечи и проходили среди народа, и каждого стоящего на пути убивали. Израиль же кричал и плакал от страха, потому что Моисей говорил с богом, а у левитов были мечи» [278, с. 30].

Водночас ці вчинки Аарона можуть прочитуватися інакше. Є. Леммінг бачить тут прихований автобіографізм: «Відчуття обраності, в тому сенсі, що подібна обраність накладає зобов'язання, бажання будь-що-будь виконати свій обов'язок, багато в чому визначає і життєву позицію Лунца, і його критичні висловлювання <...> У світлі цього слід розглядати і його наполегливе бажання реформувати російську літературу, яку, на його думку, необхідно зрушити з «мертвої точки», і згоду лягти при цьому кістками <...> заради майбутнього, що належить іншим. Все це посилено особливим – вибуховим – психічним складом і примножено молодістю» [262, с. 379]. Уважаємо, що така точка зору дослідника має право на існування, хоча і не підтверджена будь-якими літературними фактами. Але саме його статті, спогади про автора служать тими непрямими доказами можливості подібного співвіднесення Л. Лунца і його старозаповітних героїв, які репрезентують особливості авторського характеру, юнацький максималізм та віру в високу місію митця. Не випадково В. Каверін, один з найближчих до письменника братів-«серапіонів», написав, що для Л. Лунца щастям була література [407, с. 76].

В оповіданні Л. Лунц використовує повтори, рефрени, перерахування, біблеїзми, своєрідні розповідні нанизвання, особливу мелодику, які сприяють біблійній стилізації. Так, в кінці IV глави читаємо: «И годы ползли, как полз Израиль, и Израиль полз, как ползли годы»; VI глава починається и заканчивается созвучно: «Годы ползли, как полз Израиль <...> И росли дети, и годы, и страх, и голод» [278, с. 31]. Фінал VII глави – стилістично близький, але за змістом – інший. Жінка, яка привернула до себе всіх синів Ізраїля, одна змогла зупинити не тільки їхні скарги, стогони, але й час, сам результат: «И стан Израйля не полз дальше в страну, текущую молоком и медом, но стал. И стали звери пустыни, ползущие за ним, и стало время» [278, с. 32]. Це зауваження дає можливість зрозуміти авторську думку про те, що низьке, фізіологічне, тілесне здатне замістити собою найвищі цілі. Одночасно можна зробити й інший висновок, що в зображенні Л. Лунца єврейський народ постає духовно слабким, неспроможним.

Не випадково в оповіданні Ізраїль повзе, це дієслово вказує не тільки на труднощі шляху, а й на дитячий вік, незрілість. Мойсей та Пінхас набувають у творі іншу, відмінну від біблійної, конотацію. Пінхас вбиває Козбі та Зімрі, тому що, прийшовши до свого шатра, щоб «лечь с женщиной», побачив – вона «лежит на ложе нагая, и с ней Зимри, сын Салу, нагой» [278, с. 32]. У тексті повторюється характеристика Мойсея – «біснுவатий», коли ж пророк говорив з Богом, він «бился на помосте, изо рта его била пена, и были бранные слова, непонятные, но страшные» [278, с. 30]. Очевидно, останнє вказує на екстатичні бачення пророка, зафіксовані в Старому Заповіті (див., наприклад, Другозаконня). «Біснуватий» тут, з одного боку, може бути синонімічно слову одержимий – характеристика, яка розкриває високу цілеспрямованість, жертвовність, самовідданість Мойсея, його прагнення виконати волю Бога, звільнити євреїв з єгипетського рабства, привести їх до Землі ханаанської, «текущую молоком и медом». З іншого боку, можливо, іронічна вказівка на сприйняття пророка єврейським народом, який не розуміє та не приймає його, боїться екстатичних видінь. Л. Лунц підкреслює, що Мойсей може говорити з Богом, проте не вміє – мовою Ізраїлю [278, с. 29]. Є. Леммінг зазначає тут прихований

автобіографізм: «Приблизно в той же час, коли Лунц працював над оповіданням, – підкреслює дослідник, – він заново почав вивчати єврейську мову (за його власним висловом з листа до батьків, «ашкеназі», якої його навчали в сім'ї, виявилася відмінною від «сефарда»). Лунц освоїв іврит самостійно» [262, с. 378].

Отже, розглянуті твори митців літературних груп «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати» демонструють активне звернення до біблійних текстів. З одного боку, митці цитують Біблію, використовують її образи та сюжети, з іншого, – у творах Є. Плужника, Є. Полонської та Л. Лунца біблійні ремінісценції та алюзії виступають тією складовою, що демонструє одночасне звернення авторів до вічного та минушого. Рецепція Біблії у творах письменників українських та російських літературних груп виступає тією моральною константою, яка допомагає їм не втратити гуманізм, духовність в сучасну для них трагічну епоху.

5.2. Образ людини Божої в епіці «ланчан-марсівців» та «серапіонів»

Вс. Іванов створив повість «Бегствующий остров» в 1925 – 1926 роках, саме в цей період він ще входив до літературної групи «Серапіонові брати». Ми вже писали, що в цій групі кожен молодий письменник мав жартівливе прізвище, Вс. Іванов був «брат-алеут». Це прізвище, на нашу думку, підтверджувало не тільки біографічний зв'язок письменника з північною частиною Росії, але й вказувало на творчі шукання автора, орієнтованого на вивчення життя Півночі.

В основі сюжету твору лежить історія («казка») про поселення старообрядців на Білому острові, яку розповідає в поїзді своєму попутнику дрібний злодій Галкін. Зауважимо, що цей герой і сам є старовіром. Композиція повісті (оповідання в оповіданні) дозволила Вс. Іванову представити художню рецепцію старообрядців у різні періоди їхнього буття – в ізольованому, обмеженому громадськими законами і традиціями просторі та в сучасному письменникові світі, позбавленому духовних орієнтирів і християнської віри. Автор оповідання, так само, як і В. Підмогильний у новелі «Іван Босий», використовує дві різні точки зору. Одна належить герою-оповідачу,

що передає історію свого знайомства з сусідами по вагону – групою злодіїв, які обікрали його. Ми розуміємо, що після революції вони (старообрядці за вірою) були вирвані зі звичного середовища та зараз асимілюються в радянському суспільстві. Іншу точку зору репрезентує один зі злодіїв – Галкін. Цей персонаж знайомить героя-оповідача з історією старообрядців, які після смерті Петра I, були змушені тікати в заповідне, таємне місце – Білий Острів. Тут вони створюють традиційне старообрядницьке ізольоване поселення, існування якого несподівано закінчується в 1919 році (у тексті, крім опису жорстокості продрозкладки, є точна вказівка на дату: «Распоряжение вождя Ильича об нэпе еще не произошло» [163]. Мисливець-розвідник Гавриїл-юнак випадково у світському суспільстві знайомиться з комісаром продрозкладки Васьюкою Запусом і, помилково прийнявши зірку на його шапці за знак Божий, («Христос, Христос, звезда вифлеемская, осанна» [163]), розповідає старовірам, що царів в Росії більше немає, і що туди повернулася стара, справжня віра. Комісара він називає святим воїном Адонісом. Дочка глави громади Саша несподівано зустрічає комісара продрозкладки Ваську Запуса, що випадково потрапив на Білий Острів, закохується і тікає з ним в радянський Тобольськ. Собор вирішує, що всім старообрядцям потрібно відправитися «у світ» на чолі з наставницею Олександрою, матір'ю Саші. У Тобольську старообрядці бачать, що в новій Росії немає не тільки царів, але й Бога («По лику – Русь, а по одеже чисто черти: ноги обернуты тряпичными лентами, башмаки на ногах бабьих – большие будто колоды, шапочки-шляпочки – как воронье гнездо. А девки стриженые, юбки в насмешку над верой колоколом сшиты, короче колен, ноги почти голые <...> И смешно и больно <...> И игумны <...> все сбежали, а то и пристрелены. И монастыри-то под лазаретами. В церквах-то попы не знают, что и служат» [163]. Саша вийшла заміж і живе з комісаром в комунальці, стариця Олександра проклинає дочку за зраду віри. Запус агітує старообрядців залишитися в Радянській Росії, обіцяє кожному дати ділянку землі. Між тими, хто хоче виїхати назад на Білий Острів, і тими, хто бажає залишитися, починається бійка. Невелика частина старообрядців їде назад. По дорозі біля трьох заповідних сосен, які вказують шлях на Білий Острів, вночі зникла стариця Олександра.

Старообрядці вирішили, що жінка потонула в ополонці. Вони пішли на Острів, спалюючи за собою всі знаки, які раніше допомагали знайти таємний шлях до них. У розв'язці повісті стариця Олександра, що зрадила старообрядців, приходить в Тобольськ жити до дочки та зятя.

Образ комісара продрозкладки Васьки Запуса типологічно близький до образів Г. Косинки агітатора Рубля («Десять»), Собачки («Анкета»), Мусія Швачки («Політика»), Кості («Анархісти»), Бейзеру («Фавст»), Байденка («Темна ніч») та ін. не тільки приналежністю до нової більшовицької влади, але й тим, що кожен з них «обстоював свою, виборену важкою долею істину. Кожен з них був виразно індивідуалізований» [200, с. 91].

Сюжет повісті має типологічні сходження з новелою В. Підмогильного «Іван Босий» та репрезентує протистояння між Божими людьми, яких уособлюють старовіри, і новою червоною владою, яка замість декларованої справедливості, веде жорстку продрозкладку.

Одним із значущих образів повісті можна назвати Білий Острів, що служить для людей Божих-старообрядців уособленням Землі Обітованої. Очевидно, що це утопічна форма земного раю, він являє собою ідеалізоване розуміння про справедливість, щастя, втілення самих глибинних мрій. «Утопічне мислення переживає особливе напруження в періоди соціальних, економічних і національних криз», – зазначає К. Чистов [500, с. 442]. Соціальні потрясіння початку ХХ століття – локальні війни і голод – призвели до створення цілого ряду творів, у яких герої прагнуть досягти заповідного, таємного місця, Землі Обітованої, де здійсняться всі їхні мрії про щастя та справедливість (Л. Лунц «Родина», К. Федін «Города и годы», А. Платонов «Іван Жох», В. Шишков «Алые сугробы» та ін.). У віршованому романі І. Багряного «Скелька» створено типологічно близький творам російських письменників образ Куземинського Покровського чоловічого монастиря, що розтошований на горі біля села Скелька Полтавської області. Монастир символізує святе місце, національну гідність, яку відтворюють українські козаки у боротьбі з московськими монахами.

У творі Вс. Іванова таким місцем стає соціально-утопічний простір, пов'язаний легендами старообрядців про місто Біловоддя. О. Папкова пише про те, що джерелами Білого Острова з повісті можуть бути «село Біла (тут з XVIII століття стояв розкольниківський скит) і Острів Авраамія на Бахметському болоті, де знаходилася келія урало-сибірського старообрядництва старця Авраамія» і Покровська жіноча обитель на річці Уба, розташована недалеко від місць, де народився та виріс письменник [355, с. 71]. Дослідниця зазначає, що топонім повісті Білий Острів пов'язаний також і з легендою про Біловоддя, яку автор знав з фольклорних і книжкових джерел. Одним із таких творів було «Путешествие» інока Марка, в якому теж репрезентований шлях та побут Божих людей. У нас немає точних вказівок на використання Вс. Івановим «Путешествия» інока Марка як джерела образу Білого Острова. Однак паралелі, що присутні в тексті, дозволяють прийти до висновку про те, що письменник добре знав цей легендарний матеріал і, можливо, керувався ним.

Відомо, що в основі уявлень культури старообрядців про утопічну країну, в якій є «справжня» дониконівська віра, лежить втеча як світоглядний феномен. «Самовизначення мандрівницької (або втікацької) течії у старовірів відноситься до початку 80-х рр. XVIII ст. і відбувається завдяки діяльності одного з найбільш оригінальних старообрядницьких мислителів – ченця Юхимія, – зазначає Є. Дутчак. – Саме його праці спочатку дали підстави для оформлення старообрядницького вчення про згубність мирського життя в умовах «останніх часів» і необхідність припинити царство перемоги Антихриста, а потім зумовили дихотомічність структури спільнот мандрівників» [133, с. 81]. На наш погляд, особистість Юхимія та його вчення про мандрівництво були добре відомі Вс. Іванову. Не випадково в одному з найтрагічніших оповідань про голод «Поляя Арапия» автор назвав Юхимією стару, яка з'явилася в селі з нізвідки, щоб відвести голодних селян в міфічне місце – Полуя Арапию: «В которых деревнях собрались, пошли. Крыса тоже туда идет. И птица летит. Наши-то края заклиали на тридцать семь лет: ни дождя, ни трав <...> Потом вернутся, как доживут <...> На тридцать семь лет открыли Арапию, а потом опять закроют» [163]. Зазначемо, що в

тому, що Юхимія приходить нізвідки та має величезний вплив на людей ми бачимо типологічну близькість до Івана Босого.

Старовір Юхимій прийняв постриг в Топозері. Саме в цій обителі жив чернець Марк Топорезський, якому належить авторство легендарного твору «Путешественник», що розкриває особливості життя Божих людей-старовірів. Ця робота стала джерелом оповідання Вс. Іванова. Порівняння двох творів дозволить побачити спільність концепції Землі Обітованої та людини Божої ченця Марка та «серапіона».

Отже, Марк описує таємну дорогу до Біловоддя, де живуть тільки люди Божі: через Москву – Казань – Єкатеринбург – Тюмень – Барнаул – Красноярськ – старообрядницькі села – Китай – Японське море – Японію – Біловоддя. «Маршрут, сирѣчь путешественникъ. Отъ Москвы на Казань, отъ Казани до Екатеринбургa и на Тюмень, на Каменогорскъ, на Выбернумъ деревню, на Избенскъ, вверхъ по рѣкѣ Катуни на Красноярскъ, на деревню Устюбу, во оной спросить страннопріимца Петра Кириллова. Около ихъ пещеръ множество тайныхъ, и мало подалѣ отъ нихъ снѣговыя горы распространяются на триста верстъ, и снѣгъ никогда на оныхъ горахъ не таетъ. За оными горами деревня Умьменска и въ ней часовня; инокъ, схимникъ Іосифъ. Отъ нихъ есть проходъ Китайскимъ государствомъ, 44 дня ходу; черезъ Губань, потомъ въ Опонское государство. Тамъ жители имѣють пребываніе въ предѣлахъ окіяна-моря, называемое Бѣловодіе. Тамъ жители на островахъ семидесяти. Нѣкоторые изъ нихъ и на 500 верстахъ разстояніемъ, а малыхъ острововъ исчислить невозможно» [382].

Порівняймо з дорогою до Білого Острова в повісті Вс. Іванова «Бегствующий остров». Молодий хлопець, на прізвисько Оглобля, запропонував старовірам, які відмовилися перед небезпекою викриття, лізти в «ямки жечья», провести їх до Білого Острова: «Есть дальше крепости Тюмень да ближе крепости Тобольск, середь топей, середь болот – Белый Остров, от старых дубрав так названный. Топи те незамерзаемые, тундра называется масляна» [163].

У першоджерелі є вказівка на кількість днів (44), необхідних для того, щоб пройти через Китайську державу до Біловоддя. Очевидно, що ченцем це число використовується для того, щоб

показати дальність відстані. Шлях героїв Вс. Іванова тривав понад 10 років, на це вказує вік дочки глави громади старовірів, що народилася в дорозі, наставниці (Киновіарха) Олександри Випоркової – «На Белый Остров, когда пришли, избывая муки все, – десять лет девчонке стукнуло» [163].

Чернець Марк пише, що Біловоддя з усіх боків оточене водою («Тамъ жители имѣють пребываніе въ предѣлахъ окіяна-моря» [382]. Так розташований Білий Острів і в повісті: «На восток видно через речушку безназванную – топи, кочки, камыши, болота да скалы. Растут на холме том три маленькіе сосенки» [163]. Три сосни на пагорбі служили орієнтиром для тих людей, кого собор старовірів при необхідності посилав у світ. За цією територією на багато кілометрів знаходяться тільки болота і вода, потрапити на Білий Острів можливо тільки на протязі трьох тижнів на рік. Вказівкою на те, що заповідне місце оточене водою є також і наступні рядки: «Боялись сначала раскольники все царевой волны вслед, а потом поняли: на недоступные холодные воды вышли» [163].

Чернець Марк описує Беловоддя як сакральне місце, в якому «татѣбы и воровства и прочихъ противныхъ закону не бываетъ. Свѣтскаго суда не имѣють; управляютъ народы и всѣхъ людей духовныя власти» [382]. Для автора важливо підкреслити правильність саме духовного управління країною і те, що люди за власним бажанням, відповідно до законів совісті дотримуються Слова Божого. Очевидно, що в тексті підкреслюється розуміння того, що панування релігійної етики і моралі виключає світське управління і світський, тобто антихристний (згідно зі світоглядом старообрядців), суд. Отже, Марк підкреслює важливість вибору добровільного духовного шляху людством, оскільки саме він приведе до порятунку і набуття земного раю.

Вс. Іванов пише, що управління на Білому Острові здійснює жінка-Киновіарх і собор, причому влада передається завжди жінкам з роду перших поселенців-старообрядців Випоркових: «Киновиархом, из жизни в жизнь, избирают род Выпорковых, от жены мученика начатый. Вели они жизнь суровую, пустынным в науку, больше одного дитяти не имели, если сын – Александр, Александра – дочь. Как исполнится три года дитяти, мужик-отец в пещеры уходит, а жена

киновиархом и хозяином остается» [163]. Тут слід звернути увагу на глибоке знання автором старообрядницьких традицій Сибіру. За релігійними канонами старообрядців, духовним наставником не може бути людина, яка чинить насильство над будь-ким, зокрема й над домашніми або дикими тваринами, він не може бути мисливцем, звіроловом, тому випадки, коли жінка стає Киновіархом в Сибіру не рідкісні.

Ми читаємо у ченця Марка про те, що в Біловодді немає ні злочинів, ні світського суду. У художньому тексті Вс. Іванова є вказівка на поділ жителів Білого Острова в залежності від їх духовних шукань – одна частина населення живе в печерах смиреним чернечим життям, інша – займається полюванням та сільським господарством. У житті обох груп присутній головний елемент старообрядницької духовності – молитва й обмеження: «могшие вместить» ушли на гору, прозванную Благодать, в пещеры, схимниками-пустынниками, наставниками-начетчиками <...> Живи, дескать, в пещерном мешке, понимай, дескать, что жизнь эта есть мелкая ступень к будущей жизни, что есть нескончаемая лестница <...> А кто не мог вместить, поселились ниже, на полянах. Срубили дома, пашни подняли, бить птицу и зверя стали. В домах жизнь тоже не лучше пустынников: ни смеха чтоб, ни возгласа. Тишина, сумрак да ладан. Уньнь. Чуть что провинился, – пропишет наставница несколько листовок, а в каждой листовке сто поклонов. Считаю богов в моленной бане» [163]. Тут очевидна іронічна характеристика старообрядницького життя жителів Білого Острова, яка дається, нагадаємо, від імені Галкіна, – старообрядця-бандита, що поєднав в собі холоднокровні риси злодія та людини, для якого непорушними залишилися милосердя і душевна щедрість (не випадково він на кожній станції подає безпритульним жебракам гроші та в кінці повісті кається перед своїм спільникам в тому, що вночі вони обікрали героя-оповідача, а він, можливо, має сім'ю та голодних дітей). Створюється враження, що так описуючи Білий Острів, Галкін намагається приховати своє коріння, очевидно, що він соромиться свого минулого і зв'язку зі старообрядцями, який певним чином виявляє його «слабкість» в очах інших людей – щедро обсипати грошима з вікна вагону бездомних сиріт.

Біловоддя за словами ченця Марка – рай на землі, в якому живуть Божі люди. Підтверджує це гіперболізація: тут – найвищі дерева і суворий клімат: «Тамо древа равны съ высочайшими древами. Во время зимы морозы бываютъ необычайныя съ разсѣдинами земными. И громы съ землетрясеніемъ немалымъ бывають» [382]. Гіперболізація є і в повісті Вс. Іванова: «Проход туда три недели в году по редким кочкам, да зимой по снежным вершинам кедров, ибо снега там зимой по десятку сажен наметаються» [163]. Суворість клімату, в якому живуть Божі люди-старовіри, так само підкреслюється за допомогою інших деталей: «Вокруг острова топи да гнилое дерево, лихоманочный комарь, тяжей грабителя» [163].

Водночас чернець Марк пише про те, що складні кліматичні умови не заважають Божим людям в Біловодді мати надзвичайні врожаї й казкове багатство. У ченця Марка читаємо: «И всякіе земные плоды бывають; родится виноградъ и сорочинское пшено <...> у нихъ злата и серебре нѣсть числа, драгоценнаго каменія и бисера драгого весьма много» [382]. У повісті Вс. Іванова також неодноразово йдеться про те, що мисливці-старообрядці Білого Острова мають торгові контакти із зирянами (письменник використовує застарілу назву народу комі), вони обмінюють мисливську здобич на порох, залізо та інші необхідні речі. Письменник, так само, як і Марк, гіперболізовано зображує предмети обміну, які демонструють казкові багатства природного світу Білого Острова: «Меняли порох да ружья, железо да старые иконы на меха и мамонтов клык» [163].

Гіперболізації та реконструкції життя Божих людей-старовірів Білого Острова сприяють і авторські непрямі вказівки на безбідне життя зирян, що приховують від жителів інших сіл джерело свого багатства: «Избы себе кирпичные под железной крышей сбыхали, завели граммофоны – и молчат. Дрожали носы не одного десятка приставов: собака чует – неладно, трясет погоном, а взять не может. Дивовался народ всей Тобольской округи, до чего в охоте везет черноореховским зырянам. И соболь, и бобер, и рысь, и мамонтов клык, а белка дешевле мыша. «Черт помогает»,– решили» [163].

У тексті інока Марка є слова про те, що в Біловодді «родится сорочинское пшено» (коментатор тексту О. Мальцев указує, що так Марк називає рис [288, с. 534 – 535]. У повісті «Бегствующий остров»

автор підкреслює, що в той час, коли в Радянській Росії були голод і продрозкладка забирала у селян все до останнього, у старовірів «уродилась небывалая рожь: в закрома не влазит, стоит в скирдах необмолоченная, да и молотить некому. Руки и цепи поотбили» [163].

На підставі зазначеного висновкуємо, що Вс. Іванов глибоко знав історію та канони старообрядців, що уособлювали для нього тип Божої людини, який є повною протилежністю тим його сучасникам, що підтримували червоний терор і брали участь в ньому. Звернення до образу Божої людини обумовлено і тим, що автор народився в Сибіру, жив недалеко від старообрядницьких поселень. Він не раз чув історії про людей, які покидали свої сім'ї в пошуках утопічного Біловоддя, що уособлювало рай на землі.

Слід також підкреслити, що Вс. Іванова, безумовно, привертала старообрядницька ідея відходу від реальності, їхні пошуки ідеального, справедливого устрою. Для нього старообрядці були тими людьми Божими, котрі в ім'я віри та збереження моральних принципів ставали вигнанцями. В оповіданні «Бегствующий остров» письменник підкреслює, що старообрядці і після революції прагнуть піти від реальності на Білий Острів, оскільки сучасна їм Росія зі зруйнованими церквами та монастирями, з мільйонами невинних жертв, з аморальними законами не є тим ідеалом справедливої країни, яку вони шукали. Це переконання було відтворено Вс. Івановим і в інших творах 1920-х років про старообрядців – «Полая Арапия», «Гибель Железной», «Лоскутное озеро», «Вахада, ксара гуятуи», «Жаровня архангела Гавриила», «Голубые пески». Глибокий інтерес до старообрядців очевидний і тому, що письменник ґрунтувався не тільки на легендах і усних розповідях. Його цікавили й інші джерела про різні сторони старообрядницької історії. Однією з таких писемних пам'яток стало «Путешествие» інока Марка, що лягло в основу образу Білого Острова з розглянутого нами оповідання «Бегствующий остров».

Новела В. Підмогильного «Іван Босий» та повість Вс. Іванова «Бегствующий остров» демонструють спільну проблематику, схожі мотивну структуру та ідейну спрямованість. В обох творах оповідь подано з двох точок зору, які поглиблюють сприйняття текстів. У творі В. Підмогильного підкреслюється, що Іван Босий з'явився

несподівано, під час загострення невіри, у період влади насильства і жорстокості, коли християнські цінності, що склали сутність народної душі, були вигнані, зруйновані, заборонені. В. Підмогильний в портретній характеристиці героя наголошує на його непокірності злу, здатності вистояти в найважчих обставинах, пройти всі випробування, що йому надсилаються. Водночас цей портрет є досить нетиповим для зображення пророка, оскільки традиційно в такому образі духовне превалує над тілесним: «Високий, кремезний, без покриття, в лахміттях, що окривали його загрубіле тіло і груди, пророслі густим волоссям, босоніж, рудий, із настовбурченою бородою й патлами, що падали йому на плечі і спіну. А в руках у нього був кострубатий кийок, що він його стискав і торсав» [364, с. 131].

Множинність наукових інтерпретацій портретної характеристики Івана Босого дозволяє усвідомити філософський, релігійний, культурний діапазон цієї особистості. Зокрема, В. Нарівська підкреслює, що портретна характеристика Івана Босого наповнена ніцшеанською тілесною ідеєю, це «повертає до традицій античності, до тектонічної пластики. Грецька античність, що не знала чуттєвості, була орієнтована на скульптурність, в якій є відчуття опори. Це та скульптурність, що є вищим виявом тілесності (за Шпенглером), протистоянням твердій матерії. В. Підмогильного, ймовірно, приваблювало те, що антична душа зримо виражалась стабільністю вертикального тіла» [328, с. 317]. Дійсно, наявність античних та ніцшеанських ідей, що втілено в портретній характеристиці героя, сприяють створенню саме такого багатогранного образу, в якому уособлено концептуальні авторські ідеї, його сприйняття сучасного світу. «Автор творить цю художню постать за міфологічною логікою розгортання образу: його осердя становить якраз імагінативний абсолют, що й вивисує Босого до рівня ірраціонального, метафізичного, – підкреслює Н. Мафтин. – <...> Адже твориться не образ-характер, а образ-символ, співмірний героям національного епосу та ветхозавітним пророкам християнської міфології» [293, с. 61]. Саме цей синкретизм філософських, естетичних, християнських концепцій дозволяє В. Підмогильному через художній текст впливати на людину, котра не з власної волі

позбулася головних домінант морального існування, пройшла шлях руйнівного духовного перетворення. Письменник через образ Івана Босого веде читача до усвідомлення необхідності очищення та збереження власної душі.

Звернення Івана Босого до людей «повільним урочистим голосом» покликане повернути їх до віри, побачити і усвідомити жах того становища, у якому вони опинилися. «Віра нового «пророка» у свою богообраність – наслідок духовної закоріненості в моральних імперативах християнства, викладених у заповідях Божих. Людям, що відвернулися від Святої книги, Босий нагадує про духовні скрижалі, він закликає кров'ю ворога (слуг антихриста) змити власні гріхи, устами Босого промовляє до селян їх власна совість, він – тільки медіатор, посередник їхньої готовності до покути перед небом, виразник найпотаємніших бажань, – підкреслює Н. Мафтин. Дослідник вважає, що мова Босого, зображення його автором через сприйняття селян, перегук із текстом «Кобзаря» («зокрема із Шевченковим «Заповітом» – «Потопіть свої злочини в нечистій крові й нею омийте свої степи») спрацьовують на ефект «теургічної дистанційованості», за якої відсутня традиційна розгорнута структура образу персонажа художнього твору» [293, с. 61].

Герой, звертаючись до народу, говорить їм про ту руйнівну силу нової влади, яку вони вже перестали помічати: «Бог загострив мені позір, і я вгледів усі неправди, всю ненависть, злобу й лютість, що розлилися по землі, як дике море. Я бачив душі людей, де не було Бога, душі облудні ті злобні, де розсівся Сатана як на троні. Я бачив пограбовані церкви, роздерті ризи, закаляні чаші, прострелені ікони. І ніде я не знайшов слова Божого, не натрапив на його святий образ» [364, с. 132] Ці слова про руйнацію християнського світу, про зневіру співвідносяться з реаліями, які побачили, повернувшись у світське життя, старообрядці з повісті Вс. Іванова. Ми розуміємо, що все це є показом авторського сприйняття сучасної постреволуційної ситуації, що збігалася у Вс. Іванова та В. Підмогильного. Ми також можемо констатувати, що в словах Івана Босого укладено не тільки авторське передбачення трагедії голодомору, а й те, що наступний вождь, котрий прийде після Леніна, створить свій власний культ, який, узагальнивши багатомісячний християнський досвід, витіснить

релігію, його зображення замінять православні ікони, «Кодекс будівельника комунізму» стане Біблією нового покоління.

У творах Вс. Іванова та В. Підмогильного наголошено на протистоянні людей від Бога персонажам, що уособлюють радянську владу. Начальник міліції протистоїть Івану Босому; атеїстична влада, що зруйнувала храми й розповсюдила безкарне зло протистоїть вірі та моралі. Однак сила слова Божого змушує начальника міліції зупинитися, жажнутися власній безглузді жорстокості, засумніватися в тому страшному шляху, який він обрав: «Нацміліції з огидою ворухнувся на сідлі, ніби хотів струснути з себе щось сороміцьке. Вся істота його була збурена, термосіння серця заважало опритомніти і з'єднати думки. – Що воно таке? – прошепотів він. Він, що рубав шаблею людей, що брав був участь у масових розстрілах, він злякався божевільного старця» [364, с. 137]. О. Харлан зауважує, що смерть Босого від кулі начміліції «символізує смерть Бога. За тлумаченням Сартра ситуації людини в акті вибору, відсутність Бога спричиняє, з одного боку, розуміння закинутості людини, неможливості опертися на щось ні в собі, ні назовні, тобто, своєрідну свободу, а з другого, людина опиняється у ситуації, де немає моральних цінностей, приписів, які б виправдовували її вчинки» [481, с. 147].

В. Підмогильний, передаючи психологічне напруження, наголошує, що сили руйнації, зло все ж перемагають в цьому страшному протистоянні. Однієї кулі достатньо, щоб знищити невинну людину, обірвати зв'язок із Богом, втрати надію на духовне очищення, на відродження та спасіння порятунк.

Вс. Іванов і В. Підмогильний у фіналі своїх творів звертаються до іронії. Голова старообрядців Олександра зраджує вірян, кидає свою паству напризволяще. Вона стає частиною нового життя, змінює свою Землю Обітовану, свій острів на комунальну квартиру. Цей персонаж символізує таку ж загибель віри, таку безвихідь перед майбутнім, про яку говорить і В. Підмогильний. Іронічний фінал новели «Іван Босий» – це авторське трагічне провіщення «панування довголітнього мороку, що поглинатиме українську духовність, гуманістичні цінності», провіщення «сатанинського експерименту застосування «советського

матеріалізму» на практиці, за якого людина буде не чимось більшим, ніж «комаха, взята на пришпильку» [293, с. 63].

Пізніше І. Багрянний створює типологічно близький до «серапіонів» та «ланчан-марсівців» образ людини Божої в романі «Сад Гетсиманський», що був написаний в еміграції. Андрій Чумак – це образ «новітнього українця» (за визначенням О. Ковальчука [204, с. 40]). Герой твору відрізняється душевною чистотою, гідністю, людяністю, сміливістю, він мужньо протистоїть радянській системі, проходить через жорстокі тортури тоталітарної каральної машини – і залишається нескореним. Роман ілюструє «тріумф людської гідності на іспиті людини в межовій ситуації боротьби й страждань серед нелюдської підневільної дійсності», – підкреслює В. Гришко [107, с. 13].

Для Б. Антоненка-Давидовича звернення до образу Божої людини активізувалось у «Сибірських новелах», де вміщено твори «Що таке істина?» й «Хто такий Ісус Христос?» [13]. В основі новели «Хто такий Ісус Христос?» історія взаємин в'язнів-антиподів вірянина Митрича та безбожного Обезяни. Віра, щирість, доброта намагання долучити й інших людей до Христа допомагають Митричу пристосуватися до складного життя в таборі. Натомість Обезяна немає сенсу буття, це спустошена, бездушна особистість. Безправний в'язень «христосик» Светлов (новела «Що таке істина?») протистоїть владному Большакову. Герой мужньо відстоює віру в Бога, свої християнські переконання. Через історію «христосика» та сюжет відомої картини М. Ге «Що є істина?» Христос і Пілат» письменник втілює ідею новели, вічну істину про те, що влада та сила ніколи не переможуть віру, чесність та гідність. Дослідниця К. Протопопова, проводячи паралель між картиною М. Ге та новелою Б. Антоненка-Давидовича, підкреслює: «Сили зла сталінського режиму, що уособлює Большаков, знаходяться на першому плані, їх осяє світло (так саме, як і Пілата з картини)» [381, с. 178]. Светлов, що є антиподом сталініста, «як Христос з картини М. Ге, знаходиться в тіні. Його вчинків, на відміну, від Сталіна, чи його слуги Большакова, не видно мирному загалу. Але саме у ньому зосередилась істина, яка полягає і у твердій вірі в Христа, і в незламному прагненні «служити» добру» [381, с. 178].

Типологічно близький до творів Б. Антоненка-Давидовича у втіленні образу людини, що не відступає від віри в Христа, вважаємо оповідання М. Зоценка «Рыбья самка». Головний герой твору не має імені, автор називає його за родом діяльності – піп. Після революції він потерпає від нової влади, але не може скривдити Бога, кожного ранку каже дружині слова, що символізують твердість його особистості: «Верую, матушка» [406, с. 185]. Піп ненавидить більшовиків, він не приховує своє ставлення до них. Герой не може забути, що прийшли до нього вночі, немов грабіжники, та вимагали віддати мощі святих, відібрали майно церкви та попередили: «Учредим в твоей церкви музыкальный цирк» [406, с. 187]. Дружина попа під впливом радянської ідеології, закликів про вільне кохання зрадила чоловіка з дорожнім техніком, якого вселили у квартиру подружжя. Трагізм душевного стану попа підсилюється й вульгарністю ситуації, в якій опинилася його дружина. Технік назвав її «старая старуха» та погодився вступити з нею у сексуальні стосунки за десять тисяч карбованців, які матушка пообіцяла йому. Герой, дізнавшись про зраду, втратив сенс життя, він розуміє, що віра – єдине, що залишилось у нього і заради неї він готовий прийняти смерть від ненависних більшовиків. Піп звернувся до людей, що зібрались на службу: «Любимая паства. Поколебались и рухнули семейные устои. Потух огонь в семейном очаге. Свершилось это. Сожрала <...> нас рыба самка. И, глядя на это, не могу примириться и признать власти Советов. Ибо от них великий блуд и колебания устоев» [406, с. 192]. У фіналі автор констатує: «Вечером пришли к попу советские, развернули его утварь и имущество и увели попа неизвестно куда» [406, с. 192]. Оповідання не містить відкритої авторської оцінки, але всі складові його змісту демонструють світоглядну позицію М. Зоценка, те, що він знаходиться на боці попа. Для автора важливо довести необхідність зберегти гідність, віру, моральність, вічні цінності у радянському світі, який руйнує все, що суперечить його ідеології та підносить вульгарне й низьке як приклад для наслідування. Це типологічно зближує оповідання М. Зоценка не тільки зі згаданими новелами Б. Антоненка-Давидовича, але й з іншими творами «ланчан-марсівців», в яких розкривається протистояння вірянина, моральної людини, що відстоює віру в

Христа, своєю поведінкою несе у світ його заповіт, не зрікається від нього, з радянською владою, що намагається перевиховати, виправити, зламати героя (Г. Косинка «Фавст», «В епідемічному бараці», «Історія пані Ївги» В. Підмогильного).

Л. Лунц також звертався до образу людини Божої, яку втілює через рецепцію Старого Заповіту у творі ««Рассказ о скопце»». Оповідання будується на біблійній стилізації, що сприяє розкриттю його національного колориту. Скопцями називають людей, які зазнали кастрації або членів релігійної секти. На наш погляд, назва оповідання, що обрав Л. Лунц, має подвійне значення, про це свідчить зміст твору. Герой оповідання Акува, ставши мимоволі скопцем, має ангельську чистоту, і це надає твору інший, релігійний підтекст. У Росії секта скопці називала себе «ягнята Божі», «білі голуби». О. Панченко зазначає, що твори про скопців рясніють «різними формами символізації та метафоризації оскоплення. Оскоплення називається печаткою, побіленням, чистотою, хрещенням <...> Оскопленні та і не оскоплені протиставляються як біла вівця / козел, біла голубка / ряба зозуля і т.п.» [350]. Сюжет оповідання дає можливість досягти зближення релігійного сенсу з первинним значенням. Один із головних героїв раб Акува володіє дитячою чистотою та безпосередністю, що виявляється в його незвичайному сміху: «И был он весел, как ручей Ливана, и весельем своим поил страждущих. И возлюбил его за это господин его и возвысил его над всеми слугами. И когда напала на господина грусть, говорил он: «Засмейся, Акува». И смеялся Акува, и легче становилось на душе у господина его» [278, с. 34]. За те, що одного разу раб нескромно подивився на дружину свого пана, він був оскоплений. Господар знову наказав Акуві засміятися: «И засмеялся Акува, как смеются дети» [278, с. 34], після цього раба прогнали. Вночі ж пан не міг заснути, почув, як «вошел в дом голос и засмеялся, как смеются дети» [278, с. 34]. Цей сміх викликає в душі господаря каяття через власну жорстокість, він наказує повернути Акуву, але його не знаходять. Дитячість Акуви виступає символом його божественної, ангельської чистоти. Безневинність, контрастуючи з жорстокістю, змушує зло каятися та очищатися.

Подібні властивості Акуви розкрито в іншому епізоді, у якому йдеться про історію Орфи, дружини Гахара, яка не мала дітей. Ім'я моавітянки Орпи (у Л. Лунца Орфа) згадується в старозаповітній пам'ятці «Книга Рути» [422], до цього ж твору відсилають слова старих з оповідання: «Да сделает Тебя Господь, как Рахиль и как Лию, и да растер богатство твое в Еврафе, и да славится имя твое в Вифлееме» [278, с. 36]. Порівняємо: «І весь народ, що був у брамі разом зо старшими сказали: «Ми тому свідки! Нехай Господь учинить з жінкою, що вступає у твою хату, як з Рахиллю і як з Лією, які обидві побудували дім Ізраїля. Володій потужно в Ефраті, ім'я ж твоє нехай славиться в Вифлеємі!» [422]. Це свідчить не тільки про те, що Л. Лунц був добре знайомий зі змістом «Книги Рути», а й про навмисне зверненні автора до старозаповітного тексту. Для письменника книга була однією з прикмет його національної ідентичності, оскільки «Книга Рути» входить до «П'яти Сувоїв», до антології з книг Письмової та Усної Тори, її часто читають під час богослужіння в синагозі.

Історія Орфи героїні Л. Лунца в ідейному плані перегукується зі старозаповітною історією Рути. У Орфи та її чоловіка Гахара не було дітей («иссушил Господь чрево женщины» [278, с. 33]). Коли філістимляни напали на Ізраїль, Гахар відправився на війну та сказав дружині: «Вот я ухожу от тебя. Два года жди меня и не дай другому коснуться тебя. Если же через два года я не приду, выйди к воротам города и подожди, пока я, пока пройдет родственник мой. И когда он продет, подойди к нему и скажи: «Вот я Орфа, жена Гахара, родственника твоего. Возьми меня в жены». И пусть родится у вас ребенок. Если же до двух лет родится у тебя ребенок, я приду и убью тебя. Мир тебе, женщина» [278, с. 34]. Тут йдеться про традиції євреїв укладати шлюб між бездітною вдовою і родичем її покійного чоловіка. «Книга Рути» також розкриває сутність левіратного шлюбу (праведна Рут вийшла заміж за родича покійного чоловіка Боаза, народила сина і стала праматір'ю царя Давида). У старозаповітній книзі Орпа і Рут після смерті своїх чоловіків залишаються зі свекрухою – вдовою Ноемі, потім Орпа повертається додому, а Рут слід за Ноемі в Ізраїль, приймає її релігію. Тому в юдаїзмі Рут символізує праведне входження в єврейський народ.

Л. Лунца зацікавив саме образ Орпи. Безсумнівно, що її бездітність викликала авторське співчуття. Три роки героїня зберігала вірність чоловіку, «а когда встречала <...> на пути своем ребенка, то нагибалась и целовала его, и плакала. Но мать ребенка говорила ей: «Уйди <...> это мой ребенок, а не твой» [278, с. 34]. До Орфи найнявся женцем скопець Акува, він погано працював, бо був слабкий і хворий. Одного разу «взяла его Орфа на руки и снесла в дом свой. И несла его в дом свой, как несут дары приношения. И остался Акува в доме ее, пока не окрепло его тело. И Орфа ходила за ним и поила его, и оправляла его ложе. И никто не говорил ей: «Оставь его, потому что это мой ребенок, а не твой» [278, с. 35].

Отже, скопець замінив жінці дитя, на нього направила вона всю невитрачену любов та ніжність. Згодом, коли родич її чоловіка відмовився взяти Орфу за дружину, зробивши обряд халіци (відмова одружитися з вдовою брата), вона вийшла заміж за Акуву. Увечері героїня чекала на чоловіка, але той підняв свій хітон, і дружина побачила, що він скопець. Відтоді щоночі Орфа била його по голові, а потім приводила додому, доглядала, «ходила за ним <...>, и поила его, и плакала над ним <...> И возненавидела <...> И хотела убить его, но не убивала. И хотела прогнать его, но не прогнала» [278, с. 36]. Ці муки героїні свідчать про змішування піднесених материнських почуттів і низьких сексуальних бажань, про неможливість прийняти будь-яке правильне рішення. Скопець смиренно переносив ці муки. Коли повернувся перший чоловік, вона попросила його вбити Акуву, оскільки ці страждання не давали їй спокою. Гахар, вже готовий вчинити злочин, не зміг так вчинити, бо скопець подивився на нього «и засмеялся, как смеются дети» [278, с. 37]. Чоловік прогнав раба, і відтоді вони щоночі чули в будинку сміх, «и вставал Гахар, и брал меч свой и поражала мечом то место, откуда слышен был голос. А Орфа <...> плакала и молила: «Верни Акуву!» И когда Гахар хотел обнять ее, она не давалась» [278, с. 37].

Уже інші почуття турбують героїню, їй не потрібна бажана близькість, материнські почуття, каяття беруть верх. Минуло багато часу, всі повірили, що скопець помер, але одного разу пройшла чутка, що «объявился Акува. И взял Гахар меч свой и пошел, чтобы убить» [278, с. 37]. Але коли він побачив скопця, що сидів на дорозі і

грався камінцями, «как играют дети», то не зміг убити його, «ударил камнем по голове. И засмеялся Акува, как смеются дети» [278, с. 37]. Гахар розкався і просив його піти з ним: «Идем со мной, Акува, в дом мой. И ты будешь в нем господином». И сказал Акува: «Благодарю тебя, но не могу идти, потому что ты ударил меня» [278, с. 37]. У цій фінальній частині оповідання скопец уперше говорить. І це, з одного боку, свідчить про те, що Акува – не безсловесне створіння, жертва, а з іншого, – несподіваний голос героя вказує на розв'язку оповідання. Дійсно, Гахар розкався так само, як і Орфа, він взяв скопця на руки, приніс додому, віддав дружині і сказав: «Вот, Господь Бог свидетель, что он вошел в дом мой не рабом, но господином». И заплакала Орфа, жена Гахара, от радости и обняла Акуву, раба, и обвязала его голову, и оправила его ложе. И засмеялся Акува, как смеются дети <...> И не смеялся больше во тьме голос, потому что Акува, скопец, был в доме и благословенье Божье было с ним» [278, с. 37]. Останні рядки оповідання, на наш погляд, є ще одним свідченням домінування релігійної складової у творі, причому не тільки єврейської, старозаповітної теми. Це і свідчення звернення до християнства, де, як ми вже зазначали раніше, скопці є символом духовної чистоти.

Рефреном оповідання виступає сміх Акуви, підкреслюється, що він сміявся, як сміються діти. За два роки до написання твору Л. Лунц виступив зі статтею «Детский смех» (1919), головна ідея якої полягає в заклику берегти незіпсоване, дитяче сприйняття творів, невимушений дитячий сміх від хрестоматійних тлумачень підручників, словесників та критиків: «Якби діти ніколи не вирости і не дізналися! Якби вони все життя сміялися так само безтурботно і невимушено, не думаючи про вищий сенс, як сміялися в дитинстві, – вигукує Л. Лунц! – <...> Завданням цього часу є звільнення шкільної науки від непотрібного баласту «вищих смислів» і загальнолюдських ідей. Потрібно оберігати дитячий сміх, зберегти його у всій первинній чистоті, щоб отруйні зерна словесності не запали в його свідомість» [278, с. 314 – 316]. Дитячий сміх, не позначений умовностями сприйняття, є для автора проявом духовної чистоти, праведності, благословення Божого, які згодом він утілює у «Рассказе о скопце».

Отже, Б. Антоненко-Давидович, І. Багряний, В. Підмогильний, Вс. Іванов, М. Зоценко, Л. Лунц, звернувшись до образів людей Божих (старовірів, пророків, священнослужителів та інших персонажів, що чинять опір радянській дійсності, новій моралі, відстоюють власні гуманістичні світоглядні переконання) передають жорстокість світу, у якому вічні моральні цінності, віра перестають існувати. Але цей новий світ, заснований на безвір'ї, на думку авторів, не є життєздатним.

РОЗДІЛ 6. ІСТОРІОСОФСЬКИЙ ДИСКУРС ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ

6.1. Образ Батьківщини в ліриці Є. Плужника, Є. Полонської та Т. Осьмачки

У творах «ланчан-марсівців» та «серапіонів» про Батьківщину чітко простежуємо загальні тенденції літературного процесу першої третини ХХ століття: відгук на трагічні історичні події, осягнення зв'язку долі своєї країни з революцією, Громадянською війною, роздуми про минуле й майбутнє, про життя і смерть, про моральні уроки епохи, складне поєднання надії, болю, віри, розчарування, пафосу світової перебудови. Доля Батьківщини нерозривно пов'язана з долею інтелігенції, яка сприймала усі події на особистісному рівні зі співчуттям і розумінням наслідків. Випробуванням стали трагічні події початку ХХ століття, і насамперед – Перша світова, Громадянські війни, революція.

Образ України втілюється у багатьох творах «ланчан-марсівців» через мальовничий пейзаж («Скитські вогні» Т. Осьмачки, «Обрії» Д. Фальківського, «Листи з Криму», «Маріяка», «Гармонія і свинушник» Б. Тенети, «Донна Анна» Г. Брасюка, «Степ», «За вугіль, за нафту, за метал» В. Ярошенка), мелодію української музики та пісні («Убили», «Перстень» М. Галич, «Тук-тук...», «Сізо» Б. Антоненка-Давидовича) та ін.

Образ України у збірці Є. Плужника «Дні» складається з філософського осмислення сучасності. Книга стала своєрідним поетичним щоденником, «назва його першої збірки в контексті творів, що до неї ввійшли, прочитується як життя в предметному світі – бездуховному, жорстокому, часом абсурдному. Водночас «Дні» Є. Плужника, завдяки самозаглибленню ліричного суб'єкта, його вірі, спрямовані за межу actualitas, у буття» [450, с. 112]. Образ ліричного героя сприймається як образ українського народу. Г. Токмань зазначає, що «ліричний герой <...> є людиною, що зберегла християнську духовність і карається знелюдненням інших. Поет виразив переживання й осмислення свого часу: революційних та воєнних років, перших літ більшовицької влади, доби НЕПу. В

емоційній палітрі домінує біль – від убивств, безробіття у місті, голоду на селі, нищення української ментальності, загалом – від знецінення людини. У Я ліричного героя борються розуміння реальності як антилюдяної дійсності і намагання повірити в гуманне майбутнє, що колись її виправдає» [450, с. 10].

Те саме визначають й поезії Є. Полонської 1920-х років. У її першій збірці «Знаменія» розкривається тема Росії, яку репрезентовано в трьох розділах домінантними темами: твори про революцію, війну, сучасне життя Росії «Знаменія»; «Кровь и плоть» – осмислення національної ідентичності; любовна лірика зібрана в розділі «Только в снах». Критики відразу ж відгукнулися на книгу молодої поетеси, підкресливши в ній саме громадянське осмислення долі своєї країни.

Жертва народу в ім'я Батьківщини стає провідною темою вірша Є. Плужника «Я знаю перекують на рала мечі». Ліричний герой вірить у майбутнє країни, у те, що «буде родюча земля – Не ця. / І будуть одні ключі / Одмикати усі серця» [367, с. 122].

Віра у святість і розуміння жертви, принесеної заради майбутнього, дозволяє ліричному героєві увірувати в те, що земля, омита кров'ю народу, народить хліб, ненависть та братовбивство втіляться в милосердя й любов:

Я знаю! И буде так:
Пшеницями зійде кров,
І пізнають, яка на смак
Любов.
Вірю [367, с. 122].

Подібний мотив відчувається й у поезії «Розминувся зі мною сон», ліричний герой якої бачить за красивими пейзажами кров загиблих: «Хто у сквері під цей газон / Ірунт угноїв? / Певне мріяв: ось прийде час... / Рости, травко, зелена! [367, с. 140]. Земле, просочена людською кров'ю, відродить свої життєві сили, розкривши їх не тільки в романтичних картинах парків і садів, а й у приземлених образах повсякденного селянського життя:

Там, де полягли вони за волю,
Буряки тепер для цукроварні
...Розгортає знов іржава сапка

Землю, від втоми сіру [367, с. 139].

У вірші «Зустрів кулю за лісом» смерть ліричного героя стає чимось звичним, закономірним, тим, від чого не може врятувати навіть рідна земля. Перший рядок констатує, що відбувається, називне речення покликане підкреслити буденність події, наступні рядки, що закінчуються знаками оклику, передають біль ліричного героя, його крик, звернений до Батьківщини:

Зустрів кулю за лісом.

Саме там, де посіяв жито!

За яким бісом

Стільки було прожито! [367, с. 135].

Поле, на якому герой колись «посіяв жито», виступає одночасно константою, символом непорушності людського існування й уособленням тієї жертви, яку герой приносить Батьківщині. Життя та смерть у вірші Є. Плужника – речі буденні, звичні:

Прийшла баба, поголосила...

Невеличка дірка поміж ребер... [367, с. 135].

Усі складові твору (образ ліричного героя, мотиви, символи, емоційно-експресивний синтаксис) сприяють кінематографічній поетиці вірша, яка синтезована у фінальному рядку: «*Marche funebre!*». Траурний, похоронний марш стає тут ще й елементом самоіронії, що дозволяє ліричному героєві з усмішкою зустріти власну смерть.

Подібні мотиви спостерігаємо й у ліриці Є. Полонської, зокрема, авторка також звертається до образу поля, яке, як і у вірші Є. Плужника, традиційно співвідноситься з кров'ю загиблих і одночасно виступає символом майбутнього мирного життя. Війна в поетичній свідомості Є. Полонської стає важкою, орною працею, яка поставила російську землю дибки:

Хорошо вспахали Россию

Стотысячесильным плугом:

Добрый нож по земле прошелся

Целиною, оврагами, лугом.

Не ленились работники, видно;

Был надсмотрщик суровый над нами.

Где железо не брало камень,
Помогали люди нігтями [370, с. 80].

Важкі нелюдські зусилля, віддані божевільній волі, у фіналі вірша переростають у безвихідь (порівняймо в Є. Плужника «Зустрів кулю за лісом»), що підтверджує безглуздість війни:

Побросали в земные недра
Не зерно, тела человечьи.

И земля урожай небывалый
Принесла, но острее желчи:
Не ячмень, не рожь, не пшеницу,
Принесла только зубы волчьи [370, с. 80].

Зазначимо, що образи вовчих зубів, вовчої нори й узагалі вовчиці у віршах Є. Полонської пов'язані з образом Росії.

Вижу, по русской земле волочится волчица:
Тощая, с брюхом пустым, с пустыми сосцами...

Рим! Вспоминаю твои известковые стены! [370, с. 120].

Символ вічного міста – вовчиця, уплетений у міфологему «Росія – третій Рим», трансформується в гротескний образ «художі вовчиці». У другій строфі Росія – не вовчиця, а «щенная сука», що залишає «След от кровавых сосцов по сожженному полю, / След от кровавых сосцов по сыпучему снегу» [370, с. 120]. У фінальних рядках після трьох крапок, що підсилюють розрив між сьогоднішнім і майбутнім, автор створює образ вічної, непереможною країни, що показала всім, хто не вірив у неї – «превосходный оскал революций». Двоплановість вірша, що об'єднує архетипне й авторське сприйняття Росії, сприяє створенню іншого рівня рецепції долі своєї країни. «Волчица с пустыми сосцами», «Щенная сука» – усе це пов'язано з архетипним сприйняттям образу матері, який у творах Є. Полонської завжди співвідноситься з трагічним образом рідної землі.

У вірші, присвяченому братові-серапіону К. Федіну «Охотник испытанный, мастер ловли» з'являється образ Росії – «мертвой матери», що передає катастрофічність авторського світу:

Вот он, обугленной, злобной России,
Матери мертвой, пронзительный взгляд...
Горе! Вздымаются космы седые...

Руки иссохшие небу грозять [370, с. 120].

У цьому контексті Росія – сама смерть, що вселяє жах. Такий гіпертрофований образ необхідний поетесі для передачі масштабності подій, що відбуваються в її житті, для посилення враження.

Образ мертвої землі, загиблої Батьківщини знаходимо й у вірші Є. Плужника «Знаю, сіренькій я весь такий». Ліричний герой, розкриваючи образ маленької людини, називає себе «сіренькім <...>мов Осінній на полі вечір». Саме через його сприйняття поет прагне передати народний біль і втому, які перемежовуються в серці ліричного героя зі спустошеністю, розчаруванням і святою вірою у воскресіння Батьківщини:

Серце здушили мені – мовчи!
О, майбутнє моє прекрасне!
Чуло серце тебе вночі,
Що ж, – нехай собі серце гасне!

Хтось розгорне добу нову –
І не біль, і не гнів, не жертва!
Воскресінням твоїм живу,
Земле мертва! [367, с. 123].

Характерною особливістю збірки Є. Плужника «Дні» є те, що її наскрізним мотивом став біль за долю своєї Батьківщини, долю звичайної людини («Біль є постійно Біль!», «Наш Біль – рядки холодних слів!» [367] та ін.). Такий же мотив болю сповнює вірші Є. Полонської 1920-х років («Как бы не было трудно и больно, / Только с жизнью от них отрекусь!» [370, с. 146], «И острой болью жалость их бронзит», «И свет на каменной стене / Горит еще больней» [370, с. 93]).

Лірична героїня поезії Є. Полонської «Мягкой губкой, теплой водой», як і у творах Є. Плужника, протистоїть і Росії, і страшному часу, революції, війні. У творі репрезентовано два світи – до й після, які безповоротно розділені революцією. Дівчинка, якій мати «мила ніжки», сама стає матір'ю, але іншою – знедоленою, наляканою, «как загнанный зверь». Героїня звертається з криком-запитанням, на яке відповіді вже не чекає:

Иль не стало в нашей стране

Сыновьям нашим должно места,
Что мы отдали их войне
И дали им смерть в невесты? [370, с. 81]

Головне призначення ліричної героїні – охороняти свою дитину, не віддаючи її «грохоту тисячи тисяч орудий». У фіналі вона вимовляє слова, що підсилюють трагізм її ситуації, приреченість:

Но дитя от меня не возьмет
Грохот тысячи тысяч орудий;
Все я чувствую слабый твой рот
На моей опустевшей груди [370, с. 81].

І тут знову зверненням до образу Росії – матері-вовчиці з порожніми грудьми, лірична героїня утілює образ усіх матерів і одночасно – самої Росії.

Любов до своєї Батьківщини, до Росії розкрита у творі «О Россия, моя Россия», який за невідповідність установкам часу не був надрукований у книзі «Под каменным дождем». Почуття героїні контрастують зі ставленням до неї рідної країни. Поетеса узагальнює державу, керівників з Росією, звертаючись до неї, як до живої істоти, зі звинуваченням:

О Россия, злая Россия,
Не твоя ли я плоть и дочь?
Где я песни возьму такие,
Чтобы злобу твою превозмочь? [370, с. 145]

Героїню, напевно, як і авторку, мучать страхи, жахливі передчуття, даремно вона порівнює себе з заляканим звіром, підкреслює, що «страшное что-то пророчит / Мне звериное сердце в груди [370, с. 145]. Вона емоційно, надривно звертається до Росії, намагаючись зрозуміти, чому країна не любить своїх дітей:

Разве я для тебя – чужая?
Отчего ж я так горько люблю
Небо скудное скучного края
И непышную землю твою? [370, с. 146]

Любов до Батьківщини – немов жертва для героїні, вона навіть готова прийняти від неї смерть :

Что ж, убей, но враждебное тело
Средь твоей закопают земли,

Чтоб зеленой травой допела
Я неспетые песни мои [370, с. 146].

У книзі «Под каменным дождем», де письменниця планувала, але все ж таки не надрукувала цього вірша, є окремий розділ, у якому розміщено твори про революцію. Деякі з них пафосні, що цілком обумовлено часом, вірою в більшовиків. Б. Фрезінський говорить про те, що поетеса завжди об'єктивно сприймала сучасність: «В юності більшовичка–підпільниця, вона давно залишила партійні лави, але до революції їй, гадаю, до її первісного штабу ставилась серйозно. При цьому її ставлення до сплесків <...> народної стихії було вільним від замилювання та ортодоксальності» [470, с. 34]. На нашу думку, цей твір слугує кращим свідомством сприйняття часу Є. Полонською, ілюстрацією справжніх її почуттів. За сталінських часів авторка не друкувала творів, присвятивши себе перекладацькій діяльності. Ця вимушена внутрішня еміграція була обумовлена страхом за сина, матір та брата.

Ми вже відзначали, що Є. Полонська, створюючи образ Росії, звертається до образу звіра, так само, як і Є. Плужник, вона змальовує образ маленької, втомленої людини. Закономірним стає і те, що концепт «дому» в її поезії реалізується через звернення до образу нори, нірки, барлогу, де безпечно й затишно, але яку потрібно захищати від посягань із боку зовнішнього світу: «А теперь ты, как загнанный зверь, / В земляные прячешься норы» («Мягкой губкой, теплой водой» [370, с. 81]), «Попробуй, постучись в чужую дверь – / Рычаньем оштетинится берлога: / Детеньшам здесь делят корм теперь... / Не подходи, чужой, не дам, не трогай!» («Весь этот год был труден и жесток» [370, с. 86]), «Но много ли, дитя, и нужно нам с тобой? – / Я норку теплую храню, как зверь лесной» («О, злобная земля! И в этот страшный год...» [370, с. 130]). Наведені приклади свідчать про те, що в поетичній картині світу Є. Полонської людина трансформується у звіра, якому притаманні як добрі почуття, так і нелюдська жорстокість.

Образ України Т. Осьмачка розкриває у творах, де через міркування про історичні події бачаться драматизм сучасності («На Ігоровому полі»), висловлюється надія на зміни в країні («Поїзд»), відтворюється розпач та голод селянина («Труни в гаях», «У табори»,

«Лист»), національне приниження («Пісня з півночі»). Поезія «Поїзд» є фінальною у книзі «Скитські вогні» та репрезентує оптимістичний погляд у майбутнє. Поет співвідносить рух часу з рухом поїзду («Летить новий вік, у безодні летить!./ Страшно: туман, трясовиця...»), радіє руйнації старого світу, що позбавить Україну приниження («Нехай перед смертю поплачуть царі – / келих в купе ми піднімем / за вільність батьків, що об тирсу степів / кіньми гриміли, як вітер!»).

Образ України набуває ностальгічного емоційного забарвлення в еміграційний період творчості поета. У «Весняній елегії» поет демонструє, за словами О. Астаф'єва, «граничну напруженість переживання», що «показана через категорію «самоти» [15, с. 217]. Твір містить кільцеву композицію, на початку поезії ліричний герой звертається до Батьківщини:

Моя Україно, недоле моя,
була ж ти мені дорогою,
а нині тебе вже питаюся я,
ох, що ж ти зробила зі мною? [347, с. 135].

У фіналі поезії емоційність набуває більшої заостреності, ліричний герой з відчаєм констатує, що «гукатиме, доки не вмуру, пташиною навіть луною...

Ой краю, мій край, чи я розберу
оте, що ти робиш зі мною! [347, с. 136]

Туга за Україною, розуміння, що тільки там він не буде почуватися самотнім – все це суголосно й повісті «Старший боярин». Автор відтворює образ Батьківщини у ліричних відступах, що передають поетичність втраченої країни: «Ох, як я любив вас, священничі садиби в Україні... Ви вже позникали, але моя уява уперто тримає вас цілими, аби завдати більше горя кругом осиротілому сердцю... Тільки з-за ваших тинів, з-за ваших садків я чув дівочі голоси, що збуджували в моїм дитячим естві ті почуття, з якими я, вже вирісши, ішов у життя, наче дурний багач з золотими грішми на базар... Але який, походивши по ньому й не знайшовши того краму, що хотів купити, повертається в оселю своєї самоти з певністю, що вже й не знайде бажаного в житті... Ох, як я вас любив, зниклі з землі священничі садиби» [346, с. 90].

У поезії «Україна» Т. Осьмачка створює ідеальний образ України, який репрезентує її міфічність та піднесеність:

Шляхи мої неміряні,
гори мої не важені,
звірі мої не наджені,
води мої не ношені,
риба у їх не ціджена,
птахи мої не злякані,
діти мої не лічені,
щастя моє не злежане...

Оце така я в тебе матінка,

В руці Господній

Україна синєнебая! [347, с. 166]

Парадоксальність цієї поезії, на думку С. Чернюк, полягає в тому, що «величання, побудоване на запереченні; величання, висловлюване від першої особи однини й самовеличання матері у звертанні до своєї дитини» [497, с. 77]. Поет, відтворюючи голос України, її самохарактеристику, на нашу думку, втілює своє власне захоплення покинутою країною, що потерпає від тих, хто захопив її, руйнує та вимушує страждати. Підтекст поезії репрезентує тугу ліричного героя, його самотність, страждання від того, що він ніколи її не побачить.

Отже, вивчення типологічного аспекту розкриття образу Батьківщини в поезіях Є. Плужника, Є. Полонської та Т. Осьмачки свідчить про близькість їхнього авторського сприйняття трагічної долі України та Росії, що опинилися у вирі революційних змін, демонструють катастрофічність сприйняття реалій сучасної дійсності.

6.2. Доля людини в динаміці війн і революцій

20-ті роки минулого століття – це час справжнього духовного підйому в культурі, зокрема й у літературі, що поєднувалось із важким побутом, розрухою, червоним терором, зачатками авторитаризму. Складний час став предметом осмислення митців першої третини ХХ століття. Творче сприйняття дозволяло письменникам гостріше і яскравіше бачити те, що багатьма сучасниками розумілося інакше.

Письменники «Ланки»-МАРСу і «Серапіонових братів» так само, як і їхні сучасники, перебували в центрі історичних подій. С. Ленська зазначає, що «амбівалентність аксіологічної парадигматики 1920–х рр. зумовлена контрверсійністю інтелектуального та емоційного переживання соціальної катастрофи 1917 – 1921 рр., що детермінувало і сформувало дві антагоністичні моделі художнього світу і концепції людини: одна частина інтелігенції була націлена на «світле майбутнє» – прагнула до утопічного ідеалу, характеризувалася романтичним світосприйняттям, а друга, усвідомлювала незворотність змін в усіх сферах суспільного життя нна макрорівні, трагічно переживала все, що відбувалося «тут і зараз» [265, с. 349].

Трагічне сприйняття сучасності пронизує всі твори Г. Косинки. Письменник «наче прислухається до гомону самого життя і фіксує все почуте. Слухові деталі не супроводжуються візуалізацією мовця, таким чином, автор відтворює «голос доби» [265, с. 213]. Г. Косинка у творах «За земельку», «Перед світом», «Десять», «Темна ніч», «В хаті Штурми», «Мент», «Анархісти», «Гармонія», «Серце» зображував сучасність через відтворення драматизму й трагічності людської долі. С. Ленська підкреслює, що стильова дифузія, доповнена неореалістичною поетикою, дозволила Г. Косинці «художньо виразно і яскраво виявити болючі суперечності свого часу і буття людини взагалі, психологічно правдиво розкрити образ розірваної дійсності через індивідуалізацію персонажів» [265, с. 220].

У поезіях Т. Осьмачки війна та пореволюційні події стають своєрідним сном, у якому існують фантазмагоричні картини скаліченої долі. Мирна картина господарської роботи («Війна») раптово змінюється жахливою розповіддю сина про свій сон, у якому шуліка вирвав серце його матері: «а шуліка десь із яру / впав на груди тобі, мати! – / ніби камінь з гори вдарив <...> / Вирвав серце тобі тепле / й до криниці, що під лісом, / поніс яром, далі – степом» [347, с. 27]. Алегорією війни стає образ шуліки, який розлучив батьків із дітьми. Серце матері слід розуміти як символ зв'язку з сином, цей зв'язок розірвано й материнське серце втрачено назавжди.

Звернемо увагу на те, що в Т. Осьмачки, як і в інших митців з «Ланки»-МАРСу й у «Серапіонових братів», тема війни тісно

пов'язана з образом матері, що підкреслює особистісний характер трагедії, на відміну, скажімо, від творчості інших поетів цього часу, які створюють узагальнений образ народу на війні. У сні сина образ матері гіпертрофовано для того, щоб підкреслити катастрофічність подій. Матір без серця, «вся обірвана, роззута; / повертала груді рвані / все на північ, а не в вирій / і кричала у нестями: / «Верніть серце моє, звірі!» [347, с. 27]. Ця поезія типологічно близька до творчості Є. Плужника та російської поетеси Є. Полонської, де саме через образ матері передається авторське розуміння війни, долі особистості у важкі, переломні часи. Зазначимо також зв'язок з образом вовка, який у творах російської поетеси виступає символом Росії й ознакою кривавого часу. У поезіях Т. Осьмачки вовки також символізують жорстокість епохи («А ярами вовки грали, / над кривавою рікою – / білі зуби полоскали / віковою глибиною» [347, с. 27]).

У поезії Є. Плужника «Питалась ласкаво: – Чому, синку, ти зблід?» страждання героя в тяжкі часи зображено через зв'язок з найголовнішою людиною у світі – матір'ю. Звернення до неї дає поетові можливість розкрити не тільки навколишній героя світ («Безкрая скривавлена путь... / І трупи! / І трупи...» [367, с. 150]), але і його внутрішню занепокоєність перед життям. Турботливе питання матері «Чому синку ти зблід?» призводить до розгортання у мовчазній відповіді сина апокаліптичної картини світу:

На північ,
На південь,
На захід,
На схід

Над трупами вигуки вовчі! [367, с. 150].

Шлях ліричного героя, як і багатьох його сучасників, укрито трупами, майбутнє, як і у віршах Є. Полонської, – далеке та нездійсненне. У фіналі твору безвихідь світу втраченого покоління розгортається в розуміння неминучості трагедії, смерті («Далеке майбутнє! Скривавлену мить / Якими життями засієш?» [367, с. 150]). Звернення до матері у двох останніх рядках строфи підкреслює катастрофічність буття героя: «...Ой, мамо! Чого це так серце болить, / Що й ти не зігрієш!» [367, с. 150].

У новелі Г. Косинки «Мати» герой твору Андрій заради порятунку матері упродовж одного дня опиняється між гайдамаками, білополяками та червоноармійцями. Герой з болем та відчаєм уявляє, як лежить «розхристана мати, що рве з гарячки на собі сорочку, а брат Петро, засукавши рукава, розтирає її тіло самогонкою» [222, с. 136], і це допомагає йому долати складні перешкоди, щоб доставити лікаря із сусіднього села Зеленогаївка. Андрій готовий на все, навіть забезпечувати снарядами бойові позиції польського війська, лиш би пройти через бойову смугу, де поза ворогуючими арміями знаходилася Зеленогаївська лікарня: «Я буду ридати перед лікарем так, як ридав мій батько, коли я прощався з матір'ю... Лікар повинен поїхати – це моя постанова» [222, с. 139].

Всі картини бойових дій для героя не мають вагомого значення, він знову і знову уявляє собі рідну оселю та вмираючу матір: «Гостро, до болю, коли хочеться плакати, замкнуло мої мислі на порозі нашої низької, мов та печериця під горою, хати. Я знаю: батько вийшов на ганок – у хаті так душно, аж млосно, а діти сплять де хто впав, одна тільки сестра – ввижається – сидить при гасничку над матір'ю» [222, с. 142]. Поляки сприймаються героєм як особисті вороги тільки тому, що через них він не зміг врятувати матір. «Це вже був виклик «політиці партії в галузі художньої літератури», – зазначає Ю. Ковалів, – адже селянська правда, обстоювання достеменно людських та національних цінностей не відповідали класовим псевдокритеріям» [200, с. 84]. У новелі Г. Косинки смерть пов'язує особисте горе Андрія з навколишнім світом, з людьми, які через зовнішні та незалежні від них обставини повинні вмирати. Герой в останній раз цілує руки померлої матері, дивиться в її обличчя й не може зрозуміти, чому вона «так зціпила щільно губи, як і мертвий солдат <...> «Смерть!» – чую я знову нелюдський крик солдата перед боем» [222, с. 151]. Отже, Г. Косинка протиставляє війні особисті, родинні цінності, підкреслює, що існують незмінні моральні ідеали, що мають більшу вагу перед вічністю. Новела письменника типологічно близька до оповідання В. Підмогильного «Син».

Б. Антоненко-Давидович також створює образ матері в багатьох творах, зокрема в оповіданні «Золотий кораблик», новелі «Мертві не воскресають», повісті «Слово матері», романі «За

ширмою». Герой з роману «За ширмою» лікар Постолювський любить свою матір, але повсякденні турботи роблять його неуважним до неї, відгороджують, мов ширма, від найдорожчої людини. В оповіданні «Слово матері» син любить та прислухається до матері, на все життя він запам'ятав її слова: «З панами, сину, не водися, з багатими не знайся, горнись <...> до простих, до роботящих людей» [13, (1), с. 478]. В. Дмитренко прослідковує співзвучність материнського заповіту рядкам з поезії Т. Осьмачки «Пам'яті Франка»:

Дивися, мій сину, й повік пам'ятай
Ту землю, що нам дає соки,
Навіки у серці своїм заховай
Той стогін народу, що чув на полях,
Займаючи скот із толоки!.. [345, с. 74].

«Образ матері постає в цих творах як символ продовження роду. Без неї Україна стає домовиною. Для Осьмачки вбити майбутнє народу – це означає вбити його матерів. У символічній постаті тітки Горпини (Т. Осьмачка «Старший боярин»), яка, на жаль, була вбита, матеріалізується одна з візій України. Її смерть, як і смерть матері з новели «Мати» Г. Косинки, символізує деструктивність майбутнього», – зазначає В. Дмитренко [125, с. 182].

Батьківські образи в поезіях Т. Осьмачки виступають тими константами, через які найбільш гостро висвітлюється страждання його часу. У творі «Лист» батько звертається до сина з проханням про допомогу. Автор зображує страшні картини голодного селянського побуту:

Скрізь поламани лежать
Сухі поля
І села викотили жаль
На дивний шлях.
На тім шляху пили курять
На цвинтарі –
Вози то з мертвими риплять,
Як журавлі [347, с. 38].

Батько просить сина прислати йому з міста «як-небудь на пудів два». Це прохання виявляється для ліричного героя настільки

неможливим, що він тільки й може «від <...> мук закричать». У нього залишилися лише «сорочка, <...> штани, ще черевик». Важке життя сина передано через опис його обіду:

А поки що крихти з шухляд

Цвілі поїм

Та пісню нашого села

Хоч розповім [347, с. 39].

Цвілі крихти та рідні пісні – єдиний хліб насущний героя. У такий тяжкий час рятує тільки поезія, яка народжується вночі з цих останніх цвілих крихт:

А ті ж крихти, в ночах живі,

З стола небес

Хай рідний вітер на папір

Мене зідме! [347, с. 39].

Є. Плужник передає трагізм часу через долю особистості, індивідуалізуючи таким чином історичні катаклізми епохи. Це притаманно й творам «Серапіонових братів», які теж бачили за масштабністю подій страждання окремої людини. Ліричний герой творів Є. Плужника, так само, як й у поезіях Є. Полонської, через теперішній час бачить події минулого, яке стає для нього більшою реальністю ніж сьогоднішня. З гіркотою іронізуючи над тим, що для майбутнього покоління принесена жертва не має великого значення, автор підкреслює відчуженість між тими, хто був у вирі кривавих подій та між тими, кого ця доля оминула:

Там, де полягли вони за волю,

Буряки тепер для цукроварні.

І не треба слів. Не треба болю.

– Іншим дні прозорі, тихі, гарні [367, с. 139];

Розминувся зі мною сон.

Дні повій, галіфе й героїв...

Хто у сквері під цей газон

Грунт угноїв? [367, с. 140].

Ліричний герой з гіркотою говорить про те, що омріяне майбутнє, яке стало реальністю, перетворилось у «дні повій, галіфе й героїв». Загибель людини у творах Є. Плужника стає спочинком «стомлених над міру». Земля, просякнута кров'ю загиблих, знов стає

родючою, тобто життя продовжується: «Скінчено. Записано. І крапка» [367, с. 139].

Теми нескінченності війни, голоду й розрухи, долі втраченого покоління, розкрито у поезіях Є. Полонської першої половини 1920-х років. Авторка переконує читача в тому, що «придуть за мертвими живі люди, / І стануть діти мирно засыпать / Под громыханье дальнее орудий» [370, с. 82]. Майбутньому поколінню у спадок дістануться «разрушенные битвой города, / Окопами раскопанное поле» і знання про те, як «черен хлеб, как солена печаль / Как любят нас и как нас убивают» [370, с. 82]. Одночасно поетеса сумує, що з приходом мирного часу втратиться ціна таким простим речам, що стали для багатьох «друзьями смиренными, преданными, безгласными»:

Березовым поленьям, горсти соли
Кувшину с молоком и небогатым
Плодам земли убогой и суровой [370, с. 86].

Цей час залишиться з героїнею назавжди й через багато років:
И посмеется внучка над старухой,
И головой лукаво покачает,
Заметив, как заботливо и важно
Рука сухая прячет корку хлеба [370, с. 86].

Трагічний побут і голод позбавляють ліричну героїню людської подоби, вона поступово перетворюється на озлобленого звіра. У її житті фізіологічне витісняє духовне:

Нам снились сны про голод и беду,
Про черный хлеб, про смрадное жилище,
И не было того, кто пробудившись
Не встал бы вновь в скрежещущем аду [370, с. 86].

Лірична героїня зі злобою попереджає:
Попробуй, постучись в чужую дверь –
Рычаньем оцетинится берлога:

Детеньшам здесь делят корм теперь...
Не подходи, чужой, не дам, не трогай! [370, с. 86].

Голод призводить до того, що сучасники втрачають людське обличчя, стають жадібними відлюдниками. Жахи війни не лише позбавляють людину людського, але й роблять з людей перелякану

зацьковану худобу, яка «шарахається <...> и мечется, <...> и дыбится, смятения полно, / И топчут задние ряды упавших» [370, с. 104]. Аморальність поведінки голодної людини типологічно зближує поезію Є. Полонської з оповіданням Г. Брасюка «Безпутні». У творі автор зображує дітей-сиріт, що нехтують законами моралі заради хліба.

Назва вірша Є. Полонської «Sterbstadt» розкриває ідейну спрямованість твору. Історія його створення, за словами автора, пов'язана з першою зустріччю з К. Федіним у «Серапіонових братів»: «Після зборів ми пішли з ним разом – він жив неподалік від мене – і по дорозі розповідав про свої враження від Волги, куди нещодавно їздив на батьківщину у якійсь сімейній справі, про страшний голод, який почався вже тоді на Поволжі. Мене вразила його розповідь про вимерле від голоду місто Маркштадт, – там жили колись німецькі колоністи, їх стільки повмирало від голоду, що місто отримало прізвисько «Штербштадт» – «Місто смерті» <...> Вдома я під враженням <...> почала писати вірш «Штербштадт» [370, с. 332]. Масштабна картина мертвого міста розкриває жахи голодного часу:

Видишь, стены разрушены, сброшены крыши
Из труб дымовых не восходит дым,
Никто не увидит и никто не услышит, –
Логово голода стоит пустым [370, с. 119].

Тут, як і в багатьох інших творах Є. Полонської, людське житло перетворюється на місце проживання чи то звіра, чи то істоти, що втратила будь-яку ідентифікацію. Не випадково героєм, до якого звертається автор, знаходить останнього жителя міста – «человеческого детеныша», і він «дешевле птиц», «наследник тех, кто когда-то звался людьми». У вірші підкреслюється дикунство дивної дитини, яка одночасно вселяє страх і викликає співчуття до його долі («Будешь ты болен тяжело и долго / (Лучше бы в сердце метнули нож!))» [370, с. 119]). Умираюча від голоду напівдитина-напівзвір – узагальнений образ Росії, у фіналі поетеса пише про їх кровний зв'язок, про те, що очі хлопчика – це «обугленной, злобной России, / Матери мертвой пронзительный взгляд» [370, с. 120].

Специфіка художнього розкриття теми голоду типологічно зближує «ланчан-марсівців» та «серапіонів». Оповідання Вс. Іванова

«Полая Арапия» [163] типологічно близько до оповідань про голод Б. Антоненка-Давидовича «Два пуди жита» та «Пиріжки, пиріжки!..» та В. Підмогильного «Син». Селяни вмирають від голоду, їдять пацюків. Мати, щоб врятувати голодне немовля, разом з іншими від голоду та безсилля повзе за старою Юхимею, що обіцяє привести людей до міфічного місця, де багато хліба – Полую Арапію. Жінка, не витримавши дороги, повертається у село, немовля померло, його об'їли голодні пацюки. Представники більшовиків звинувачують матір і всю її родину у канібалізмі, їх чекає суд [163]. В оповіданні Б. Антоненка-Давидовича «Два пуди жита» посуха «висмоктала херсонські лани й поклала на виснажені обличчя селян своє чорне тавро – хліба!..» [13,(1), с. 43]. Виснажені голодом чоловік і жінка хочуть обміняти плуг на хліб, бо крім нього у них лишилася «купа голодних, виснажених, як трісочки, дітей, похилена хата десь на краю села» [13, (1),с. 45]. У фіналі твору знесилені герої не можуть дотягнути рятівні для родини два пуди жита. Не може врятувати хворого сина й учитель географії з оповідання «Пиріжки, пиріжки!..». Для того, щоб спекти пиріжки, продати їх і на гроші купити ліки для порятунку сина він продав єдиний скарб – стару скрипку. Але це не допомогло, син, як і у творі Вс. Іванова, помер, не дочекавшись батька.

Твір Вс. Іванова «Полая Арапия» типологічно близький до оповідання В. Підмогильного «Син». Грицько Васюренко, щоб врятувати матір від смерті, вимінює останні речі («спідницю материну дівочу <...> сорочку свою вишивану <...> граблі й лопату» [364, с. 139]) на хліб, але, як і в Косинчиній новелі, не допоміг їй. Син, що всім серцем любить матір, готовий заради неї на все, не ховає жінку, бо має надію отримувати замість неї їжу від американців. Він «взяв мерця в обійми, виніс і кинув у завалений лях» [364, с. 153]. Герой втрачає інтерес до життя, саме перетворюється у мерця, «повстав ніби з домовини, сухий, згорблений, якийсь покручений, мов корч» [364, с. 156]. У фіналі оповідання селяни накинулись на виснаженого, деморалізованого хлопця, звинуватили героя в тому, що він з'їв матір. Ми бачимо у творах В. Підмогильного та Вс. Іванова намагання персонажів вижити за будь-яку ціну, втрату душевної рівноваги та моральних принципів

під впливом нестепного голоду, жорстокість натовпу, сусідів-селян, нової влади, що не допомагає героям, а обвинувачує їх у людоїдстві.

«Марсівець» Я. Качура звертався до теми голоду у збірнику оповідань «Без хліба» (1927). У творі «Похорон» автор відтворює трагедію родини. Батько, не в змозі поєднати важкий заробіток заради порятунку хворої дружини та догляд за маленьким сином, отрує немовля великою дозою снодійного.

В оповіданні М. Галич «Хліба нема» доведена до відчаю від голоду Наталка Суха замість допомоги від односельців отримує місце в делегації конференцію жінок. Абсурдність радянської дійсності демонструє беспорядність людини в тоталітарній системі, позбавленій гуманізму та людяності.

Пореволюційна дійсність активізує у творчості М. Зошенка мотиви страху. Герої письменника з повістей «Коза», «Страшная ночь», «Аполлон и Тамара», «Люди», «Мишель Синягин» бояться втратити роботу, померти від голоду, відчувають жах перед викриттям їх непролетарського походження. Персонажам письменника властивий страх перед новим життям, перед можливою бідністю та бездомністю.

Звернення до образу епохи типологічно зближує вірші М. Тихонова з поезією «Серапіонових братів» і митців «Ланки»-МАРСу. У вірші «Песня об отпуском солдате» поет створює трагічні образи солдатів, «отчаянный батальйон». Твір починається словами батальйонного, який на прохання егеря відпустити його попрощатися з дружиною, що вмирає, відповідає:

Не могу отпустить. Погоди:

Сегодня ночью последний бой [446, с. 106].

Після бою, у якому загинуло сто двадцять солдатів, батальйонний кожному мерцю сказав: «Спасибо, брат!» [44, с. 106]. Після подяки батальйонного у «мертвых руки по швам ровнялись сами собой». Командир звернувся до загиблого егеря:

Слушай, Денисов Иван!

Хоть ты не егерь мой,

Но приказ по роте дан,

Можешь идти домой [44, с. 107],

Після цих слів померлий встав і «далеко ушел на восток» [44, с. 107]. Страшна картина воскресіння мертвого підкреслює трагізм і безвихідь епохи, у якій смерть стає повсякденністю, а борг перед Батьківщиною, військова честь змушують переступати через близьких і рідних. Трагічний є також образ командира батальйону, який, попри те, що залишився живим, внутрішньо мертвий, тому що відчуває смерть своїх солдатів як власну.

Романтизацію революції відзначаємо в поезії М. Тихонова «Перекресток Утопий», що розкриває картину будівництва нового суспільства. Тут ліричне «ми» виступає узагальненням героїв війн та революцій, їхніх натхненників і вождів. Це «первые строители-вожди», «апостолы дерзанья», «поэты-мудрецы», котрі, «отталкивая слабых», зводять «утопий град – заветных мыслей град» [44, с. 265 – 266]. Місто Утопій будується на крові, поет неодноразово підкреслює і виправдовує це. Водночас у нього немає впевненості в правильності вибору героїв-будівельників, яким судилося вирішити «свобода или рабство победит <...> иль новый день в невиданном сиянье, / Иль новая невиданная ночь!» [44, с. 265–266]. Герої-сучасники інших Тихоновських поезій навіть перед обличчям смерті не втрачають здатності любити й бачити розмаїття світу. Подолавши довгий кривавий шлях, вони не розкажуть майбутньому поколінню про минуле. Поет, звертаючись до людей майбутнього, пафосно вигукує: «Дети мира, с вас не спросят платы, / Кровью все откуплено сполна» [445, с. 92].

Сатирична поема І. Багряного «Батіг» простоїть утопічний вірі в щасливе майбутнє М. Тихонова. За допомогою батога народ прийде до «світлого майбутнього» радянської влади. Цей витвір «ери кам'яної» символізує трагічну сучасність поета, невідповідність реальності гаслам з трибунів офіціозу. Тема подвійних стандартів радянської дійсності втілена й у книзі поета «Крокви над табором», поемах «Ave Maria», романі у віршах «Скелька». Отже, на відміну від М. Тихонова, І. Багрянний спроможний «виявити істотні ознаки трагічної дійсності» [199, с. 176].

Особливістю літератури першої третини двадцятих років стало звернення до образу дезертира, якому, як правило, дається трагічне

виправдання. Г. Косинка створив збірку «Новели дезертира» (1924), до якої увійшли твори «Постріл», «Десять», «Темна ніч», «Оповідання без моралі», «Анархісти». М. Наєнко називає персонажів-дезертирів Г. Косинки «героями-втікачами», тому що вони не ідентифікують себе із жодною офіційною владою, що на певний проміжок часу займає Україну. Долі героїв-дезертирів з новел Г. Косинки втілюють драматичну долю всього українського народу. Образ дезертира Корнія Дізіка об'єднує в діалогію новели «В житах» та «Постріл», письменник розкриває внутрішній світ героя, який «опинився поза колом людського життя, на його маргінесах» [200, с. 89]. Ю. Ковалів підкреслює, що це не герой пішов проти історії, «радше вона «пішла» проти нього» [20, с. 89]. У творах письменника втілено ідею про те, що пересічна людина, без будь-яких політичних, ідейних переконань, опинившись між протилежних сторін, які однаково нищать та грабують її, вбивають близьких, відчуває розпач та дезорієнтацію, тому обирає дезертирство. Образи дезертирів суголосні авторській рецепції долі простих селян: родини Штурми («В хаті Штурми»), Малашки й Рудика («Змовини»), Павла та Василя («Голова ході»), братів Гандзюків («Гармонія»), Дуба («Сорочка»).

Сюжет «Балади о дезертире» В. Познера розкриває історію втечі засудженого до розстрілу солдата-дезертира. Авторське виправдання свого персонажа типологічно близько Г. Косинки й Т. Осьмачки. Поет підкреслює прагнення героя потрапити додому і неможливість пережити нескінченність безглуздої війни: «Вчера война, и сегодня война, и завтра тоже война / А дома дети, а дома отец, а дома мать и жена» [406, с. 133]. В. Познер вводить до балади символіку числа тринадцять («из тринадцатого полка бежит домой дезертир»), підкреслюючи таким чином зумовленість долі ліричного героя. Дезертирові не судилося потрапити додому, рятуючись від погоні він кілька днів блукав у лісі, «а когда наступила четвертая ночь, дезертир на дерево влез» [406, с. 134]. Голодного солдата обступають дикі тварини, що вселяють жах («воет волк голодный, и филин кричит, и вторит ему сова»). Автор, відповідно до жанрових ознак балади, поєднує у свідомості ліричного героя реальну дійсність і світ нічних кошмарів, фантастичних картин («Два мягких крыла, острый клюв, два глаза в глаза глядят»). Дезертир, падаючи з дерева,

гине. Картина смерті героя підсилює трагічність і приреченість його долі:

Над его головой голодный волк поднимет протяжный вой.
Дезертир лежит у волчьих лап с проломленной головой,
Над его головой развевайся и вей,
Погребальный саван сухих вервей [406, с. 134].

У баладі використані традиційні для цього жанру повтори, один із них – «А дома дети, а дома отец, а дома мать и жена, / Но вчера война, и сегодня война, и завтра будет война» [406, с. 135] створює кільцеву композицію твору, розкриваючи таким чином його ідейну спрямованість і авторську позицію, що, безумовно, виправдовує героя, співчуває його долі, вбачаючи у цій смерті апокаліптичний сенс:

Он лежит на сырой земле, не двигаясь и не дыша,
Он лежит на сырой земле, и земля ему будет легка.
Отошла к Богу еще одна грешница-душа –
Рядового тринадцатого полка [406, с. 135].

Схожий трагічний образ дезертира створений Т. Осьмачкою вже в еміграції. У поезії заповітне бажання козака Діброви дістатися України, повернутися до родини залишається нездійсненим. Поет наголошує, що вільний козак-українець утік з «армії рабів». Причиною дезертирства, так само, як і в поезіях В. Познера та М. Тихонова, стає розуміння безглуздості війни та бажання бути з родиною. Ліричному герою Т. Осьмачки не судилося дійти додому, побачити родину, він відчуває наближення смерті. Образ вовка, якого зустрів козак, має протилежну до поезії В. Познера конотацію. Вовк сприймається як друг, близька до дезертира істота, саме йому він заповів розірвати його після смерті та віднести кістки до дому. Звір виконав останню волю козака:

Впівночі ж вовк, як вогнеліт,
з кістками до Дніпра летів,
зриваючи холодний слід
і тумани страшних снігів,
а вітер плакав на слідах,
що зорі й сонце світять нам
лише на рідних берегах,

про що відомо і вовкам... [347, с. 125].

У цій поезії Т. Осьмачка виявляється суголосним «серапіонам» не тільки розумінням безглуздості війни, але й гуманістичною спрямованістю. Ліричні герої не бажають боротися і віддавати життя заради чужої волі й правди. Поети співчують, виправдовують дезертирів, підкреслюють, що родинні цінності та життя – це найцінніше, що є у людині.

У поезії М. Тихонова, як і у творах В. Познера, Т. Осьмачки, родинні мотиви змушують героя тікати додому:

У каждого семья и дом,
Становись под пули, солдат,
А ветер зовет: уйдем,
А леса за рекой стоят» [446, с. 22].

Сім'я головне в житті дезертира, заради зустрічі з близькими він ризикує всім, навіть власним життям. Поет уводить сцену суду над дружиною дезертира, яка за провину чоловіка повинна віддати все, що є. Це змушує героя здатися і загинути:

Хлеб, два куска
Сахарного леденца,
А вечером сверх пайка
Шесть золотников свинца [446, с. 23].

Отже, інтерпретація долі людини «епохи війн і революцій» митцями «Ланки»-МАРСу і «Серапіонових братів» характеризується типологічними сходженнями. У творах української та російської літературних груп розкрито справжню сповідь втраченого покоління. За масштабністю подій митці бачили страждання окремої людини. Українських та російських письменників об'єднує відгук на історичні події, розкриття теми революції, Громадянської війни, роздуми про минуле й майбутнє, про життя й смерть, складне поєднання надії, тривоги, віри, розчарування, пафос перебудови світу, осмислення післяреволюційної дійсності.

6. 3. Сучасність у художній інтерпретації Б. Антоненка-Давидовича (повість «Смерть») та К. Федіна (роман «Города и годы»)

Інтерпретація сучасності виступає прикметною особливістю розвитку російської та української літератур першої третини ХХ століття. Ця тенденція не раз констатувалася багатьма дослідниками. За сприйняттям сучасності, світовідчуттям, провідними творчими стратегіями представники літературних об'єднань «Серапіонові брати» та «Ланка»-МАРС виявляють низку типологічних сходжень. Зокрема «ланчан-марсівців» та «серапіонів» об'єднує розуміння специфіки впливу на особистість соціально-історичних обставин. На нашу думку, досить переконливо цей процес виявився у повісті Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» та у романі К. Федіна «Города и годы».

Слід зауважити, що в постреволуційні часи автобіографічність була однією з провідних рис літературного процесу. Письменники намагалися зафіксувати і передати власні враження від пережитого, створюючи таким чином твори про соціальні обставини свого життя. Їхні здобутки здебільшого мали низьку художню цінність, це були позбавлені художності свідцтва про сучасність. Повість Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» (1928) та роман К. Федіна «Города и годы» (1924) здобули неоднозначну оцінку критики. Звернемо увагу на те, що твори були написані майже одночасно.

Повість Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» дослідники називають одним з найкращих творів про авторську сучасність. В. Дмитренко вважає повість Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» «яскравою художньою експлікацією спроби автора зрозуміти причини розгубленості, загубленості і роздвоєності внутрішнього світу українця в період, позначений приходом до влади комуністичної партії більшовиків» [125, с. 237]. Дослідниця кваліфікує твір як повість-попередження: «Через внутрішній світ головного героя повісті автор досліджує морально-психологічну драму роздвоєння особистості комуніста-українця, який для того, щоб зберегти життя, змушений зректися своїх колишніх ідеалів, відкинувши у своєму

минулому все, що пов'язувало або могло б пов'язати його з ним» [125, с. 37].

Л. Бойко пише, що «тільки глибоко дослідивши період життя і творчості майбутнього письменника в 1919 – 1924 роках, зокрема і насамперед його перебування у КП(б)У в 1920 – 1921 роках та в УКП (1922 – 1924 рр.), можна правильно зрозуміти повість «Смерть» й образ головного персонажа цього твору Костя Горобенка. Здійснена мною робота в цьому плані спонукає до висновку, що амбівалентний образ головного персонажа Костя Горобенка є якщо не повним alter-ego самого автора, то принаймні відтепер можна стверджувати, що в цьому образі куди більше від пережитого самим письменником, ніж це вважалося досі» [38, с. 56]. Зауважимо, що Б. Антоненко-Давидович сам визнавав автобіографізм повісті, створеної під впливом охтирських вражень: «В повісті «Смерть» <...> я виводив охтирський типаж і використовував сцени, що бачив у Охтирці на великій арені життя. Воднораз чи не Охтирка визначила нарешті мою манеру письма: тиха, мальовнича Ворскла, романтика минувшини й перших революційних бур надали моєму перу ліризму, а калейдоскоп міських диваків і сільських «малахольних» привчили бачити між серйозним і смішним, спинятися на гумористичних сторонах людського життя-буття, а часом і загострювати своє перо до сатири» [13, (1), с. 105].

Напевно, так само, як колись і автор, герої повісті працюють у наросвіті, «труться між селянами й ходять з рушницею в загоні ЧОПу проти Махна та місцевих повстанських ватаг, збирають продрозкладку й проводять вибори до Рад» [13, (1), с. 10]. Б. Антоненко-Давидович, як і К. Федін, зображує ті життєві реалії, що були добре відомі йому самому. Постійні збори, дискусії, безглузда хода маршем на суботник, анонімні характеристики, які викривають минуле героїв, зради власних вчителів, друзів, колег, родичів, коханих та й врешті-решт самих себе – все це характеризує не тільки художній світ повісті «Смерть», а й авторську сучасність.

Абсурдність й масштабність бюрократії, що надає дрібницям державного масштабу зображено в оповіданні Л. Лунца «Исходящая № 37». У щоденнику Завідувач Канцелярії фіксує свої ідеї про вдосконалення роботи, і в решті решт приходиться до висновку про

необхідність перевтілитися у паперу. Герой, що став папірцем, відчуває справжнє щастя: «Все люди – равны, иными словами, все люди – бумажки. Идеал человечества достигнут. Светлое будущее ждет трудящихся в космическом масштабе. Весь мир – едина бумажная Республика» [278, с. 28]. Цей твір Л. Лунца типологічно близький твору М. Галич «Друкарка», що теж у формі щоденника відтворює почуття героїні, друкарки Надії. Героїня відчуває одноманітність днів, «фах і є найбільший її ворог. Що його одноманітний ритм ніде не покидає її: на праці, на вулиці <...> крізь пальці проходили чорні слова, відбиваючи той самий ритм! І враз її охопив жах, що так може бути завжди без кінця...» [83, с. 31]. Внутрішній розпач Надії свідчить про те, що вона перетворюється на механізм, гвинтик друкарської машини, що є символом радянської бюрократичної системи, її поглинає дисгармонійне відчуття безнадійності існування: «Я нічого не розберу. Ну, друкую. Щодня друкую на машині. Колись я ж хотіла мати фах? (Хутко перебрала в голові, стверджуючи це, факти). І тепер я той фах уже маю...» [83, с. 31].

Б. Антоненко-Давидович в подробицях зображує абсурдність багатьох більшовистських заходів, зокрема реквізування речей інтелігенції. Саме через це автор показує жахіття та безглуздість свого часу, підкреслює беззахисність народу та всюдозволеність нової влади. Горобенко, сповнений провини за донос на власних викладачів гімназії та для того, щоб ще більше завдати собі болю, приходять до старенького вчителя фізики реквізувати його мікроскоп: «Горобенко піддався і глянув. Перед ним було повне болю, образи і здивування фізикові обличчя. Дивитися фізику в вічі не можна було. Горобенко прикусив губу й одвернувся. Хоч би фізик вилаявся, закричав, затупав ногами, сперечався - тоді б одразу полегшало. Але лагідний фізик не робив цього колись у гімназії, не зробив він цього і тепер. Фізик мовчки важкими, розхитаними кроками вийшов і за хвилину повернувся з мікроскопом» [13, (1), с. 267]. Старий собака, втілюючи безпосередність та природність, ще більше підкреслює страждання героя: «Вилинялий, старий, як і сам фізик, Каштан <...> помітив Горобенка і, виляючи хвостом, підбіг до ганку. Бідний старий собака! <...> Він засоромився пса, який щиро віддавав йому свої

собачі пестоші, не почувачи в ньому ворога. Ці пестоші крадені, і Горобенко мерщій подався до хвіртки. Було шкода наївного Каштана, і бідаку фізика, і себе» [13, (1), с. 267]. Опинившись на вулиці і відчувши себе крадієм, Кость викинув мікроскоп у річку.

Багато реквізованих речей відвозили за призначенням, тільки книжки нікому не були потрібні, «їх безсистемно кидали на підлогу одної з порожніх кімнат Нардому і тут, на запльованих дошках, безліч назв з різних полюсів знання, науки й мистецтва находили собі довгий спочинок. Вони грубими покладами розлізались завширшки й завдовжки всієї кімнати, нижні шари вкривались тлінним порошком, а над ними росли вгору нові й нові. І отак день при дні кімната все більше й більше скидалась на незариту братську могилу» [13, (1), с. 246 – 247]. Новій владі не потрібні були книжки, неосвічені просвітяни не знали, що з ними робити, але все одно реквізували, напевно, як символ достатку та добробуту. Тільки головний герой знаходив спокій у книжковій кімнаті. Він, «як трунар, просиджував серед паперових трупах цілими годинами» [13, (1), с. 247].

Нова влада, комуністична партія є силою, що призводить до дегуманізації суспільства, уособлює панування зла. В. Дмитренко підкреслює, що «у повісті «Смерть» Б. Антоненко-Давидович чітко окреслив процес і передумови перетворення людини – моральної істоти на людину – соціальну істоту» [125, с. 242]. Кость Горобенко вважає, що перше ж убивство піднесе його над усіма, він стане одним з обраних: «Так, так – треба кількох крапель крові на землі. Це вона тільки змие все. Тоді все буде можна і на все тоді буде плювать. Тільки – раз! Там, на селі, серед тих традиційних садочків і білих хат, отих усяких «квітоньок», у спеці й поті з пилом, уболоченими руками – розстріляти... І нікого іншого (це найголовніше) – як повстанця. Так. Отого самого впертого селяка, що в сутінках полтавської діброви вимріяв «самостійну» і почепив на розкуйовджене, брудне волосся червоного шлика!» [13, (1), с. 243].

Головний герой повісті Б. Антоненка-Давидовича в минулому був одним із засновників «Просвіти», «інструктором Центральної Ради, тікав із директоріївським військом», але в сучасних умовах йому треба зламати та витравити в себе все, що було важливим, герою треба

вбити в собі українця, стратити свою душу, щоб стати таким, як більшовики – без коріння, без нації, без серця: «В тому річ, Костю, що ти йдеш проти села. Українського села, - розмірковує герой перед розв'язкою повісті. - Ти мусиш бити разом з цими незрозумілими людьми саме в ту мішень, яку недавно будував своїми власними руками, як певний щит. Ти мусиш розтрити цю мішень на тріски, спалити ті тріски, щоб не лишилось і сліду. Ти мусиш, Костю, стріляти в позавчорашнього самого себе! Ось у чому річ» [13, (1), с. 329 - 330].

Кость Горобенко витравлює з себе людяність, гідність заради того, щоб довести оточенню, що він - більшовик. Перед читачем розгортається безліч суперечностей, що вирують в душі героя. З одного боку, він тверезо дивиться на своїх товаришів, бачить усі недоліки й розуміє, що їхня поведінка – фанатична, ідеологія – намагання побудувати нову релігію, нове буття, в якому минуле виступає лише приводом для покарання: «Вони, як ті ченці, що в своєму несамовитому фанатизмові не зможуть забути цього ніколи, до могили – ніколи, – розмірковує Кость над більшовиками. - І, потім, це українство, що воно їм? Їм, для яких не було ні Солониці, ні Берестечка, ні навіть Крут! Для яких уся історія - тільки вічна боротьба класів... Ах, які вони все ж таки доктринери!» [13, (1), с. 238]. Але вже через декілька днів він приходить до висновку, що для того, щоб довести оточенню свою приналежність до більшовиків, йому потрібно зректися минулого, самого себе та – убити: «Мушу, власне, не вбити, а розстріляти. І тоді, коли перед очима з'явиться їхня кров, коли ця кров розстріляних повстанців, куркульні, спекулянтів, заручників і безлічі усяких категорій, що зведені до одного знаменника - контрреволюція, хоч раз, єдиний тільки раз впаде, як то кажуть, на мою голову, заляпає руки, тоді - всьому цьому кінець. Тоді Рубікон буде перейдено. Тоді я буду цілком вільний. Тоді сміливо й одверто, без жодних вагань і сумнівів можна буде сказати самому собі: я - більшовик» [13, (1), с. 242].

Роман К. Федіна «Города и годы» так саме, як і повість Б. Антоненка-Давидовича, апелює до біографії письменника. Детальний погляд виявляє багато збігів з сучасними автору реаліями. Так, у творі значна увага приділяється життю в Німеччині російського

студента Андрія Старцова. У 1914 році герой прибуває до Нюрнберга, товаришує з художником Куртом Ванном. Художник, дізнавшись про початок Першої світової війни з Росією, шовіністично, з патріотичних міркувань розірвав відносини та покинув цю духовно близьку йому людину. Андрія Старцова, як громадянина ворожої для Німеччини країни, заслано до маленького міста Бішофсберг.

К. Федін, як і його герой, саме влітку 1914 виїхав до Німеччини: «Це не було викликано моїм яким-небудь особливим інтересом до німецької літератури. При переході на останній курс у нашому інституті було потрібно знання однієї мови достатньо досконало. Я запустив заняття з мови. Останній термін складання іспиту припав на осінь 1914 року. Я розраховував провести літо в Німеччині, навчитися пристойно й вільно говорити німецькою» [339]. До початку війни студент жив у сім'ї викладача німецької мови в Баварії, в Нюрнберзі. У післямові письменник зауважує, що німецьке містечко приваблювало до себе середньовічною архітектурою, вежею «Залізна діва», будинками з непомірними мансардами [460, с. 342].

З початком війни К. Федін переїхав до Дрездена, бо вважав, що саме звідки зможе легко потрапити до Росії, але вже на залізничному вокзалі студента було заарештовано, йому повідомили, що тепер він «громадянський полонений»: «Студент є студент! - розуміюче примружився поліцейський начальник, до якого зі скаргою звернувся К. Федін. - Да-а <...> ха-ха, по-нашому - призовник! Тепер російський цар матиме мінус один солдат. На солдата менше! - Задоволений, повторив він» [339]. Майбутній письменник залишився майже без грошей, але, на щастя, він познайомився з такими ж «полоненими»: філологом М. Коппелем (згодом той став найближчим другом К. Федіна), студентом Андрієвим, художником Шером та інженером Розенбергом. Усі разом вони створили маленьку російську колонію й підтримували один одного. Через деякий час полонених було вислано зі столиці Саксонії Дрездена до маленького прикордонного містечка Циттау, який став своєрідним прототипом Бішофсберга з роману «Города и годы». Також ця дещо змінена назва перегукується з легендарним містом східної Пруссії Бішофсбургом, де у серпні 1914 року російські війська втратили багато своїх солдат.

Місто для громадських полонених Циттау знаходилось на межі Німеччини та Австро-Угорщини (сучасна територія Польщі та Чехії). Тут існували свої правила, яких усі інтерновані громадяни повинні були суворо дотримуватись – раз на день відзначатися в поліції, виходити за межі міста тільки за спеціальними пропусками. Майже кожна людина знаходилася під пильним оком поліцейського нагляду. Саме ці особливості життя в Циттау відбулися в романі. Зокрема, епізод про спробу втечі Андрія Старцова. Намагаючись перейти кордон, він випадково прийшов до замку Шенау, де маркграф та водночас наречений коханої дівчини Старцова фон цур Мюлен-Шенау шляхетно врятував героя від ув'язнення, виписавши документ, який підтверджував, що полонений декілька днів провів у нього: «Он вручил Андрею бумагу и, прощаясь, придержал его за руку. – В сущности, мой долг состоял в том, чтобы передать вас властям. Я нарушил его. Вы знаете, что это значит, когда немец нарушает долг? До свидания» [460, с. 183].

К. Федін перебував у Циттау більш ніж три роки. Автор згадував, що цьому саксонському містечку на межі з Чехією «судилося стати моєю тривалою школою навчання німецького обивателя. Я бачив факельну ходу по міських вулицях <...> Я бачив виснажених російських полонених на полях зрошення й на скотарнях. Німецькі поміщики й куркулі були ревними рабовласниками <...> Я чув проповіді про праведне німецьке серце. <...> Я прочитав сотні німецьких газет, що висміюють гуманізм як прояв слабхарактерності» [339].

Зі спогадів К. Федіна відомо, що образ Курта Ванна виник у письменника під враженні від зустрічі з німецькою молоддю, що також спочатку була сповнена шовіністичних ідей, а потім стала сповідувати революцію, напевно, також фанатично. Ми вважаємо, що деякі риси характеру художника були запозичені К. Федіним у художника Шера, з котрим він товаришував у Німеччині. Сам автор також писав про зв'язок твору зі своєю біографією, зауважував, що він написаний на основі спостережень, які отримав у Німеччині до Першої світової війни та під час її [460, с. 342].

Значне місце в романі посідає тема кохання. Через особливості цього почуття автор розкриває характери та внутрішній світ героїв.

Любов Старцова до Марі Урбах стає рятівною силою в його самотньому житті. Характер героїні у К. Федіна досить нетиповий, позбавлений будь-яких романтичних рис. Автор зображує поступове становлення Марі. Читач бачить перед собою вольову, жорстоку, егоїстичну жінку. Ще з дитинства дівчинку вважали дивною. Її поведінку важко назвати жіночою. Вона не могла всидіти дома, завжди гралася з сільськими хлопчиками. Одного разу діти розкопали провалля, шукаючи тіло та скарби міфічної маркграфіні. Марі першою полізла в підземелля, раптовий обвал засипав дівчинку на десять годин – саме стільки часу знадобилося, щоб її знайти. Після цього випадку вона стала дивакуватою, відштовхуючи оточення своїми вчинками: «Старый кучер <...> рассказал <...> как к нему подбежала фрейлейн Мари и объявила о своем желании зарезать гуся собственноручно... В конце концов она чуть не вырвала у него тесак и ударила им по гусяной шее. Отрубить гусаку голову ей не удалось, но кровь хлынула рукавом <...> А Мари неподвижно стояла у притолоки и каким-то мертвым взглядом следила за издыхающей птицей» [460, с. 116].

Брат Марі Генріх Адольф був її повною протилежністю: він схожий на матір, вона – на батька, діти ворожо ставились одне до одного, навіть жили на протилежних половинах будинку, зустрічаючись тільки в їдальні. Генріх любив тварин, як зауважує автор, «постоянно нянчился с ними». Зникнення його улюбленої кішки спричинило справжній переполох. У кімнаті сестри хлопчик побачив жадливу картину: сестра повісила його кішку на кронштейні від лампи над своїм ліжком [460, с. 117]. Коли батько спитав, навіщо вона так зробила, донька відповіла: «Хотела посмотреть, как она будет умирать» [460, с. 117]. Усе це свідчить про надзвичайну, нібито звірину жорстокість дівчини. Цей образ типологічно близький до Вані з однойменного твору В. Підмогильного. Хлопчик, підбурений Митьком, добив свого смертельно раненого собаку Жучка. Автор зображує неконтрольовану, навіть звірячу жорстокість, що охопила двох хлопців, коли вони спочатку камінням, потім киями били помираючого Жучка, доки він не перетворився у «безформений рудосірий шматок м'яса»: «Гостре незадоволення від того, що ще хотілось

бити, а сили вже не було, й невідоме їм доти захоплююче обурення опанувало ними» [364, с. 63].

К. Федін жорстоку антигероїну автор робить подругою головного героя, наділяючи рисами реальної людини, своєї коханої Ханні Мрва, з якою письменник познайомився саме в Німеччині. Їхня зустріч біля Лаушицьких гір за описом схожа з зустріччю Марі Урбах та Андрія Старцова. «У 1916 році найшвидше в навколишніх Лаушицьких горах, де дозволялись прогулянки інтернованим, відбулася зустріч, - пише біограф К. Федіна Ю. Оклянський- Дівчині було двадцять років. Належала вона до тутешнього привілейованого суспільства <...> Єдиний брат дівчини - офіцер кайзерівської армії – бився на Західному фронті <...> Дівчина була з сильним і вольовим характером <...> Той факт, що, полюбивши «ворожого іноземця», вона вступила в сміливу боротьбу з законом, громадською думкою і забобонами свого середовища» [339].

Ю. Оклянський розповідає, що після висилки К. Федіна до Росії, Ханні намагалася потрапити до нареченого, покинула батьківщину, переїхала до Берліну, примкнувши до лівих соціал-демократів - спартаківців. Бажаючи отримати російське громадянство, дівчина фіктивно виходить заміж за російського військовополоненого, але в Мюнхені «потрапляє в киплячий казан політичних пристрастей. Бувши членом КПП, вона разом з повсталими робітниками бере участь у проголошенні Баварської радянської республіки. За цим слідує розплата. 1 травня 1919 – арешт, близько п'яти місяців в'язниці, потім примусове заслання до військового суду. Підконвойне припровадження назад до Мюнхена. Ще кілька місяців тюремного слідства, судового розгляду, аж до зими 1920 <...> Починають турбувати постійна напруга й перевантаження. У 1921 році вона вмирає від розриву серця у віці 26 років» [339]. К. Федін все життя пам'ятав про Ханні, вона стала прототипом героїнь його творів: Анни («Браття»), Гульди («Я был актером»), Ельфи («Счастье») та вже згаданої Марі Урбах («Города и годы»). Про велике значення для К. Федіна Ханні Мрва свідчить лист 1925 року до І. Соколова-Микитова: «Я отримав днями різні дрібниці з Сизрані, серед них листи до мене жінки, з якою я прожив кращі роки свого життя» [339].

Автор відтворює опозицію між європейським (німецьким) світом та реаліями пореволюційної Росії в епізоді, що пов'язаний з інвалідом Федором Лепендіним. Німецькі лікарі врятували його, військовополоненого, від смерті. З ампутованими ногами герой повертається додому, в невеликому селі біля містечка Семидола він разом з іншими полоненими та селянами вимагає від військового гарнізону більшовиків скасувати продрозкладку. Коли комісар шукає призвідника народних хвилювань, щоб стратити його, селяни видають Лепендіна, пояснюючи свою зраду тим, що «Федор все одно калечный» [460, с. 292]. Цей епізод типологічно близький до творів В. Підмогильного «Військовий літун» та «Старець» [364]. Людська жорстокість, негуманне сприйняття каліцтва позбавляє повноцінного життя й кохання каліку Тимошу з повідання «Старець». Скаліченого Сергія Данченка («Військовий летун»), так саме як і Лепендіна, не сприймають мешканці його міста та Галочка, котра подобається герою. Майже всі бачать в ньому неповноцінну потвору і не бажають бачити в герої людину, зрозуміти його внутрішній світ. Військовий літун теж помирає у фіналі твору. Оточення героїв, що сприймає лише зовнішні якості, приводить героїв К. Федіна та В. Підмогильного до однаково фіналу – смерті.

Біограф Ю. Оклянський вказує, що образ міста Семидола, куди потрапив після повернення Старцов, схожий з Сизранню, де К. Федін у 1919 році працював редактором журналу [339]. Сучасна письменнику реальність передається в зображенні повстання селян Семидольського уїзду. Це типологічно близьке повісті Б. Антоненка-Давидовича «Смерть», де також зображується незадоволення селян новою владою. Один із яскравих персонажів роману К. Федіна безногий інвалід Федір Ліпендін був визнаний головним ворогом, його видали самі повстанці, пояснюючи свій вчинок: «Федор все одно калечный» [460, с. 292]. Передаючи цинізм селян, автор знов звертається до зображення нелюдяності свого часу – Старцова вбиває власний друг Курт Ванн, скаліченого Ліпендіна зраджують близькі люди. Усі складові твору немов підкреслюють жорстокість авторської сучасності, розвиваючи думку про те, що в післяреволюційний час не залишилося нічого святого, прийшла нова мораль, нова етика, яка революційною необхідністю виправдовує вбивство та зраду.

До теми невинуваченої жорстокості зверталися й інші митці «Ланки»-МАРСУ та «Серапіонових братів». Б. Тенета в оповіданні «Люди» відтворює жорстокість натовпу, що робить самосуд над місцевим конокрадом та закопує його живим у могилу. У іншому творі «Ненависть» червоноармійці не вірять виправдовуванням командира ескадрону Гната, який обмінявся шапками з братом із ворогуючого з ними загону повстанців. Свої ж вбивають героя попри всі намагання довести приналежність до них. Уважаємо оповідання Б. Тенети типологічно близькими до творів К. Федіна «Города и годы», М. Нікітіна «Кол» та «Рвотний форт», що реалізується у намаганні письменників передати домінування руйнівної емоційної волі в суспільстві, безсилість людини перед неконтрольованою жорстокістю та відчуженням більшості.

М. Нікітін в повісті «Кол» (твір зберігся лише у приватному архіві) відтворює конфлікт між селянами, що вимірюють своє життя людськими цінностями, та новою владою, для якої важлива тільки революційна ідея. Б. Фрезинський приводить зміст твору: «Кол» складається з восьми маленьких частин. Дія його відбувається на Півночі в епоху продподатку <...> оповідання про те, як селяни і рибалки, люди темні, що живуть за стародавніми правилами, змучені нескінченими поборами і, коли їх зганяють на мітинг, присвячений боротьбі з «леригией», їх терпіння лопається і обурені слова вилітають назвоні («Слыхали тут ихний долбеж: Ленин да Троцкий, Троцкий да Ленин... Идолов вам надо, а человек – тьфу»). У підсумку ревтрійка, складена зі сторонніх чужинців, виносить шість розстрільних вироків. Так з'являється у селі кол – замість хреста на могилі («надо бы крест, да боюсь, скажут, что мутишь»), і «приходят к колу люди, припадают <...> народу сюда бегают – не перечтешь» [472, с. 70].

Твір М. Нікітіна «Кол» типологічно близький новелам та оповіданням Г. Косинки («Темна ніч», «Постріл», «Товариш Гавриш», «Політика»), що репрезентують тих, хто втілює нову владу на селі та прірву між свістосрийняттям селян і більшовиків.

Це було одне з перших оповідань М. Нікітіна, що принесло йому славу. Зберігся лист письменника до редактора видання «Красная новь» О. Воронського, який дозволяє зрозуміти авторську концепцію твору в той час: «Кол» – хіба це сатира або іронія або

підсиджування, смішок <...> це трагедія. Росія пережила цю трагедію. А трагедія була <...> з нашої дурості, з нашої взаємної темряві. Вся кров громадянської війни і безглуздість мужицького бунту вийшла звідти. Це загальна тупість місць та людей. Ніхто не винен. Ось фінальна сцена, в останньому розділі ви відчуваєте повний спокій <...> невинних» [2, с. 77 – 78]. У цих словах автора очевидно його прагнення довести правоту своєї точки зору в розумінні трагедії долі приватної людини, яка попри свою волю опинилася у вирі революції та громадянської війни. Однак уже через рік М. Нікітін змінив свою точку зору, його твори стали кон'юнктурними і не тільки не викликали інтересу критиків, але й зробили чужим у групі «Серапінових братів», яка дистанціювалась від нього. «Про Нікітіна нічого писати. Він спаскудився, заклав себе, як дурень, за порожній успіх та вечері у ресторанах, – зазначав В. Каверін в листі до Л. Лунца у 1923 році. – А викупу ніякого поки немає – пише все гірше <...> Ставлення до нього хлопців – холодне й презирливе. Він рідко буває у нас і в останній раз на серапіонівських зборах про нього говорили, як про чужу людину» [2, с. 223]. У цьому ж 1923 році К. Чуковський в щоденнику зробив такий запис про письменника: «Нікітін в оповіданні «Барка» розповів, як червоні катували білих. Годі було й думати, щоб цензура пропустила. Тоді він переробив оповідання: змалював, як білі катують червоних, – і заслужив похвалу» [цит. за: 472, с. 76]. Ці слова К. Чуковського є свідченням про кон'юнктурність позиції М. Нікітіна, для якого літературна творчість та «серапіонівських» принципи вже не грали пріоритетної ролі. Подальша творча доля М. Нікітіна відповідала основним ідеологічним завданням комуністичної партії.

У романі «Города и годы» К. Федін показує, як у Росії під впливом революції талановитий німецький митець Курт Ван перетворюється на фанатичного більшовика. Це другорядний персонаж твору, але саме він близький до Костя Горобенка – героя повісті Б. Антоненка-Давидовича, бо так само вбиває людину – свого найближчого друга, головного героя роману Андрія Старцова, щоб довести свою революційну принциповість. Моральна деградація Костя Горобенка і Курта Вана є результатом ототожнення себе із світом більшовиків та комуністичної партії. Художник двічі зрадив

товариша. Перший раз - у Німеччині, коли почалася війна з Росією, він відвернувся від Андрія, вважаючи непатріотичним товаришувати з росіянином. Але опинившись в Росії та прийнявши революцію, Ван вибачився перед Старцовим та знов потоваришував з ним. Андрій довірив Курту свою таємницю про те, як, віддячуючи за порятунок у Німеччині, допоміг втекти полоненому, маркграфу фон цур Мюлен-Шенау. Курт Ван робить самосуд та страчує друга. Роман закінчується короткою констатацією того, що ревком визнає дії товариша Вана правильними. Герой роману К. Федіна Курт Ван і Кость Горобенко з повісті Антоненка-Давидовича під впливом російської комуністичної партії втрачають національну ідентичність, мову та стають більшовиками. Уважаємо, що характеристику Горобенка через фройдівську тріаду Super-ego, Ego, Id, що запропонована Ю. Ковалівим, можна віднести й до Курта Вана: «Головний герой повісті «Смерть», радикально нівелюючи етноментальну пам'ять, закладену в глибинах несвідомого, де персоналізуючи своє Я, намагався ідентифікувати себе з Над-Я, репрезентованим більшовицькою системою. Тому трансмутація свідомості головного героя була неминучою. Вона відбувалася у вигляді кривавої ініціації» [200, с. 245].

Отже, типологічні сходження інтерпретації сучасності в повісті Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» та романі К. Федіна «Города и годы» спостерігаємо в художньому переосмисленні власного авторського досвіду, у схожому сприйнятті, тобто неприйнятті, часу, переданого через метафору смерті, загибелі, зради, в осмисленні трагедії особистості, яка опинилася у вирі політичних подій.

6.4. Конфлікт національної ідентичності та сучасності в поемі Є. Плужника «Канів» і в оповіданні Л. Лунца «Родина»

Людина завжди прагнула визначити своє місце у світі, співвіднести себе з іншими, досягнути не тільки власну унікальність, але й спільність. Іншими словами, на певному етапі особистісного розвитку відбувається процес самоідентифікації з різними соціальними, етнічними, культурними групами. У переломні моменти

історії, до яких, безумовно, відноситься перша третина ХХ століття, національна ідентичність часто виступала тією константою, яка надавала мінливої навколишньої дійсності відсутню, втрачену непорушність.

Вивчення проблеми ідентичності здійснюється, головним чином, у межах гуманітарного знання (психології, соціології, філософії, лінгвістики, літературознавства, культурології, антропології, історії та ін.). На сьогодні існує декілька підходів до визначення нації та національної ідентичності. Е. Дюркгейм, К. Гирц, Е. Шилз, Л. Гумільов, Ю. Бромлей та інші поділяли позиції примордіалізму, вважаючи, що нація (етнос) – це спільнота, що поєднана кровно-родинними зв'язками. Л. Гумільов розглядав етнос як «колектив особин, що протиставляють себе всім іншим колективам. Етнос більш-менш стійкий, хоча виникає і зникає в історичному часі» [109].

Модерністський підхід до визначення нації та національної ідентичності є різноманіття ідей і теорій, заснованих на роботах Б. Андерсона, К. Дойча, Е. Геллнера, Е. Гобсбаума, Дж. Брейллі, М. Гроха. Зокрема, Б. Андерсон говорив, що нація – «це уявлена політична спільнота – притому уявлена як генетично обмежена і суверенна. Вона уявлена тому, що представники навіть найменшої нації ніколи не знатимуть більшості зі своїх співвітчизників, не зустрічатимуть і навіть не чути будуть нічого про них, і все ж в уяві кожного житиме образ їх співпричетності» [10, с. 22]. Білоруський дослідник П. Терешкович, розглянувши різні підходи до визначення нації в сучасній науці, справедливо зазначив, що «модерністський» підхід до теорії нації передбачає розуміння цього феномену як «закономірного продукту Нового часу» [440]. Результат розвитку індустріального суспільства та появу феномена модернізації прихильники цієї теорії розглядають як чинники формування націй та «категорично відкидають можливість існування націй в домодерну епоху, так само як значного впливу цієї епохи на їх формування. Більше уваги вони приділяють елементам соціальної інженерії і в цьому відношенні постають як прихильники «інструменталізму / конструктивізму» [440].

Отже, узагальнення різних точок зору учених дозволяє говорити про те, що національну ідентичність складають когнітивний, емоційно-ціннісний, поведінковий структурні елементи. Когнітивний компонент формує зміст національної ідентичності, уявлення про її етнічну унікальність. Почуття гордості, патріотизму, любові, відданості, приниження, сорому, провини формують емоційно-ціннісну частину національної ідентичності. Ці критерії національної ідентичності дозволяють нам зрозуміти особливості творів «Канів» Є. Плужника та Л. Лунца «Родина».

Дослідники зазначають, що твори «ланчан-марсівців» «Смерть», «Печатка» Б. Антоненка-Давидовича; «Гайдамака», «Третя революція» В. Підмогильного; «Чад» Г. Качури; «Фавст», «Мати» Г. Косинки; «Старший боярин», «Поет» Т. Осьмачки та ін. відтворюють ідею національної ідентичності.

Репрезентацію конфлікту національної ідентичності та сучасного світу ми бачимо в поезіях Є. Плужника. Але якщо у «серапіона» це йде від історично обумовленого неприйняття євреїв російським народом, то в такому випадку почуття себе зайвим в рідній країні пов'язане зі змінами, що відбуваються у країні, з індустріалізацією, штучним перетворенням природної краси українських міст, селищ на типову промислову зону. Прикладом такого ставлення може бути поезія «Канів» Є. Плужника. Перетворення не до душі ліричному герою, бо вони суперечать самій суті його землі, існуючі зміни роблять все вульгарним: пейзаж, стосунки, почуття, думки та й ціле життя:

І одягає машинова міць
І дні мої, й таку наївну бранку,
Мою країну, з прадідів селянку,
Співучу землю смутку і криниць...
Вже не впаду на сіно горілиць,
Щоб пити вітер, ніч і степ до ранку,
А потягну в кафе бліду панянку
Або досвідчених в коханні молодичь [367, с. 187].

Ліричний герой знаходиться у розпачі, все, що відбувається, йому здається не характерним для України, для його національної ідентичності. З тугою він пригадує минуле. Твір побудований на

антитезі з тим, що було та відбувається в сучасному житті. Цей прийом дозволяє побачити все крізь призму авторських почуттів, навіть страждань, бо зрозуміло, що через міркування свого героя він репрезентує свою точку зору, свою власну незгоду приймати все, що відбувається з Україною. Романтичні картини звичайного, але вже недосяжного ранку дисонують з ранком сучасним, коли людина пробуджується не від вітру з поля, а від реву заводів, щоб

селян онуки і сини,
В ланцюг життя нову вплітали ланку,
Змінивши плуга, свиту і веснянку
І самий пах селянської весни
На рахівниці, теку і вагранку
І в кам'яницях закуток тісний! [367, с. 188].

Ці рядки, сповнені гіркою іронією, свідчать про важливість для ліричного героя вірності тому життю, яке було побудоване з мудрістю ще за дідів-прадідів, тому що втручання промисловості руйнує не тільки місто, пейзаж, але й саму особистість, яка забула своє минуле, своє національне коріння, перетворилась на полоненого в бетонному місті:

Бо голос крові став неголосний
І не подав онукам оборони,
Коли їх час могутній та грізний
Гнав од дідизни у міські полони!
І йшли, і йдуть безмежні мільйони [367, с. 189].

Ліричний герой й сам такий, як ті мільйони, що залишили свої рідні домівки, приїхали у місто, забули минуле, щоб втратити свою душу та перетворитись на гвинтик без нації у величезному механізмі великого міста. Г. Токмань вказує на парадоксальність «Плужникового роздуму: поет намагається перейнятися «передовим» світоглядом – нав'язуваною теорією про будівництво в Україні абсолютно нового світу, проте інтуїтивно відчуває його чужість світові свого сокровеного Я, як і світові споконвічної української духовності <...> Поема «Канів» містить ніби два рівні змісту: політично «правильний», яким автор щиро намагається перейнятися, і філософський» [450, с. 174 – 175]. Ліричний герой, покинувши

минуле, не зміг знайти себе у місті, не зміг втратити свій зв'язок з пращурами, тому йому дуже тяжко, він страждає від цієї роздвоєності:

Бо виріс я на межах двох світів –
Півмерлих сіл і міста молодого,
І не зречусь ні там, ні тут нічого,
Хоч як би часом з болю захотів! [367, с. 193].

Недаремно своє життя, яке розірване між «тут» і «там», герой називає «коротенькою, наче смерть дорогою», яка пролягає між вже чужим селянським минулим та міським сьогоднішнім, яке теж не до душі героєві:

Чужий, чужий я цим новим богам,
З своїм селянським розминувшись богом! <...>
В полоні цегли і трамвайних ліній, –
Що я чужий вашим волошкам синім,
Вашим світанкам, вітрові й вівсам [367, с. 194].

Знову підкреслимо спільність зі світосприйняттям «серапіона». Ця нездатність почувати себе природно ні в селі, ні в місті перегукується з «єврейськими» творами Л. Лунца, який, шукаючи ідеали в минулому іудейського народу, розумів, що він крізь зайвий, чужинець – і в давнині, і в сучаснім світі. В. Базилевський підкреслює, що «в «Каневі» поет зауважить роздвоєність українського інтелігента між тут і там, між містом і селом, не приховуючи та драми власної: «Чужий, чужий я цим новим богам, Зі своїм селянським розминувшись Богом!» І там же назве Україну милу найнепомітнішою з усіх країн. «Канів» завершується рядком: «І над Дніпром занедбана могила!». Акцентований знаком оклику, він сприймається як похмура пророча візія». Призначення інтелігента завжди вболівати за свою Батьківщину, бачити її страждання та розділяти з нею власну долю. Саме тому в фіналі своїх роздумів, вже мріючи про добре майбутнє, поет все ж таки завершує поему сумними рядками про сучасність:

І, над колискою схилившись, мати
Про час минулий творчості й руїн
Візьме не раз таких пісень співати,
Що, літ дійшовши, зрозуміє син
І дні мої, і біль моїх хвилин –
Усе, що ним колись земля боліла,

І всю тебе, моя Вкраїно мила,
Найнепомітніша з усіх країн –
Мільйони сіл серед німих долин...
Десяток міст... Земля на хліб збідніла...
Десь на горбку позаколишній млин...
І над Дніпром занедбана могила! [367, с. 213]

Розуміння власного одночасного співвідношення з єврейською та російською культурою не раз ставало предметом творчих пошуків Л. Лунца. У листі до Максима Горького «серапіон» говорить про свою приналежність до російської літератури. Тональність листа свідчить про бажання автора захиститися від тих, хто дорікає йому в тому, що він, єврей, прагне бути російським письменником: «Але я – єврей. Перекоаний, вірний, і радію цьому. А я – російський письменник» [278, с. 546]. Достеменно невідомо, хто з оточення Л. Лунца нападав на нього таким чином, лист було написано 16 серпня 1922 року, тобто через місяць після створення оповідання «Родина», у якому найбільш яскраво втілюється мотив відчуженості рідної землі.

Оповідання, що поєднує реальний та історичний плани, присвячене другу письменника В. Каверіну. Таке посвячення не випадкове, оскільки імена головних героїв (Льова та Веня (Веніамін)), опис їхньої зовнішності демонструють автобіографізм твору та розкривають предмет однієї з дискусій друзів. Льова перекоонує Веню у важливості збереження власного коріння, єврейської культури: «В каждом еврее, вот в тебе, древний... ну как сказать? – пророк. Ты читал Библию? Вот я знаю, что и во мне, у меня лоб высокий <...> но, смотри, я маленький и щуплый, у меня нос вниз смотрит к губе. Львом зовут меня, Иегудой, а где во мне львиное? Я хочу и не могу выжать из себя, вызвать то суровое и прекрасное <...> Пафос, Веня. А ты можешь, у тебя лицо пророка» [278, с. 39]. Веня каже, що не любить євреїв, не хоче ними бути, «вони брудні», вигукує: «Но ты прав. Я чужой себе. Я не могу найти себя» [278, с. 39]. Ці слова про душевну роздвоєність відносяться й до автора оповідання (згадаймо лист до Максима Горького), він теж не відчуває національної ідентичності з іншими, не може знайти Батьківщину й рівновагу. Приклад батька героя загострює цю дисгармонію, старий бачить

«синее небо Палестины, где он никогда не был, но которую он видел, и видит, и будет видеть <...> Шесть дней в неделю он торгует, обманывает и ворчит. Но на седьмой день он видит Саула, который бросился на меч свой» [278, с. 39]. Льова називає себе небоговірним і плаче: «Я хочу и не могу увидеть далекий Иордан и синее небо, потому что я люблю город, в котором я родился, и язык, на котором я говорю, чужой язык» [278, с. 39]. Він веде Веню в синагогу, де вони зупиняються біля стіни, за якою можна почути «высокий, густой гул, шум колес и удары бичей» [278, с. 41]. Несподівано відчиняються двері, і герої опиняються в іншому світі, у світі минулого. Так починається інша частина оповідання. Змінюється характер оповіді, у теперішньому часі розповідь ведеться від першої особи, у минулому – від третьої.

«Первое, что помнил Иегуда» – так починається друга частина, у якій автор-оповідач стає Іегудою, а його друг Веніамін – пророком Беньяміном. Звернемо увагу на те, що ім'я Веніамін в цієї частині замінюється єврейським аналогом, зберігаючи первісне значення – «улюблений син». Очевидно, Л. Лунц не бачив сенсу замінювати дане ім'я, оскільки оповідання адресоване В. Каверіну і містить безліч посилань до його особистості. Перш за все, очевидна підкреслена у двох частинах близька дружба між героями (історія відносин між Л. Лунцем і В. Каверіним свідчить саме про духовну спорідненість, що не зникла навіть після смерті автора оповідання). Але більш істотно вже згадуване нами прагнення повернути побратима до коріння, переламати його небажання ідентифікувати себе з єврейським народом. Цьому завданню підпорядковано весь твір.

Тому збереження імені грає тут ключову роль, тим більше, що ім'я Беньямін (в Біблії Беньямін, в російській аналогу Веніамін, Веньямин) пов'язано з молодшим сином Якова, який, так само, як Йосип, був народжений від улюбленої дружини Рахілі, тому найближчий патріарху. Беньямін – засновник однойменного племені Ізраїлева. І цей зв'язок із біблійним образом нами позначений не випадково, згідно зі старозаповітною історією, «територія коліна Біньяміна простягалася від гірської області, населеної коліном Ефраїма, до гірської області коліна Іехуда <...> Як впливає зі списку міст коліна Беньяміна, наведеного в книзі Нехемії (11: 31 – 35), ця

територія розширялася в західному напрямку» [31] (переклад наш – О.К.). У цій характеристиці для нас важливі два моменти. По-перше, сусідство території коліна Біньяміна з коліном Іехуда (Іегуди), тобто з територією рідного брата, четвертого сина Якова та іншої його дружини Лії. Можна вважати, що це служить вказівкою на духовну близькість і героїв оповідання, і Л. Лунца з В. Каверіним, позначення загальної національної ідентичності та спільних коренів. До цього питання ми повернемося пізніше, розглядаючи версію появи імені Іегуди в тексті. По-друге, землі коліна Беньяміна розширювалися на захід. В оповіданні Л. Лунца західний вітер і західна сторона – мрія, до якої спрямовані душі друзів: «Беньомирин же стоял поодаль и смотрел на запад. На западе были земаевые поля, прорезанные арыками, финиковые сады, за садами желтая пустыня, а за пустыней прекрасная и незнакомая страна, откуда пришел отец Беньомира и где жил отец отца его» [278, с. 45].

Але найбільш часто західний вітер тягне молодого Іегуду. У тексті багато згадок про силу його впливу на юнака: «Но когда дул ветер с запада, желтела прозрачная пыль и колола глаза. Тогда вставал с земли Иегуда и бежал, покуда не утихал ветер. Как дикий, низейский конь, летел Иегуда по прямым улицам <...> На земле, глотая пыль, лежали вавилоняне и грелись под солнцем, Иегуда перепрыгивал через них, обгоняя колесницы, и львиной гривой развевались по ветру его рыжие иудейские волосы. Ветер дул с запада, через пустыню, из тех мест, откуда пришел отец Иегуды, которого он не знал, и мать, которой он не помнил» [278, с. 41 – 42]. Західна країна предків постає у свідомості Іегуди недосяжною, прекрасною, таємничою, але чужою: «Поднимался Иегуда на западную стену и бежал по краю ее, глядя в пустыню, откуда дул ветер. Когда же стихал ветер, а пыль снова делалась белой и прозрачной, ложился иудей на стену и смотрел на запад, туда, где была таинственная, прекрасная, чужая страна» [278, с. 42].

Ці численні згадки про західні країни й вітри також важливі для розуміння авторської присутності в тесті. Досить згадати, що в групі «Серапіонові брати» Л. Лунц і В. Каверін представляли «західне» крило об'єднання. Автор оповідання на зборах «серапіонів» 2 грудня 1922 року (через півроку після написання твору) виступив з

доповіддю «На Запад!», у якій закликав письменників вчитися у західної літератури фабульності, сюжетної напруженості, і завершив свій виступ закликом: «На захід! На захід!». Тому тут очевидно не тільки прочитання з погляду реалізації авторської національної ідентичності, але також відзначений Є. Леммінгом щодо оповідання «В пустynie», прихований автобіографізм, присутній у багатьох творах Л. Лунца, для якого, як свідчать численні спогади, література була сенсом життя та й, напевно, саме життя [263]. Тому в багатьох художніх текстах бачимо перегук з його ж літературно-критичними виступами, і перші виступають ілюстрацією теоретичних положень, естетичних переконань Л. Лунца.

Повернемося до трансформації імені Лев у ім'я Іегуда в другій частині оповідання. Говорячи про можливі джерела імені Беньямін, ми згадали ім'я Іехуда, і цей зв'язок імен зі старозаповітною історією про синів Якова, на наш погляд, не випадковий, він покликаний показати спорідненість героїв іншого, глибшого порядку, що сягає корінням у часи патріархів (не випадково, як уже зазначалося, на початку Льова говорить Вені, що у кожного єврея в душі є давній пророк, тобто існує зв'язок з предками). Імена Беньяміна та Іегуди згадуються разом і в історії про їх брата Йосипа. У книзі Буття підкреслюється, що Йосип просить братів, що не впізнали його, привести улюбленого Яковом Беньяміна (Веніяміна). Яків не бажає відпускати молодшого сина, і тільки коли Іегуда (Юда) бере відповідальність за життя Беньяміна (Веніяміна), батько дає згоду: «Відпусти хлопця зо мною, ми встанемо й підемо, щоб жити нам, а не вмирати – нам самим, тобі й нашим дітям. Я ручуся за нього, з моїх рук будеш його вимагати. Коли не приведу його назад до тебе й не поставлю його перед тобою, довіку буду я винен перед тобою» [422]. Тут Іегуда виступає покровителем і заступником Беньяміна. У першій частині Льова, як і старозаповітний Іегуда, бере на себе відповідальність за долю Вені та веде його до таємничих дверей в синагозі, за якою живе давній Вавилон і за якою відбудеться трансформація друга в Беньяміна.

У другій (давній) частині оповідання ролі героїв змінюються. Беньямін – пророк, сильна особистість, який на початку веде за собою

слабкого Іегуду, а в кінці проклинає, віддає наказ закидати друга камінням і вбити.

Коли Іегуда вперше побачив Беньяміна, він для нього стає могутньою особою, «черные волосы гневно падали на упрямый лоб, а под спокойными, ясными бровями страстно светили дикие, глубокие, пустынные глаза» [278, с. 42]. Це й же опис і на початку оповідання, коли Льова каже, що Веня не знає себе і підводить його до дзеркала, в якому «высокий человек с могучим лицом. Черные волосы гневно падали на упрямый лоб, а под спокойными, ясными бровями страстно светили дикие, глубокие, пустынные глаза» [278, с. 39]. Автор наголошує на незмінності зовнішності Вені, таким чином знову доводячи висловлену ще на початку головну думку про те, що у кожному євреї живе давній пророк. Ми вважаємо, що все оповідання направлено на розкриття цієї думки письменника.

У Беньяміна була «звериная душа была у него, мудрая, молчаливая и ненавидящая. Ненавидел он Вавилон, город, в котором родился, и прекрасную страну, откуда пришел отец его, и где жил отец отца его и бога Иагве, таинственного и чужого» [278, с. 44]. Л. Лунц підкреслює ненависть, як головну складову особистості Беньяміна, він ненавидів людей, які виховували його, ненавидів місто, в якому жив, ненавидів минуле. Інше в образі Іегуди: «Птичья душа была у него, и жил он, как птица: неразумно и ясно. Но <...> выросла борода на лице его и в сердце его любовь» [278, с. 44]. Ненависть Беньяміна до минулого, до країни предків (на початку твору нелюбов Вені до євреїв і небажання бути євреєм, прийняти своє минуле) протиставлені мрії Іегуди про прекрасну західну країну предків і любов до Беньяміна і вавилонянки Ремат, заради якої він зголює бороду, відмовляється від віри предків і стає рабом.

В оповіданні кілька рефренів, метою яких є постійне повернення до одних і тих же деталей, акцентування читацької уваги на них. Рефрени виступають в тексті прийомом стилізації, вони надають твору своєрідний ритм оповіді, схожий з давніми переказами. Коли Іегуда вперше бачить Беньяміна, його увагу привертають «на левой руке юноши, ниже плеча, белели три пятна треугольником, точно следы язвы» [278, с. 43]. Ця деталь повторюється й в описі пророка: «Первое, что запомнил Беньямин: темный и странный зуд на

левой руке ниже плеча. На левой руке ниже плеча белели ноздреватые пятна. Точно солью посыпанная рана, зудели три белых пятна. Как раненый эфирский пес, падал Беньюмин на землю, тер руку о песок, терзал ее ногтями, а потом, отогнув пальцами правой руки кожу, целовал пятна горячими устами. Но боль не утихала. И только, когда дул северный ветер с болот, вставал Беньюмин и всей грудью вдыхал холод, с холодом покой» [278, с. 43]. У душі Беньяміна оселилася ненависть до Іегуди, тому що юнак не вірив йому. Врешті-решт пророк прокляв його. У фіналі оповідання, коли закривавлений Іегуда ціною неймовірних зусиль наздоганяє Беньюміна та юдеїв, «не знающие имени отцов своих» [278, с. 48] (як і Веня, нелюблячий євреїв), пророк наказує вбити друга, але бачить, що на «на левой руке ниже плеча белели три пятна треугольником» [278, с. 48].

Ці дивні знаки на плечі у Беньяміна та в Іегуди, як незнайомі слова, що кожен раз при зустрічі несвідомо вимовляють герої, є свідченням якогось незрозумілого зв'язку, про який вони вже забули, загубившись у вавилонських лабіринтах. Та в кінці цієї дивної подорожі в минуле ненависть Беньяміна до Іегуди, до незрозумілого зв'язку з ним настільки сильна, що він наказує відрубати собі руку: «И отрубил ему Заккай, воин, левую руку у ключицы, и упала рука на землю. И увидели иудеи три белых пятна на руке, точно следы язвы» [278, с. 48]. У розв'язці оповідання, коли Льова вже без Вені повертається до сучасності, автор пояснює походження цих загадкових плям, які насправді виявляються слідами щеплення: «И вдруг я споткнулся. В ту же минуту замерцал светильник, и я увидел – на ступеньке передо мной лежали: мое платье, платье Венямина и Венямина левая рука. Медленно сочилась из плеча еще теплая кровь и победно белели треугольником три оспины, вечная печать мудрой Европы» [278, с. 48]. Ця ненависть Беньяміна (Вені) до білих плям на лівій руці необхідна Л. Лунцу, щоб показати, що і в інших обставинах, занурившись в світ предків, герой не приймає своє минуле, а значить і самого себе. Відсутність поваги до своєї національності, до своєї історії, прагнення асимілюватися, розчинитися в чужому світі призводить до відсутності самоідентифікації, до втрати сенсу буття. Так само поведінка Беньяміна, котрий у творі символізує пращурів,

демонструє відчуженість рідної землі до героя, її неспроможність прийняти його.

Стереотипну репрезентацію євреїв демонструють сатиричні оповідання Л. Лунца «Через границю», «Патриот», «Путешествие на больничной койке» та В. Каверіна «Канец хазы» й «Пятый странник». У цих творах письменники відтворюють мовні та поведінкові особливості героїв, страх втратити гроші й коштовності, іронізують над їхньою хитрістю, бажанням обдурити оточення, яке врешті-решт призводить до того, що обдурюють їх. Образи євреїв відтворювали у своїх творах і «ланчани-марсівці», зокрема В. Підмогильний «Комуніст», Г. Косинка «Фавст»

Отже, твори Л. Лунца та Є. Плужника репрезентують типологічну близькість у відтворенні конфлікту національної ідентичності та сучасного суспільства. Авторські рецепції реалізуються через роздвоєність героїв, їхню неможливість відчувати свою необхідність Батьківщині, яка, попри всі намагання, не приймає їх. «Канів» Є. Плужника та «Родина» Л. Лунца дозволяють зрозуміти світоглядну кризу особистості, яка в переломні часи втрачає національну ідентичність, зв'язок з Батьківщиною. Критичне сприйняття часу посилює конфлікт між національним почуттям і сучасністю.

РОЗДІЛ 7. ТИПОЛОГІЧНІ СХОДЖЕННЯ ОБРАЗІВ І МОТИВІВ

7.1. Опозиція маскулінного та фемінного в «київському» і «петербурзькому» текстах прози митців

Т. Хофман досліджує топос Києва, як просторовий габітус, що синтезує різні художні та культурно-побутові практики, твори й стилі; місто розглядається як знакова структура між емпіричними й літературознавчими підходами. Авторка книги ««Літературні етнографії України: проза після 1991 року», спираючись на студії І. Булкіної, Т. Гундарової та Ю. Лотмана, розглядає Київ як бінарну опозицію маскулінного та фемінного: «Вісь дискурсивно і естетично дієвих полюсів міського габітусу проходить історично бінарно уздовж опозиції чоловічого й жіночого, верхнього й нижнього: (чоловічому) топосу Києва як історичного Нового Єрусалиму, як джерела східнослов'янського православ'я і Київської Русі протистоїть (жіночий) топос Києва як сучасної вавилонської блудниці. До останнього зараховується тенденція маркувати місто романтично, магічно, карнавальньо, космополітично й глобалістські» [487].

В епічному доробку письменників української літературної групи «Ланки»-МАРСу «київський текст» складається із характеристик культурно-історичних прикмет міста, із митецького світовідчуття та із людей, які уособлюють живу душу Києва. В основі роману «Місто» В. Підмогильного, що Н. Бернадська назвала зразком інтелектуального та урбаністичного твору [28], – історія провінціала Степана Радченка, котрий приїхав учитися до Києва. Протягом роману відбувається не тільки зміна ставлення Степана до міста, але й зміна самого героя. Внутрішні перетворення персонажа призводять до примирення з Києвом та міською культурою. Герой, пристосувавшись до життя та асимілювавшись у незвичному для себе середовищі, приходять до втрати зв'язку з малою батьківщиною, до руйнування тієї частини своєї особистості, що уособлювала природну мораль. У кінці твору наївний юнак стає літературним функціонером, відмовляється від свого минулого, від сільського життя, він легко переступає через етичні закони, зраджує друзів і коханих. Роман репрезентує шлях, який повинен пройти вчорашній селянин для того,

щоб залишитися в місті, етичне випробування героя. У романі, за словами Р. Мовчан, письменник моделював у соціальній, психологічній та філософській площинах «світовий мотив підкорення людиною міста як об'єктивний шлях людської цивілізації» [315, с. 423].

Т. Хофман розглядає опозиції між топографічною горизонталлю, рівнинами, розташуванням біля Дніпра (фемінне) й вертикаллю (маскулінне) міста на пагорбах, а також між функціями приватного життя та політичного й публічного міста [487]. З цієї точки зору, у романі В. Підмогильного репрезентована ідея сходження Степана Радченка від нікому не відомої людини до визнаного, успішного письменника. Герой, тільки приїхавши до Києва, мешкає на Нижньому Валі, живе у хліву («Хлів – ось де він має жити! Як тварюка, як справжнє бидло!» [364, с. 315]). Міське життя лякає героя, викликає дискомфорт і протест, бажання повернутися. Уперше опинившись в натовпі, Степан відчуває себе самотнім і беззахисним, негативно сприймає навколишню дійсність: «Його штовхали дівчата у тонких блузках, яких тканина нечутно єдналася з голизою рук і плечей; жінки в капелюхах і серпанку, чоловіки в піджаках, юнаки без шапок, в сорочках із закасаними до ліктів рукавами; військові у важких, душних уніформах, покоївки, побравшись за руки, матроси Дніпрофлоту, підлітки, формені кашкети техніків, легкі пальта фертиків, масні куртки босяків <...> І вся душа його займалася нестримною ворожнечею до цього бездумного, сміючого потоку. На що інше здатні всі ці голови, крім як сміх і залицання? Чи можна ж припустити, що їм у серці живе ідея, що ріденька їхня кров здібна на порив, що у свідомості їм є завдання й обов'язок? Ось вони – горожани! Крамарі, безглузді вчителі, безжурні з дурошів ляльки в пишних уборах!» [364, с. 330 – 331]. Єдиною розрадою для героя стає Дніпро, на березі річки він відчуває себе справжнім, знаходить спокій та рівновагу.

Перший успіх, отримання місця у лекторському бюро у справах українізації приводять героя до розчарування в Нижньому Валі: «Поділ, зокрема Нижній Вал, занедбана вулиця, діра, нетрі передмістя, зовсім переставали йому подобатись, і довгий шлях до інституту, якого раніше він зовсім не помічав, почав здаватися йому

надто втомним» [364, с. 393]. У фіналі роману відомий, успішний Степан придбав квартиру у Липках Печерського району, на шостому поверсі семиповерхового будинку: «Це був невеличкий, світлий, охайний кабінет з паркетною підлогою, центральним опаленням, обклеєний синьо-сірими новими шпалерами, з двома вікнами, звідки видно було внизу безмежний краєвид міста й далекий обрій за річкою» [364, с. 516]. Отже, у контексті ідей Т. Хофман, перехід героя від фемінного Києва з життям приватної людини до міста маскулінного, що репрезентовано Печерськими пагорбами, квартирою, з якої відкривається місто, демонструє успіх героя, його перевтілення у публічну людину.

Образ Києва у романі представлений детальним описом вулиць, тих традиційних історичних і пам'ятних місць, які й визначають самобутність і своєрідність стародавнього міста. С. Луцій підкреслює, що «для Валер'яна Підмогильного Київ – колиска цивілізації, споконвічний осередок культури, науки й освіти» [283, с. 112]. Дослідниця пише, що в романі згадуються Андріївська церква, Аскольдова могила, Володимирський собор, Золоті ворота, Києво-Печерська лавра, Софійський собор, Царський сад, Історичний музей, Державний академічний театр опери та балету УРСР. Письменник також згадує чисельні вулиці та райони: Бессарабка, Деміївка, Липки, Лук'янівка, Печерськ, Старий Город, Арсенальна, П'ятакова, Нижній Вал, Велика Житомирська, Велика Підвальна, Жиланська, Садова, Тарасівська, Мала Підвальна, Хрещатик тощо. С. Луцій зауважує, що «індустріальні пейзажі у творах В. Підмогильного відсутні. Автор чимало уваги приділяє описові архітектурних пам'яток минулого, музеїв – культурних надбань минулих століть, які викликають захоплення колишніх сільських жителів Степана Радченка, Андрія Городовського і символізують вічні й незнищенні цінності українства» [283, с. 112].

«Київський текст» В. Підмогильний створює і в «Повісті без назви», тут місто стає своєрідним лабіринтом, в якому герой марно шукає побачену в натовпі жінку. Не випадково автор наділяє героя повісті Андрія Рудченка псевдонімом Городовський, підкреслюючи таким чином його зв'язок з міським життям. Автор підкреслює, що герой любить і знає місто: «Київ не був ні його батьківщиною, ні

навіть місцем довгого перебування, але він знав його чудово. Під час випадкових одвідин Городовський оглянув його зсередини і зокола. І його юнацькі домисли про місто краси й давнини себе потвердили. Весна була чудова в білому цвіті каштанів, але осінь він любив більше. <...> І коли вересень, привітний і сумний, як мудрець, що пізнав марноту світу, але не зрікся її, посилає з-за Дніпра прощальні помахи тепла, дерева й трава на узбіччях відповідають йому пристрасною запашністю мрущого зела, зворушеного раптовими нічними дощами. Весна тут була рожевим дівчам, що бездумно марніє від жадоби літа, а осінь — голубою жінкою, що не хоче пережити свою вроду» [364, с. 249 – 250]).

Але після того, як образ жінки заволодів ним, після того, як він підпорядкував все своє життя її пошуку, Городовський розуміє, що знав тільки зовнішню сторону Києва, йому належить осягнути його внутрішню суть. Він заходить в різні установи, знайомиться з різними людьми, намагається виконати свою щоденну «вечірню програму: один театр і два кіно» [364]. Цей Київ фемінний, карнавальний, пов'язаний з особистими інтимними почуттями героя, з пошуками жінки, яка становить сенс життя героя.

У повісті «Гармонія і свинушник» Б. Тенета не називає місто, де відбувається дія, але ми можемо припустити, що йдеться про Київ, про це свідчать деталі, зокрема й такі строки, де героїня дивиться на місто згори: «Як поглянеш згори огненною стрічкою лягло воно рівно, намистом огні над Дніпром розпустило. З неба зорі попадали долі, по землі» [435, с. 69].

Головна героїня повісті Б. Тенети «Гармонія і свинушник» Катерина, як й інші персонажі твору, приїхала до міста з села в пошуках кращої долі, саме тут вона намагається знайти життєву гармонію. Спочатку місто вабить її новизною, дівчина порівняє його з життям у селі, та мріє, що в місті все «зовсім одмінне, нове і люди там справжні люди. Справді, у великому місті воно має бути новим, не таким як тут, де ще й досі панує дяк, а дядьки по-старому пиячать» [435, с. 54]. Але згодом Катерина відчуває страх та розчарування, місто здається їй все більш чужим, «іноді її, котра нічого не боялася, там, у степах, в боях, під Перекопом, лякали люди, високі кам'яні гроби і лише іноді ритмічне дихання заводу і праця в

робітничій околиці будили щось рідне» [435, с. 55]. Все частіше дівчина запитує себе: «І навіщо я поїхала з села? Жила б собі, як мати, що цілий свій вік дали як за десять верстов у сусіднє село на базар не виїжджала» [435, с. 56]. Героїня позбавляється ілюзій щодо життя у місті та втрачає надію на можливість позбавитися почуття самотності, щоб «розрядити болісні внутрішні потрясіння» [200, с. 72], пише повість «Гармонія і свінущик», «назву якої Б. Тенета, солідаризуючись із бунтівною героїнею, використовуючи прийом тексту в тексті, переніс на власний твір» [200, с. 72]. Катерина мріє перетворити місто у щасливий, гармонійний простір, але поступово розуміє неможливість реалізації своєї мрії. Самотність поглинає героїню, вона відчуває. Розуміючи власну неспроможність у наведенні ладу в оточенні, Катерина відчуває у місті всепоглинальну самотність і відчуженість, навіть у стосунках із Михайлом, якого кохала. «Я хочу любити так, щоб увесь світ став вогненний <...> Тепер всі в любові живуть мозком, а не любов'ю», – зізнається дівчина [436, с. 257]. Михайло, який дійсно любить героїню та турбується про неї, дізнавшись про вагітність дівчини, байдуже ставиться до її бажання зробити аборт. Ця реакція остаточно руйнує внутрішній світ Катерини та приводить її до трагічного фіналу.

Самотність, заглибленість у внутрішній світ типологічно зближують Катерину з головним героєм роману Є. Плужника «Недуга». Автор відтворює історію переживань від нерозділеного кохання Івана Семеновича Орловця до оперної співачки Ірини Едуардівни Завадської, яка обирає іншого – інженера Сквирського. Ю. Ковалів зазначає, що головний герой «зосереджений на рефлексіях загострених любовних переживань, на з'ясуванні антиномій раціонального та ірраціонального, духовного і телісного, приватного і громадського. Такі тенденції засвідчують руйнування його цілісної самосвідомості, психологічний конфлікт» [200, с. 262].

Отже, «київський текст» Б. Тенети репрезентує його фемінну сутність. Про це свідчить й рівнинна горизонталь та Дніпро, біля якого на околиці міста мешкає героїня. Фемінне, за Т. Хофман, уособлює дисгармонію, проблеми приватного життя, що суголосно проблематиці та художньому простору повісті Б. Тенети. Фемінний габітус твору підпорядковує собі його проблематику та ідею, свідчить

про те, що героїня була приречена на дисгармонійне існування між власним внутрішнім світом та оточенням.

Фемінність репрезентує не тільки самотність у великому місті, неможливість знайти гармонії між зовнішнім середовищем та внутрішнім світом, але й важкі умови життя, безпорадність. Цей аспект топосу Києва представлено в оповіданнях Б. Тенети «Місто» та «Голод». У цих творах письменник «свідомо заострював антиурбаністичний лейтмотив, руйнівний для природної людини. Здається в українській літературі не було такого послідовного принципового антиурбаніста», – зазначає Ю. Ковалів [200, с. 75]. Антиурбаністичний лейтмотив простежується й у творах письменника «Місто», «Голод» («Безробітний»), «П'яниці», «Дні» та ін.

Головний герой оповідання «Місто» Михайло (цей герой зображений й у повісті «Гармонія і свинушник»), відчуває до міста, яке забрало життя його сестри, одночасно любов і ненависть: «Я ненавиджу місто, як може його ненавидіти лише той, хто так любить його» [438, с. 17]. Герой розуміє, що місто «висмоктує кров, витягує жили», але й саме тут він залишиться, бо тут є «майбутнього паростки» [438, с. 17]. Кінцівка твору, на думку С. Ленської, «звучить дещо штучно-оптимістично («все-таки ми перемогли місто»), але в цілому твір є яскравим зразком психологічної модерної прози, в якій екзистенційний комплекс мотивів (самотності, відчуженості, переживання межової ситуації між життям і смертю) твориться шляхом синтезу романтичних та експресіоністичних засобів» [265, с. 366].

В оповіданні Б. Тенети «Голод» («Безробітний») Петро, що мріє стати письменником, страждає від всепоглинального почуття голоду. Автор фокусується на відтворенні почуттів героя, його галюцинаційного сприйняття світу: «Та хто ж для кого? Чи шлунок для людини, чи людина для шлунку?» [434, с. 16], «Це моє нещастя, що я – та машина, що мусить писати. Поки не їм, не пишу, як з'їм – починається... Скажено стрибають думка за думкою, летять, плутаються і я опиняюся в стані собаки, що силкується спіймати свого хвоста. Правда, коли довгий хвіст, то... але для цього треба обідати щодня» [434, с. 17]. «Шлунок, ніби лютий звір, вив і кусав. Під горло підходив кислий шар, а голова крутилася. Я лазив по всіх куточках і

шукав шматків і обгризків» [434, с. 17], «Як на екрані пройшла ковбаса, хліб і кавун... це – початок. Зараз за вікном буде око... Я вже знаю наперед усю програму. Це око убійчо вперто буде вдивлятися в мене й розглядати, вивертати мій порожній шлунок... Воно не мигне, не змінить свого виразу» [434, с. 18]. Образ Петра типологічно близький до героя з повісті Вс. Іванова «Возвращение Будды» професора Сафонова, що мешкає в пореволюційному Петрограді, страждає від голоду та кожного дня повторює, як ритуал, приготування картоплі на вечерю: «Котелок придвигается к трубе по возможности поближе. Дрова нужно класть подальше от стенок печи, ибо пламя, устремляясь вверх, крышку печи накаляет быстрее, чем при обычной топке, и тогда картофель варится ровно шестнадцать с половиной минут. Есть картофель нужно сразу, с кожурой и в оставшейся горячей воде вымыть лицо, затем руки и, наконец, посуду» [160, с. 18]. Фемінне місто, що репрезентоване у цьому тексті Б. Тенети, голодом, злиднями та безпорадністю, забирає у Петра будь-яку волю, лишає самоповаги, гідності, і врешті-решт – життя.

Фемінний Київ у творі М. Галич «До біржі» авторка порівнює із «золотою короною на сивому Дніпрі» [83, с. 20]. Головна героїня Наталя Ворон через помилку втратила можливість навчатися та опинилася на біржі серед охочих знайти роботу, щоб вижити у місті. Біржа – це середовище, що символізує жебрацьке становище тих, хто потрапляє туди, це свідчення того, що люди знаходяться у безвихідній матеріальній ситуації, практично на самому дні. Настя з оповідання М. Галич «По дорозі» приїхала з села до Києва, бо вважає, що «землею не проживеш», тому потрібно «йти на люди, шукати заробітку» [83, с. 18]. Як герої Б. Тенети, Г. Косинки, дівчина відчуває жорстокість міського життя, продаючи цигарки, вона може дозволити собі лише хліб.

Оповідання Б. Антоненка-Давидовича «Тук-тук», «Образ», «Щастя», мисливська поема «Семен Іванович Пальоха» демонструють опозицію фемінного та маскулінного у «київському тексті». Автор відтворює сприйняття Києва різними персонажами, які бачать не тільки його історичне, християнське обличчя, але й залюднені брудні вулиці, магазини, півні та ін. Письменник звертається до тем, що

відтворювали інші «ланчани-марсівці»: опозиція місто – село, асиміляція до життя у Києві, розгубленість перед натовпом, самотність. У пізньому оповіданні 1980-х років «Шурабуря» Б. Антоненко-Давидович через спомин головного героя сотника Шурабур створює образ Києва, що втілює мрії про українську державність.

Фемінний Київ представлено й в імпресіоністичній новелі-ескізі Г. Косинки «Під брамою собору», тут відтворено епізод з життя «низів» – жебраків. Письменник не називає місто, в якому відбувається дія, але тут очевидно, що це саме Київ, в тексті новели вказується на один зі стародавніх київських соборів – Софіївський. Київський текст створюється через образи його городян, в цьому випадку жебраків, і це типологічно зближує новелу Г. Косинки з творами «серапіонів», у яких так само петербурзький текст доповнюється картинами злиденного побуту городян. Стара-жебрачка свариться з іншими, вириває з рук милостиню: «З собору вийшла поважна дама. Дідусь хапливо пригладив лисину і простяг руку:

– Давайте, що милость...

Дама дістає гроші. Висока ж старчиха роблено-хворобливо кашлянула, виправилась і тоненько почала:

– Господь-бог за ваших родителів...– О, на! – Старчиха штовхнула дідуся і силоміць вихопила в дами папірець в п'ятдесят копійок: – Лізеш, нечиста твар!

Дама перехрестилась, крутнула головою і пішла.

– Оце сьогодні, – звернувся дідусь до свого кривого товариша, – третій раз так – прямо собака, а не людина: рве, хватає, ненажера...

Кривий піддержав:

– Неправильно. Християнство... той, кажу, хіба не можна розділити на всю «братію»?

– Що?! На всю «братію»... Мовчи краще, карячкуватий, а то схопиш костура!...» [222, с. 11 – 12].

Контрастом в новелі-ескізі виступає пейзаж, природа протистоїть дріб'язковості та жадібності жебраків. Образ сонця пом'якшує тяжке враження від сварки біля собору, не випадково Г. Косинка починає та завершує твір його описом: «Сонце кинуло ласкавий промінь на браму, освітило-приголубило нужденних і злих

старців і сховалось за банями Софійського собору. І знов заіскрилися тротуари, сонливо-змучені обличчя городян і – сонце, сонце...» [222, с. 12].

Ще на початку ХХ ст. О. Блок писав про те, що всі твори, у яких розкривається образ Петербурга, подібні між собою: «Очевидно, Петербург «Медного всадника» і «Пикової дами», «Шинели» і «Носа», «Двойника» і «Преступления и наказания» – все той же. Чи не дивно все-таки, що про одне й те ж думали російські люди двадцятих, тридцятих, сорокових <...> дев'яностих років і першого десятиліття ХХ століття?» [36, с. 204]. Ця точка зору близька й критику російського зарубіжжя Г. Адамовичу. Він розмірковуючи про «петербурзький текст» в російській літературі, назвав «петербурзьку тему» тією, що повторюється в різні періоди історії літератури, але завжди у різних авторів має схожу рецепцію, пов'язану з почуттям жаху: «Є в російській культурі не тільки «петербурзький період», є і петербурзька «тема». Її відчув і намітив Пушкін, її підхопив Достоєвський, з пристрасстю, відчувши в ній настільки дороге йому «неблагополуччя», приреченість, політ в безодню. Мережковський завжди бродить навколо цієї теми і, може бути, вона виховала в ньому той «жах», який його ніколи не залишає, про що б він не говорив, і за яким його голос упізнаєш серед тисячі інших» [6, с. 420 – 421]. Г. Анциферов першим узагальнив характерні риси «петербурзького тексту», що, на його думку «живе своїм життям, як і саме місто, незалежно від вражень окремих його мешканців. Він має свої закони розвитку, над якими не владні носії цього способу, його виразники. Особистість, що споглядає місто, звичайно, кладе на зображене нею свою індивідуальність, але ця печатка видозмінює тільки деталі» [14, с. 32]. На думку автора, не всі мешканці Петербурга є носіями образу міста, «тільки найбільш чуйні з них пізнають обличчя міста» [14, с. 32]. Деякі письменники створювали випадкові образи Петербурга, інші, «відчуваючи свій зв'язок з ним, створювали складний і цілісний образ північної столиці, треті вносили сюди свої ідеї та прагнули осмислити Петербург у зв'язку з загальною системою свого світогляду; нарешті, четверті, поєднуючи все це, творили з Петербурга цілий світ, що живе своїм самодостатнім життям» [14, с. 32].

Найбільш ґрунтовною характеристикою «петербурзькому тексту» дав В. Топоров. Учений визначив «страх» як один з головних елементів художнього втілення міста. «У ряді випадків цей метафізичний страх сам суб'єкт страху схильний пояснювати, мотивувати чимось цілком реальним і «фізично»-конкретним, що, дійсно, лякає його: але найчастіше в таких випадках мова йде про «малий» страх, немов би покликаний покрити собою «великий» безпричинний страх. Першим, хто, відчувши цей страх, зумів художньо яскраво описати його як одну з петербурзьких стихій, був Достоевський» [454, с. 90].

Просторовий габітус Петербурга, за визначенням Т. Хофман, топографічною горизонталлю уособлює фемінне. Саме так місто репрезентовано у творах «Серапіонових братів». Твори молодих письменників органічно співвідносяться з традиційною парадигмою «петербурзького тексту».

У романі К. Федіна «Города и годы» автор не відходить від звернення до традиційних культурних кодів міста і створює Петроград за класичною традицією – мертвим та жакливим, тобто, за визначенням Т. Хофман, фемінним. Урбаністичний простір в романі К. Федіна складається з безлічі елементів, що репрезентують панораму життя Німеччини та Росії в 1910-1920-ті роки. Уже перші сторінки твору демонструють опозицію німецьких та російських міст, зокрема Петрограда: святковість, охайність, своєрідна «цивілізаційність» Німеччини і вузькість, сірість, похмурість, розруха Росії. Створюється враження, що письменник цілеспрямовано зіштовхує два світи, у яких живе його герой Андрій Старцов, – світ «свій» і світ «чужий». Причому поняття «свого» для героя тільки умовно пов'язане з батьківщиною, оскільки в Росії він відчуває себе чужим, таким, що втратив важливе, яке становило сенс його життя.

Першу главу «О девятьсот девятнадцатом» К. Федін починає з картини післяреволюційної петербурзького життя «нового летоисчисления». Автор, описуючи життя одного з численних другорядних персонажів, голодного жєбрака-інтелігента Сергія Львовича Щєпова, дозволяє читачам через його внутрішнє сприйняття побачити убогість, темряву, порожнечу Петербурга – міста, яке уособлює духовну, культурну столицю Росії. Цьому герою «не надо

света», тому що в місті він, «как лесовик в лесу», «помнит каждый угол, знает всякую улицу и все дома, старые и новые, разобранные на топку, забытые, брошенные и недостроенные» [460, с. 27]. Петербург тисяча дев'ятсот дев'ятнадцятого року занурений в темряву, яку з північного заходу гнав «со свистом и гулом мокрый, косоплечий ветер» [460, с. 27]. Персонаж з роману К. Федіна типологічно близький киянину з новели Г. Косинки «Троекутний бій». У місті відбувається бій між галицькими стрілецькими частинами, денікінцями та більшовиками (цю подію покладено в основу твору). Письменник називає городянина – «заяканий, трусливий довгоногий звірок», він біжить до центру міста, з радістю очікує черговий переворот, щоб знайти «тепле місце в господі нового пана».

К. Федін гіперболізовано створює той образ Петербурга, який, безсумнівно, несе відбитки фемінності й авторського світосприйняття: «Петербург шелушился железной шелухой, и шелуха со звоном билась по крышам и падала, скрежеща, на каменные днища улиц. Внизу было темно, как в туннелях. Дома вымерли, дома провалились, домов не было. Пересекались, тянулись во тьме безглазые, мокрые бока туннелей» [460, с. 27 – 28]. Перед нами апокаліптична картина померлого, загиблого міста у «третий год нового летоисчисления» [460, с. 27]. Автор не випадково відносить 1919 рік до «летоисчисления», роблячи, таким чином, відправною точкою 1917 – рік революції, який зруйнував весь старий світ дощенту, який перетворив все живе, яскраве в мертве, темне, безбарвне.

У романі урбаністичний простір німецьких міст контрастує з російськими. Все життя в маленькій комуні Розенау напередодні Першої світової війни наповнена гармонією: «Никакого смятения вообще. Ни озабоченности, ни поспешности, ни суеты. Жизнь – это гармония. И родина гармонии – родина Баха, Мендельсона, Листа, Гайдна» [460, с. 90]. Підкреслимо, що в романі К. Федін системно протиставляє Петроград німецьким містам, що демонструє типологічну близькість до «ланчан-марсівців», у чиїх творах наявна опозиція фемінного та маскулінного «київського тексту». У романі К. Федіна просторовий габітус німецьких міст складається з просторової вертикалі та містить масуліний сенс. Одним із прикладів є уривок, в якому оповідач відтворює прощання з германським містом

Бишофсбергом, що за: «Мы расстаемся с ним полным грусти, – пишет автор. – Мы помним скатерки газового света, разостланные вокруг газовых фонарей, и весенние шорохи парка Семи Прудов, и заснеженную, тонущую в подмороженном запахе смолы вершину Лауше <...> Но город! Прости, если неловкое слово заставило страдать твое самолюбие. Прости! Ты достоин воспеваний, как всякий город, построенный человеческой рукой и возлюбленный человеческим сердцем. Ты прочен. В тебе живут люди. Ты верен им. Ты бросился вместе с ними искать новые дороги» [460, с. 255 – 256]. У цьому тексті масаулінне німецьке місто репрезентує гармонію, спокій, міцність перед історичними випробуваннями.

Уважаємо, що таке контрастне зображення німецького і російського урбаністичних просторів обумовлено й автобіографізмом роману. У листі до Максима Горького 16 липня 1924 року К. Федін так характеризує свою роботу над книгою: «Я до такої міри вліз в Німеччину, що часто-густо не пишу, а «перекладаю» з німецького, думаю по-німецьки і відчуваю, коли переходжу на російську землю, до зображення російських людей, до російської мови – відчуваю непереборні труднощі: чужий матеріал!» [2, с. 314]. Це зауваження К. Федіна про пріоритет в його творі Німеччини підтверджується і змістом роману.

Книга заснована на життєвих враженнях письменника, який, подібно до свого героя Андрія Старцова, під час Першої світової війни не встиг виїхати і на становищі цивільного полоненого жив чотири [460, с. 5]. В одній з післямов до роману, написаної за роки розквіту соцреалізму 1947 – 1951 рр., К. Федін відтворює історію створення книги, вказуючи, що саме Німеччина є головною дійовою особою твору [460, с. 342].

Городяни, будучи втіленням душі свого міста, складовою урбаністичного простору, немов втратили свою тілесність, їхні «лица были землисты и плоски», очі безбарвні [460, с. 51]. Єдиною життєвою силою для них був голод: «Голод, голод двигал всем проспектом! <...> все это смятение, весь этот бег человеческих тел, весь этот нескончаемый поход народа в серых шинелях – бег на месте, поход вокруг черного остова голодной смерти!» [460, с. 51]. Матеріальне виживання, голод, смерть, неможливість протидіяти

місту, сірий міський пейзаж типологічно зближують роман з оповіданнями Б. Тенети «Місто» та «Голод» («Безробітний»). К. Федін називає людей «человеческими телами», у такий спосіб посилюючи відчуття катастрофічності того, що відбувається та закономірно для свого часу, позбавляючи людину найголовнішого – душі, оскільки нова атеїстична ідеологія заперечувала і Бога, і душу. Люди в романі – результат революційного перетворення, відмови від минулого, духовного досвіду. Більшовицька безжалісність, революційний максималізм, невиправдана безкомпромісність протиставляються щирості та людяності. Причому гуманізм і милосердя уособлюють громадяни Німеччини та Андрій Старцов, який повернувся з цієї країни та полюбив її.

Отже, К. Федін протиставляє німецьке (європейське) та російське світобачення, підкреслюючи, що в останньому немає місця людяності, а життя іншого нічого не варте. Недаремно німецький художник Курт Ван, коли переїжджає до Росії та позбавляється власної ідентичності, стає більшовиком та жорстоким вбивцею. Автор підкреслює, що служіння певній ідеології, штучне усвідомлення обраності, призводить до руйнації головних моральних чинників особистості.

Створена К. Федіним апокаліптична картина померлого, загиблого, фемінного міста виявляється близька образу Петербурга у творах інших «серапіонів» – Л. Лунца і Вс. Іванова. Так, в оповіданні «Ненормальное явление» Л. Лунца місто стає фоном фантастичних подій. Людина, у якій двоє злодіїв вкрали шубу, подібно до гоголівського Акакія Акакієвича, на якийсь час втратила себе, не розуміючи, де знаходиться: «Человек без шубы смотрел по сторонам. Не было видно огней, не было видно домов. Человек без шубы все смотрел по сторонам и удивлялся: где же дома, где же огни? Трамвайный путь повернул и – по обеим сторонам зажглись огни. Огни появились и исчезали, бежали, убегали. Огни в домах убегали. Дома убегали. Трамвайные столбы свернули в сторону, и опять потухли огни, убежали дома <...> Человек без шубы ежился и трясся: куда убежали дома? Куда убежал Петербург?» [278, с. 15 – 16].

Трамвай, який виступає тут домінантою петербурзького тексту, очевидно, з'явився під впливом «Заблудившегося трамвая»

М. Гумільова, в якому він так само став відправною точкою «духовного путешествия». Подібно до героя М. Гумільова, «людина без шуби» Л. Лунца біжить не знаючи куди петербурзькими вулицями, разом з ним тікають будинки, тікає саме місто: «Петербург убегал. Человек без шубы убегал за ним, бежал по кричащему снегу, кричал вместе со снегом, но Петербург не отзывался, исчезал, выплывал, дразнил, тонул, утонул. А человек без шубы бежал за ним, и тоже тонул, утонул в сугробе. Брызги снега щипали его глаза и смеялись в ушах <...> Петербург утонул. Человек без шубы потерял его, остался где-то позади» [278, с. 16]. Дія відбувається в темному, замерзлому, безлюдному місті, і такий фон подій близький Петербургу К. Федіна. Герой втратив місто, подібно до того, як після революції втратили його інші городяни.

В оповіданні «Родина», яке можна назвати одним з концептуальних у творчості Л. Лунца, Петербург постає своїм та одночасно чужим простором героя, що марно намагається знайти батьківщину. Місто стає тут дзеркальним відбиттям старозаповітного Вавилону – духовної батьківщини героя-оповідача, який фантастично опинившись в минулому отримав ім'я Іегуда: «Первое, что полюбил Иегуда: великий город, прямые и стремительные улицы, прямые, точные углы и огромные спокойные дома. В Вавилоне родился Иегуда» [278, с. 41]. Герой бачить Петербург, що «раскинулся над Невою прямыми улицами и прямыми перекрестками. Стремительные, как солнечные лучи, улицы и огромные спокойные дома. А над Петербургом серое и холодное небо, родное, но чужое» [278, с. 49].

Уважаємо, що паралель між Вавилоном та Петербургом в оповіданні не випадкова, тому що саме Вавилон, хаотичність та руйнація ототожнюються, за Т. Хофман, з фемінним містом. Вавилон у творі ще й духовна батьківщина героя. Петербург та у давнє місто близькі у своїй історії: Вавилон – культурний центр Халдейського царства був безжально зруйнований персами; у культурна столиця Росії Петербург, подібно давньому місту, теж прийшов в занепад. Саме це приховане прагнення показати руйнівну силу революції дозволило автору співвіднести віддалені в часі та просторі міста: «Революция: пустые улицы. Белый вечер. Как полотно железной дороги, плывет улица, суживаясь вдалеке. Как стая птиц, летят

трамвайные столбы» [278, с. 40]. Звернемо увагу, що тут знову з'являється образ трамваю, що об'єднує всі петербурзькі твори Л. Лунца та уособлює характерну прикмету великого міста.

Подібні картини петербурзького побуту створені Вс. Ивановим. Повість «Возвращение Будды» відкривається звичайним епізодом з життя професора Сафонова, його існування в зруйнованому місті знайшло новий сенс, який полягає в низці одноманітних дій, в приготуванні картоплі, що схожий зі священним ритуалом, в прагненні зберегти дорогоцінне тепло. Петербург тут також постає голодним, зруйнованим і замерзлим: «Трамваи стоят. Линии рельсов занесены снегом. Снег застыл, как лед. В лаптях и шинелях, перетянутых ремнями, под красным кумачовым знаменем, обгоняют профессора солдаты<...> Отталкивая подбежавшую к профессору жалкую старуху («продать, милый, хлеба нет ли али менять»), монгол ведет его среди людей, лежащих вповалку на грязном, заплеванном полу вокзала» [160, с. 34]. Вулиці, червоноармійці в «лаптях и шинелях, перетянутых ремнями», баби, які просять хліб, створюють той образ Петербурга, який органічно входить в «петербурзький текст» «Серапіонових братів», демонструючи спільність художньої творчості письменників.

Отже, можемо констатувати продуктивність запропонованої Т. Хофман ідеї досліджувати міський текст як бінарну опозицію маскулінного та фемінного. З цієї точки зору «київський текст» у романі В. Підмогильного «Місто» демонструє сходження героя від жіночого (нижнього) до чоловічого (верхнього). Фемінний Київ, репрезентований у творах «ланчан-марсівців»: «Тук-тук», «Образа», «Щастя», «Семен Іванович Пальоха» Б. Антоненка-Давидовича, «До біржі» М. Галич, «Недуга» Є. Плужника, «Гармонія і свинушник», «Місто», «Голод» Б. Тенети, «Під брамою собору», «Троєкутний бій» Г. Косинки типологічно близький до «петербурзького тексту» Вс. Іванова, Л. Лунца та К. Федіна. Просторовий габітус Петербурга уособлює фемінне, твори «Серапіонових братів» («Возвращение Будды» Вс. Іванова, «Ненормальное явление», «Родина» Л. Лунца, «Города и годы» К. Федіна) органічно співвідносяться з традиційною парадигмою «петербурзького тексту». «Серапіони» не відходять від класичної традиції зображення російської північної столиці,

презентуючи фемінне місто як сіре та вороже, герої відчують жах та самотність у бездушному Петрограді.

7.2. Трансформація любовної тематики в поезії «ланчан-марсівців» та «серапіонів»

З народження й до самої смерті любов посідає головне місце в житті кожної людини. Любов сприяє перетворенню сприйняття світу, зміні відношення до інших людей. Закохана людина любить весь світ, все людство. Е. Фромм в «Мистецтві любові» пише про те, що жодного дня людство не може існувати без любові, тому що найпотужнішою силою, що об'єднує різні суспільні інститути, – є бажання злитися з іншою людиною. Водночас любов має велике значення і для однієї окремої особистості: «Любов допомагає людині перебороти почуття відчуженості й самоти та водночас дозволяє бути собою, зберігати свою цілісність. Їй притаманний парадокс: дві істоти перетворюються на одне ціле та водночас залишаються окремим» [473].

Тема любові є однією із вічних тем, що зародилася з часів існування світу. Багато митців різних культур та ментальностей ще за часів античності зверталися до відтворення власного сприйняття любові. Г. Сковорода, І. Котляревський, Т. Шевченко, Леся Українка, Б. Грінченко, І. Франко та багато інших письменників моделювали свій художній світ, в якому зображено сприйняття любові та її багатогранність. Розглянемо спільність і своєрідність втілення теми кохання в поезіях митців «Ланка»-МАРСУ та «Серапіонових братів».

У інтимній поезії «Люблю» І. Багряний відтворює внутрішній світ героя через образи, до яких він застосовує слово «люблю». Жайворонки, ластівки, квітучий ліс репрезентують «вічну юність», що любить ліричний герой. Любов об'єднує все, що складає сенс життя ліричного героя: «життя вершина» творчість, «ясність неба, мислі, серця, /прямоту степних шляхів,/ вірну дружбу, щирий гнів». У фіналі твору поет підкреслює, що все, з чого складається світ його героя, підпорядковане любові між чоловіком і жінкою:

Знову будуть дні весняні,
вийдуть двоє на світанні,

пройде вітер по гіллю
і почує знов: «Люблю!» [20].

Поет створює кільцеву композицію у творі, перша й фінальна частини поезії репрезентують весну, душевний розквіт та оновлення.

У першій книзі М. Тихонова «Орда» тема любові посідає одне з провідних місць, вона має різні втілення, вияв, характер. Найчастіше любов втілюється у його поезіях через зв'язок з пейзажем. Це характерно й для поезій «ланчан-марсівців». М. Тихонов, І. Багрянний, Є. Плужник, Т. Осьмачка, В. Ярошенко, звертаючись до зображення різноманітних картин природи, передають глибину образів, почуттів героїв, наповнюють твори філософським змістом. У поезіях «Товарищ милый и безрассудный» та «Мою душу кузнец закалил не вчера» М. Тихонов через образи дороги, мандрівників втілює своєрідність характеру ліричного героя, його жагу до життя. Любов у творі «Мою душу кузнец закалил не вчера» уособлює невгамовний, пристрасний характер ліричного героя, все його життя сповнене почуттям, яке він отримує від навколишнього світу:

Мою душу кузней закалил не вчера,

Студил ее долго на льду –

Дай руку, – сказала мне ночью гора:

– С тобой куда хочеш пойду! [446, с. 35]

Поет передає почуття повноти життя ліричного героя, котрий радіє кожному дню, відчуває себе молодим володарем світу:

И был я беспутен, и был я хмелен,

Еще кровожадней, чем рысь,

И каменным солнцем до ног опален, –

Но песнями губы зажглись [446, с. 35].

Образи дороги та мандрівника типологічно близькі інтимній ліриці В. Ярошенка. Дорога в поезіях «марсівця» символізує шлях до коханої,

Ранком ранком зо світанком

Встану встану я

Полям полям – жовтим морем

Перейду поля.

Манівцями стежечками:

Я вже знаю путь:

Там чекає, дожидає
Радісне: «Прибудь!».
Швидко, митко легкокрилий
Прилечу – примчусь,
А забачу постать милу –
Радісю займусь... [531, с. 24].

Любов до життя, жага пізнання всесвіту притаманні поезії
М. Тихонова «Праздничный, веселый, бесноватый». Ліричний герой –
митець, знаходить сенс буття в земному житті, тому що кожний може
зробити його саме таким, яким забажає:

Праздничный, веселый, бесноватый,
С марсианской жаждою творить,
Вижу я, что небо не богато,
Но про землю стоит говорить.

Даже породниться с нею стоит,
Снова глину замешать огнем,
Каждое желание простое
Освятить неповторимым днем [444, с. 39].

У творі «Я люблю тебя той – без прически» розкривається
кохання до звичайної жінки. Для героя – це особливе почуття, вона
вже давно пішла з його життя, стала спогадом, але саме цей спогад
затьмарює реальність, наповнюючи буття іншим змістом:

Я люблю тебя той – без прически,
Без румян – перед ночи концом,
В черном блеске волос твоих жестких,
С побледневшим и строгим лицом.

Но отняв свои руки и губы,
Ты уходишь, ты вечно в пути,
А ведь сердце не может на убыль,
Как полночная встреча, идти [444, с. 49].

Кохана завжди поряд з героєм, але, на жаль, тільки в спогадах
та мріях. Де б він не був («В раскаленных бульварах Парижа / В
синеве ленинградских ночей / В крутизне закавказских нагорий, / В

равнодушье московской зимы»), жінка посміхається йому і дає силу життю:

В суету и суровость дневную,
Посреди роковых новостей,
Я не сетую, я не ревную, –
Ты – мой хлеб в этот голод страстей [444, с. 49].

У поезії «Товариш милый и безрассудный» традиційні образи дороги, мандрівників виступають символом спільного життя чоловіка та жінки. Ліричний герой прагне переконати кохану, що разом вони зможуть подолати всі труднощі:

Узлы дорог все туже и туже,
Но тебя не оставлю ветрам и дождям.
Нет! Голод и зной, и ночлег, и ужин
И улыбки, и стоны – все пополам [446, с. 28].

Ліричний герой, порівнюючи себе й кохану жінку, визнає її перевагу:

Мы оба горды, но ты справедливей,
И глаза у тебя, как добрый цветок,
Мои волосы жестче и руки ленивей,
И – прости – я почти со всеми жесток [446, с. 28].

Цей психологічний прийом самоприниження дозволяю герою розкрити правду про себе, подолати розчарування від ідеалізації один одного, що завжди супроводжує перші кроки коханих, та врешті-решт досягти ідеалу – стати єдиним цілим, відшукати гармонію один в одному:

Так наши жизни растут и крепнут –
Все больше правды, все меньше снов,
Когда же люди совсем ослепнут,
Они скажут, что ты и я – одно [446, с. 28].

У цій поезії М. Тихонова жінка – це друг, найближча людина, супутник, з яким судилося пройти життєвий шлях. Таке розуміння коханої притаманно й інтимним поезіям Є. Плужника, де «образ коханої у ліриці – «єдиного друга» <...> – предмет духовного поклоніння, любові й шляхетства. Він поетизується, обожнюється, стає особливо дорогим і рідним» [449, с. 106].

У поезіях В. Ярошенка, на відміну від М. Тихонова, образу мандрівника притаманні почуття самотності, печалі, обумовленої втратою коханої:

Я самотній тихо, ніжно
Доведу в туманну даль –
Безголосу, безутішну,
Нерозгадану печаль [531, с. 7].

Самотній мандрівник у поезіях В. Ярошенка намагається забути про минуле, про нещасливе кохання, що викликає почуття суму та скорботи:

Як печально назад оглядатись,
Як скорботна пролинувши путь,
Яка дурість – про вищось заклятись –
І забуть, і забуть, і забуть... [531, с. 35].

У поезії Є. Плужника «Ах, флейти голос над рікою», як і у творі М. Тихонова, теж наявні образи-символи, мотив мандрів заоханях, які, плывучи рікою навмання, стають одним цілим, відчують власну захищеність у коханні та щасливу безтурботність:

Пускай же човна за водою
В роздолля синявого дня!
Це ж захват – бути молодою;
Це ж спокій – плисти за водою;
Це ж безум – жити навмання! [367, с. 323]

Голос флейти, що чути над рікою, уособлює любов, яка відкриває нові світи герою, де йому разом з коханою «так легко навмання плывти» [367, с. 323].

Майже в усіх книжках поезій Є. Полонської є вірші про кохання. Уже в першій збірці авторки є розділ, де зібрана виключно поезія такої тематики. Так, у творі «Ревность» лірична героїня розкриває свої почуття через ревності до коханця, на якого вдома чекає дружина:

Ты спишь утомленный, чужой и красивый;
Ты крепкие видишь и теплые сны.
В холодном стекле на снегу переливы
Огромной, ущербной и красной луны.

Над сердцем любовника, злая подруга,
Ревниво я бодрствую ночь напролет.
Наушница злобная, зимняя вьюга
Враждебные, древние песни поет [370, с. 91].

Авторка так само, як і Є. Плужник, для глибшого емоційного втілення ідеї твору, звертається до психологічного паралелізму. Картини зимової ночі, заметілі сприяють розкриттю душевних хвилювань героїні, вона називає хугу «злобной наушницей», яка шепоче про те, що коханий не належить тільки їй. Героїня до безтями любить чоловіка, він – сенс її буття:

Ты дар драгоценный, мне отданный Богом,
Ты стал безраздельным владеньем моим, –
Но ты мне изменишь за этим порогом
Улыбкой, и взглядом, и телом твоим [370, с. 91].

Фінал твору демонструє силу ревності героїні до дружини коханого, котра має всі права на нього:

И где-то живет, и смеется, и дышит
И как я еще не убила ее –
Другая, чужая, что зов твой услышит,
И с кем ты обманешь безумство мое [370, с. 92].

Звернемо увагу на те, що твір Є. Полонської відрізняється, з одного боку, прихованим еротизмом (героїня знаходиться з коханцем у ліжку, вона стереже його сон і страждає від ревності), з іншого боку, почуття героїні в чомусь жорстокі, нібито чоловічі, позбавлені суто жіночої сентиментальності, тонкощів, недаремно вона зізнається, що могла б убити дружину коханого.

У поезії «Обутріло. В неяснім сірім світлі» Є. Плужник також відтворює почуття ліричного героя, який вночі милується своєю коханою, не може повірити у своє щастя знаходитись поруч:

Твое обличья – дивно і чуже...
Цей профіль ніжний, щоки ці поблідлі –
Твої невже?
Гаряча пристрасть, втома й сон глибокий, –
Вони мов стерли з рис твоїх всі ті,
Що я пізнав крізь зустрічі і роки
У повсякденній суеті [367, с. 328].

Ліричному героєві здається, що вперше побачив свою кохану, він не може повірити, що це та сама жінка, котра присутня у його повсякденні. Герой ніби знову вперше побачив її, вперше покохав. Поезія передає освідчення в нескінченній любові до жінки, чий сон він охороняє:

І ось тепер я наче вперше бачу
Усю тебе – незнану і чужу...
...Так чий же сон і усмішку дитячу
Я біля ліжка цього стережу? [367, с. 328].

У творі Є. Плужника немає ревності, немає жорстокості або бажання бути власником коханої, – усього того, що наявне в поезіях Є. Полонської. Тут є тільки шляхетна любов до єдиної жінки, яку він обожноє.

Зазначимо, що еротизм, твердий, дещо чоловічий погляд на життя, притаманні майже всій інтимній ліриці Є. Полонської. Наприклад, у творі «Мы научаемся любить» авторка пише про тілесну та духовну науку кохання, про те, що кожного разу в любові чоловік і жінка все розкривають наново, мов Адам і Єва:

Так просто кажется сперва
Губами жарких губ коснуться;
Но равнодушные слова
Внезапной тяжестью сорвутся,

И будет первый из людей
В ожившей глине создан снова,
И задрожит в руке твоей
Первоначальной жизнью слово [370, с. 93].

У фіналі Є. Полонська пише про те, що завжди наука кохання унікальна, неповторна, тому що люди, почуття, емоції різні:

И для тебя настанет срок
Веселой горестной науки –
Неповторимый урок
Любви, и боли, и разлуки [370, с. 93].

Д. Вигодський, відзначаючи цю властивість поезії Є. Полонської, підкреслив, що репрезентація любові у віршах є досить оригінальною, тому що «її кохання наполегливе, вольове, без

стомленого елегізму та сентиментального багатослів'я» [цит. за: 370, с. 33].

Дощ та вітер виступають рефреном вірша «Бьет дождь в лицо» зі збірки «Под каменным дождем». Саме через ці образи авторка втілює у справжню пристрасть своєї героїні, яка мріє про з'єднання з коханим:

Бьет дождь в лицо и ветер бродит пьяный,
Но я хочу и я тебя достану.
Дождем и радугой в меня сердь ночи увидешь
И ты лицо мое воистину увидишь:
Люблю, и Мертвое во мне прорвалось море!
Бей, дождь, и ветер, буйствуй на просторе! [370, с. 123].

«Любовну лірику Полонської не прийде в голову назвати ханжеською, – зазначає Б. Фрезінський, – так що в пуританські часи (після 1935-го) на сторінках антологій «радянської» поезії не можливо було б прочитати її вірші про пристрасне кохання» [470, с. 33].

Звернення до мотиву пристрасті в коханні типологічно зближує поезії Є. Плужника та Є. Полонської. «По той бік пристрасті народжується ніжність» Г. Токмань назвала «гімном кохання», де «пристрасть зображено як ріку, що має два береги. Доки вона тече в людині, та переживає палки миті і прекрасний стан ніжності. Дві мелодії – пристрасті і ніжності – звучать разом, гармонійно» [450, с. 89]. У цій поезії автор так саме, як і Є. Полонська, відтворює пристрасть у коханні, але вона має іншу емоційну конотацію. Пристрасть не є стихією, буревієм, вона є ніжністю, гармонією двох душ, що кохають одна одну:

По той бік пристрасті народжується ніжність.
О, спрага вуст! Гарячий поклик тіл!
Воистину прекрасне їх приділ –
По той бік пристрасті навіювати ніжність [367, с. 298].

Поет порівнює обійми коханої з помахом крил, наголошуючи, що «птаха має літати, жінка – кохати, це однаково природно, призначено птахам і людям» [450, с. 89].

Мотив пристрасті у творі «Мовчи, Я знаю. За всіма словами» поєднується з усвідомленням неминучого фіналу життєвого шляху та розпачем перед вічністю, що наближається до героя:

...Як пізно ми серця свої спинили.
...Як роз'єднали рано ми вуста.
О друже мій! Останні трачу сили,
В країні тій уявній живучи,
Де образ твій, утрачений і милий,
Де голос твій... Мовчи!
Мовчи!
Мовчи! [367, с. 330].

Повтор на початку та в кінці твору «Мовчи!» створює емоційну напругу поетичного тексту. У фіналі автор тричі вживає таку окличну синтаксичну конструкцію «Мовчи!», яка відтворює душевний стан героя, його прощання з коханою, «інтелектуальна рефлексія на емоційний шал» [450, с. 91]. Читач відчуває неймовірну пульсацію останніх рядків, що дозволяє йому зрозуміти почуття людини, приреченої на смерть.

«Особиста драматична доля письменника, – вважає М. Ткачук, – наклала відбиток на його лірику, тому поезії Плужника відтіняють гіркі, позбавлені романтики реалії тяжко хворої людини, сірі лікарняні будні, боротьбу за життя» [449, с. 105]. У ліриці відбувається «злиття з інтимним щоденником спаленої болем і коханням людини, відтворенням її ревнощів, безнадії, жалю за спливаючим щастям» [449, с. 105]. У поезіях, що розкривають душевні переживання ліричного героя, зображено його глибоке почуття до коханої, «відтворено боротьбу різних «голосів» у душі <...> У цих поезіях <...> є елегійне начало душевних дисонансів, сум'яття, але перемагає у них глибока щирість героя, відчуття щастя і добра» [449, с. 105].

Типологічну близькість до Є. Полонської та Е. Плужника у відтворенні чуттєвої пристрасності бачимо в поезіях В. Ярошенка, де пристрасність пов'язана з образом ночі:

Під темною ковдрою ночі,
Забившись під самі крила,
– Хтось цілує груди дівочі
І темні овали тіла [531, с. 30].

Твори Т. Осьмачки «Чекання» і «Весна» зі збірки «Скитські вогні» (1925) присвячено любові, яку розкрито через мотив

самотності. Нерозділене кохання в поезії «Чекання» реалізується через очікування героя:

Зорі влинули на хмарах,
Курів сніг з небес;
Ішли люди всі у парі,
А я ждав тебе [347, с. 35].

У творі, мов примари в уяві ліричного героя, повторюються лексеми «два» і «пара», що виступають символом любові, набуття коханої. Але для ліричного героя така взаємність недоступна:

Догоріли в замку-залі
і сміх і вогні...
Розійшлися людські пари
і дорогі нічні... [347, с. 35].

Ліричний герой вічно чекає кохану дівчину біля двох колон чорного замку:

І той замок підпирали
та й колони дві...
Там я ждав тебе віками
і сам скам'янів [347, с. 35].

У цьому контексті замок уособлює радість і торжество любові, життя, що проходить повз героя, адже він не може навіть увійти туди, чекаючи кохану біля колон:

А я жду тебе самотній,
Де колони дві, –
Ринуть зорі у безодні
Із віїв моїх [347, с. 36].

Поезія «Весна» також виявляє мотиви самотності і очікування любові. Весна в цьому вірші має традиційну семантику, символізуючи любов героя. Ліричний герой чекає на свою весну, всюди шукає її:

А хто ж мені скаже,
де моя весна
нагріва тумани,
сіє білий цвіт? [347, с. 36].

Звернення до символіки числа три дозволяє автору досягти зв'язку поезії з усною народною творчістю, в якому герою, щоб

досягти бажаної мети, необхідно тричі випробувати долю. Теж саме читаємо й у тексті Т. Осьмачки:

Я ходив три ночі на запашне сіно
Весни виглядати... Ой три ночі в травні
Капали зірки
У гарячі очі
Мої молоді.

І там розтоплялись золотом колючим,
Пробивали серце й хлюпали в жилах! [347, с. 37].

Тільки на четвертий день до героя прийшла його весна, його кохана дівчина. Еротичні мотиви поезії поєднані з метафоричністю народної лірики відтворюють емоційне напруження ліричного героя:

І прийшла весна
До мене на луг...
Мене обнімала, сміючись, казала:
«Батько сплять на дворі, на кованім возі,
Я ж втікла із клуні під зоряне небо
Грудей молодих
Од жаги вітрами –
Дротами дзвенить!..
Розпущу я коси на дроти гарячі, –
Твої руки й ноги навіки вмотаю
В дику заметіль!..»
Мне цілувала, а вила бряжчали
У наших ногах...
А з мого неба зорі випадали
У жіноче лоно, наче у безодні
Степових озер! [347, с. 37 – 38]

Фінал поезії, як і драматизм, сюжетна напруженість, зв'язок з фольклором, несподівана розв'язка виявляє баладний характер твору. Кохана дівчина, яка всадила у нього вила, перетворюється у страшну підступну вбивцю героя, навіть у саму смерть (ймовірно, дівчина з вилами ототожнюється зі смертю з косою). Божевільна ніч кохання закінчується смертю героя, котрому залишається тільки нічна сова, яка глузливо питає героя:

– Дурню!

Де ж твоя весна! [347, с. 38]

Т. Осьмачка в поезіях «Чекання» й «Весна» передає почуття самотньої людини, яка заради кохання готова чекати вічність.

Ліричний герой В. Ярошенка теж живе надією на зустріч з коханням, але його очікування призводить до суму та втрати надії на щастя:

І жадає суніжної ласки
В тій-би ласці був легіт ночей,
І початок щасливої казки,
І принади ласкавих очей.

Я на тебе чекаю, чекаю
І чеканню не бачу кінця. –
І в чеканні повільно згасають
І темніють великі сонця» [531, с. 36].

У поезії В. Ярошенка «Сірим днем душа моя розквітне» ліричним героєм є самотній митець, що зневірився в коханні й бачить сенс свого буття тільки у творчості:

Я дивлюсь на них чужий і обережний,
Я не вірю їм, як скажуть, що мої,
Я один, я самотній, я бентежний,
Я сховався за витвори свої [531, с. 5].

Ліричний герой пояснює свою самотність серед натовпу душ недовірою до людей, саме тому він не може відшукати кохання і залишається сам на сам зі світом:

Скільки їх проходить вглиблених –
Душ захованих, незнаємих,
Самовпевненістю скріплених,
Непохитністю стискаємих.

Може йдуть повз мене лагідні
Душі сірі, рідні, томлені,
Може заздрісні і завидні
Щастям зражені і зломлені...
Може вічно задивовані
Стрінуть спільних – і соромляться,

Глянуть жалісно, стурбовано
І похапливо розходяться... [531, с. 12].

Г. Заєць підкреслює, що тема самотності є провідною у творчості В. Ярошенка: «Це пов'язано як із більшою увагою символістів до ірраціональних сторін духовного життя особистості, так зі зростанням відчуженості» [149, с. 71]. Самотність ліричного героя В. Ярошенко втілює й в інших поезіях. Твір «Знову сам і знов печальний» демонструє протистояння героя оточенню, з яким він не може знайти порозуміння. В одному рядку поет двічі повторює слово «знову», підкреслюючи звичність душевного стану ліричного героя:

Знову сам і знов печальний
Все шукаю камінь свій –
Правди перстень обручальний
В безгрунтовності своїй» [531, с. 9].

На думку Г. Заєць, у творі «наявний конфлікт між брехливим світом і ліричним суб'єктом, в душі якого немає каменя, тобто він чистий перед світом: «Та в душі моїй безмежній / Важко камінь відшукать: / Світ брехливий, обережний...» [149, с. 71].

Ю. Ковалів назвав творчість Б. Тенети «антиурбаністичною» [200, с. 74]. Опозицію «місто – село» втілено й у поезіях автора, зокрема пов'язаних з розкриттям теми любові. Ліричний герой підкреслює, що в місті «дні такі розбиті, / А любов'ю всі торгують тут» [437, с. 7], кохана «уже не та, / Бо вона коха по городському... / Я забув про тебе і жита» [437, с. 7]. Міське життя робить кохання для ліричної поезії «Ти сидиш в задимленій кімнаті» неприродним, позбавляє почуття інтимності та високого сенсу:

Ти сидиш в задимленій кімнаті.
І так лячно думати мені –
За копійку кожен може взяти
У завулках безпритульних днів [439, с. 7].

Автор змальовує місце, де відбувається побачення героїв, підкреслено вульгарним, брудним, таким, що контрастує з вищим сенсом любовного почуття, тут «на столі брудне розлите пиво», «запльоване люстро»; ліричний герой п'є пиво та «ковтає матюки». Поет не приймає міської моралі, яка приводить людину до втрати власної душі. Л. Стороженко звертає увагу на монологічність як

модерну ознаку поезії Б. Тенети та підкреслює, що «суперечливість почуттів ліричного героя, що переживає складну духовну кризу, зумовлена не так особистими переживаннями, як зовнішніми обставинами, що їх несе нова епоха. На жаль, руйнівні характер і зміст нового часу невідворотні, і людина безсила проти них» [426, с. 92].

Отже, утілення теми кохання та любові в поезіях І. Багряного, Є. Плужника, Т. Осьмачки, Б. Тенети, В. Ярошенка М. Тихонова та Є. Полонської демонструє типологічні сходження, реалізовані в подібних мотивах та образах, у багатогранності відтінків любові та кохання, мотивованості внутрішніх переживань, у глибинному моральному та філософському змісті.

ПІСЛЯМОВА

В українській та російській літературах перша третина ХХ століття характеризується небувалим творчим підйомом, що був пов'язаний і з політичними подіями, й з особливим «настроєм» епохи. Типологічні паралелі й генетично-контактні зв'язки української та російської літератур простежуються в багатьох явищах цього періоду. Окремої уваги потребує процес створення літературних груп та організацій. Українську й російську літературні групи «Ланка»-МАРС і «Серапіонові брати» об'єднує спільність в організаційних, творчих принципах, у сприйнятті епохи, у ставленні до ідеології та до художньої творчості.

Тривалий час історія створення літературної групи «Ланка»-МАРС не була чітко визначена. Існували суперечності й у встановленні складу групи, і в написанні назви, і у визначенні літературної платформи. Виникли вони в основному через свідоме небажання учасників документально оформити факт свого існування, виступати з маніфестами. Після розпаду київського літературного об'єднання «Аспис» декілька колишніх його учасників створили групу «Ланка» (1924 р.), яку пізніше було реорганізовано в літературну організацію МАРС («Майстерня революційного слова»). У літературознавстві існували розбіжності щодо визначення складу учасників групи. В. Дмитренко, проаналізувавши архівні матеріали, визначила такий склад «Ланки»: Б. Антоненко-Давидович, І. Багряний, М. Галич, Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник, Т. Осьмачка. Склад МАРСу був таким – Б. Антоненко-Давидович, Г. Брасюк, М. Галич, Я. Качура, Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник, Б. Тенета, Д. Фальківський, В. Ярошенко.

Група «Серапіонові брати» була створена 1 лютого 1921 року. День заснування групи зафіксований у багатьох джерелах. У літературознавчих дослідженнях і мемуаристиці немає єдиної думки про склад групи. Б. Фрезінський довів, що до «серапіонів» входили І. Груздев, М. Зоценко, Вс. Іванов, В. Каверін, Л. Лунц, М. Нікітін, М. Тихонов, Є. Полонська, В. Познер, М. Слонимський, К. Федін. Після того, як визначився основний склад груп, «побрататися» із

«ланчанами-марсівцями» або «серапіонами» стало досить складно, бо була навіть затверджена своєрідна процедура виборів.

«Ланка»-МАРС так само, як і «Серапіонові брати», не мала маніфестів та декларацій. Майже єдиним задукоментованим у пресі свідоцтвом стали нотатки В. Підмогильного, в яких він визначає склад та платформу групи. Сучасники неодноразово вказували на дружні взаємини між «ланчанами-марсівцями», що зв'язували В. Підмогильного і Є. Плужника, Г. Косинку й Т. Осьмачку, М. Галич і Г. Косинку, Г. Брасюка й Д. Фальківського, Б. Антоненка-Давидовича й І. Багряного.

Загальноприйнятою стала точка зору, що назва російської літературної групи походить із роману Е. Гофмана «Серапіонові брати», в якому молоді письменники (вони називали себе Серапіоновими братами) збираються щотижня, міркують про мистецтво, читають один одному свої оповідання. «Серапіонові брати» виступали проти маніфестів, але ж заявили про себе статтею Л. Лунца «Почему мы Серапионовы братья». Очевидно, що роман Е. Гофмана служив групі орієнтиром, хоча б у її організаційній структурі та діяльності. І це одне з підтверджень того, що література була основним орієнтиром у творчому житті всіх «серапіонів». Не випадково зустрічаючись письменники говорили один одному: «Здрастуй, брат. Писати дуже важко». Перегук назви групи з романом Е. Гофмана припускав слідування певній програмі, що ставила на перше місце творчість, аполітичність, самовдосконалення, визнання домінанти літератури над життям. Крім того, учасники групи мали свої жартівливі імена за аналогією до героїв німецького письменника. Цей факт та процедура виборів до лав «серапіонів», їхні зібрання та зустрічі свідчать про виняткове місце групи в літературному процесі свого часу, про те, що саме творча складова домінувала в житті молодих письменників. Митці-«серапіони» мали наступні жартівливі імена: Вс. Іванов - Брат-Алеут, І. Груздев - Брат-Настоятель, М. Зощенко - Брат-Меченосець, В. Каверін - Брат-Літописець та Брат-Алхімік, Л. Лунц - брат-Скоморох, М. Нікітін - Брат-Ритор, В. Познер - молодший Брат, М. Слонімський - Брат-Виночерпій, М. Тихонов - Брат-Половчанин, К. Федін - Брат-Привратник. У «ланчан-марсівців» та «серапіонів» були тільки єдині авторки: письменниця Марія Галич

та поетеса Єлизавета Полонська, котрі залишили дуже схожі за стилем мемуарні свідчення літературного буття «Ланки»-МАРСУ та «Серапіонових братів».

У монографії розглянуто критичну та наукову рецепцію митців «Ланки»-МАРСУ та «Серапіонових братів». Радянська офіційна критика називала «ланчан-марсівців» і «серапіонів» «попутниками». Об'єктивні критики (В. Василенко, І. Лакиза, Ю. Меженко та ін.) бачили особливості художніх пошуків митців, естетичні засади їхньої творчості, визначали зв'язки «ланчан-марсівців» зі світовою літературою. Їхні рецензії майже позбавлені ідеологічної риторики та соціологізму. Догматичність поглядів на творчі пошуки письменників, штучність оцінок, нехтування естетичними та художніми критеріями – все це репрезентує характер ортодоксальної радянської критики. Рецензії вульгарно-соціологічного характеру виступали своєрідними індикаторами офіційної партійної політики, яка унеможлиблювала творчий розвиток митців. Критики, що використовували ідеологічну метамову штампів та політичних ярликів (М. Доленго, Я. Ключця, М. Мотузка, О. Полторацький, Я. Савченко, Ф. Якубовський), слугували створенню нестерпної атмосфери для «ланчан-марсівців», налаштували проти них читацьку аудиторію та, врешті-решт, саме вони були серед тих, хто сприяв трагічній розв'язці долі митців «розстріляного відродження».

Дослідники діаспори (Г. Костюк, Ю. Лавріненко, Ю. Луцький, Р. Олійник-Рахманний, В. Петров, Ю. Шерех) бачили художні відкриття «ланчан-марсівців», стильові та жанрові пошуки, розуміли прагнення подолати провінціалізм сучасної літератури та вивести творчість українських письменників на якісно новий рівень світового мистецтва.

Сучасний науковий дискурс презентує вивчення різних аспектів художніх пошуків «ланчан-марсівців», зокрема, українські дослідники розглядають їхню творчість у компаративних дослідженнях. Про творчість митців «Ланки»-МАРСУ маємо наукові розвідки В. Барчан, Н. Бернадської, Л. Бойко, О. Воронцової, О. Галети, В. Дмитренко, В. Дубініної, С. Жигун, М. Жулинського, С. Журби, Г. Заєць, Л. Кавун, Ю. Коваліва, М. Кодак, С. Ленської, С. Лушій, Ю. Мариненка, С. Маринкевич, В. Мельника, А. Меншій,

Н. Миронець, Р. Мовчан, М. Моклиці, М. Наєнка, С. Павличко, М. Скорського, М. Слабошпицького, О. Слоньовської, М. Сподарця, Л. Стороженко, Г. Токмань, О. Філатової, О. Хамедової, О. Харлан, І. Цюп'як, Л. Череватенка та ін.

Радянська російська критика по-різному оцінювала творчість «серапіонів». Перша половина 1920-х років ще не мала жорсткої державної цензури, тому рецепція літературної групи у цей період мала об'єктивний характер (О. Воронський, Є. Замятін, Ю. Тинянов, Л. Троцький, В. Шкловський, М. Шагінян). Критики визначили головні тенденції художньої творчості, їхні оцінки зберігають актуальність для сучасних дослідників «серапіонів». Негативні відгуки Б. Брайніна, О. Дементьєва, С. Городецького, Г. Ломідзе, О. Метченка, Б. Соловйова, Д. Циганкова, Я. Яковлева свідчать про те, що критики ставили на чільне місце класову ідеологію та звинувачували «Серапіонових братів» в аполітичності.

Російське зарубіжжя звертало увагу на літературний процес 1920-х років у Росії. Про літературну групу маємо статті, об'єктивні критичні нариси Г. Адамовича, Г. Струве, М. Слоніма, О. Ященка та інших.

Наукова рецепція «Серапіонових братів» змінюється з середини 1980-х років. В. Акімов, О. Геніс, А. Гладковська, Т. Давидова, В. Новіков, О. Новікова, Б. Фрезінський, Ю. Еткінд досліджують художні особливості творів митців-«серапіонів». В українському літературознавстві значним внеском до сучасного вивчення «Серапіонових братів» вважаємо монографію П. Шулик «Група «Серапіонові брати» в контексті літературної епохи 20-х років» (2009).

Отже, результати вивчення наукової рецепції «Ланки»–МАРСу та «Серапіонових братів» свідчать про те, що про їхні типологічні зв'язки ніхто детально не писав, хоча даний аспект наукового дослідження відкриває широкі перспективи, оскільки були схожі й умови формування, і художні пошуки, творчі, естетичні принципи літературних груп.

У монографії вивчено чинники та джерела формування художніх пошуків митців. Лист-передмова В. Підмогильного до збірки новелістики «Проблема хліба» розкриває його погляди на

естетику художньої творчості та свідчить про типологічну близькість із точкою зору Л. Лунца, що було репрезентовано у статті «На Запад!». У монографії з'ясовано, що «серапіонів брат» не закликає підпорядковувати мистецтво вимогам читача. Він йде проти презирства до західної літератури, доводить, що твори, які тільки транслиють певні ідеї, не можуть бути конкурентними, вони збіднюють російську літературу. Сенс заклику Л. Лунца вчитися у заходу «фабулі» полягає в умінні гармонійно поєднувати зміст і форму, трансливати власні світоглядні орієнтири за допомогою фабули, що здатна зацікавити читача. Саме це, на думку Л. Лунца, є у творах О. Бальзака, Ф. Стендаля, В. Гюго, Д. Лондона та інших класиків світової літератури. І це демонструє й В. Підмогильний, котрий йде за світовою традицією, коли, за словами Л. Лунца, О. Бальзак, Ч. Діккенс, Г. Флобер, Е. Золя поєднували реалістичні твори з авантюристичним сюжетом.

Л. Лунц у статті «На Запад!» звернувся до таких аспектів функціонування художнього мистецтва: занепад літературних жанрів, панування в сучасній літературі провінціалізму та соціологізму, надмірне тяжіння до етнографізму та занурення у побутову тематику й проблематику; він закликав вчитися у європейської, а ширше – західної літератури, орієнтуватися на кращі здобутки світового мистецтва, вимогливо ставитися до творів. Ми вважаємо, що ці питання суголосні літературній дискусії 1925 – 1928 рр. в Україні.

Про наявність кількох «відгалужень» у середині «Серапіонових братів» писав «теоретик» групи Л. Лунц: «західники», що орієнтувалися на західну традицію та фабулу (В. Каверін та Л. Лунц), «східняки» втілювали побутову та орнаментальну прозу, популяризували мовні діалекти, фольклор (Вс. Іванов, М. Нікітін, К. Федін) та «центристи», що слідували класичній літературній традиції, поєднуючи принципи «західної» та «східної» частин «серапіонів» (М. Слонімський, М. Зощенко).

Листи, спогади, твори та доля більшості учасників «Ланки»-МАРСу свідчать про те, що вони не приймали політичної заангажованості, намагалися зберегти традиції класичної літератури, звертати увагу читача на наслідки революційних подій та водночас слідувати сучасним тенденціям світового літературного процесу.

«Ланчани-марсівці», як і «серапіони», відстоювали незалежність від партійності та ідеології. Письменників, котрі входили до групи «Серапіонові брати», також об'єднувало категоричне неприйняття «соціального замовлення» і партійності. Л. Лунц у статті «Об идеологии и публицистике» засудив наявність у сучасному йому літературному процесі виключно партійної ідеології. Він іронізував з радянської критики, яка в кінцевому підсумку договорилася до того, що В. Шекспір не потрібен. Заперечення ідеології було принциповою позицією «братів». Невипадково, коли М. Нікітін без згоди групи поставив підпис «група «Серапіонові брати» під некрологом «Пролетарські письменники пам'яті тов. Леніна», більшість «серапіонів» обурилися, перестали з ним спілкуватися, а В. Каверін дав «брату» ляпаса.

Письменники «Ланки»-МАРСу теж ставили на перше місце літературу і творчу індивідуальність. Мемуари та спогади свідчать про те, що на засіданнях письменники ретельно обговорювали твори один одного. У групі домінувало прагнення постійного самовдосконалення, орієнтованість на високомистецькі твори. Це також є дуже близьким до творчих принципів російських «серапіонів». «Братів» пов'язували любов до літератури, розуміння необхідності вимогливого підходу до своїх творів. На зустрічах «серапіони» критично обговорювали твори будь-кого з «братів». Радянське літературознавство вкрай негативно відкликалося про діяльність угруповання «Ланки»-МАРСу. Подібні інтонації простежуємо й в оцінці «Серапіонових братів». Митців називали «попутниками» та давали їм політично ангажовану оцінку, яка демонструвала офіційну позицію партії.

Статті, нотатки та рецензії Л. Лунца, В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного доводять типологічну близькість у відстоюванні принципів художньої творчості, вимогливого ставлення до мистецтва слова, прагнення бути тією «ланкою», що поєднає українську та російську літератури зі світовою, позбавить сучасних митців провінційності та «літературної макулатури».

Промови під час дискусії 24 травня 1925 року В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича, статті Л. Лунца

«Почему мы Серапионовы братья», «Об идеологии и публицистике», листи до редакцій Г. Косинки, В. Підмогильного, Т. Осьмачки, Вс. Іванова, К. Федіна та «Відповідь «Серапіонових братів» С. Городецькому» свідчать про те, що для митців літературних об'єднань «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати» було неприйнятне «соціальне замовлення», а також зрозуміла небезпека ідеологічного тиску на літературу з боку офіційної партійної критики, видавництва, кон'юнктурних пролетарських письменників, що надалі стала тією «політичною доцільністю», що домінувала в радянській літературі. Митці не могли опинитися поза політикою, вони чинили опір тиску зовнішніх сил, які прагнули спотворити внутрішній зміст їхньої діяльності. Погляди письменників засвідчують вимоги автономності мистецтва стосовно державної політики, яка, проте, не означає відмову від художнього осмислення соціально-політичних питань. Для письменників «Ланки»-МАРСу і «Серапіонових братів» першочерговою стає творчість без нав'язаних державою ідеологічних принципів.

Художні переклади «ланчан-марсівців» та «серапіонів» сприяють розумінню головних чинників їхньої творчості. Перекладацька робота виконувала націєтворчу функцію в художній практиці «Ланки»-МАРСу, вона підтверджувала прагнення письменників зробити українську літературу рівноправною частиною світового художнього мистецтва. В. Підмогильний був одним із найкращих перекладачів французької літератури, письменник видав 8 із запланованих 24 томів творів А. Франса, переклавши романи «Таїс», «Пінгвінський острів», «Корчма королеви Педок», «На білому камені», «Боги прагнуть», «Комедійна історія», «Кошавий кіт», «Тінявий берест», «Вербовий манекен» та ін. Митець звертався до творчості Гі де Мопассана, переклав його твори «Сильна як смерть», «Монт-Оріоль», «На воді», «Любий друг». В. Підмогильний перекладав П. Ампя, О. Бальзака, О. Вайлда, Вольтера, Д. Дідро, А. Доде, Ж. Дюамеля, К. Гельвеція, Лу Сюна, А. Мальро, П. Меріме, Г. Флобера, А. Франса, П. Павленка, Ж. Ромена, І. Тургенєва, А. Чехова, У. Шекспіра.

Особливість перекладацької діяльності Є. Плужника пов'язана з його принциповим небажанням звертатися до перекладів поетичних

творів. Автор перекладав українською російських письменників: твори М. Гоголя «Невський проспект», «Одруження», Л. Толстого «Дитинство», «Отроцтво», оповідання А. Чехова, Максима Горького «Діло Артамонових», Я. Кальницького «Острів попелястих песців», І. Кіпніса «Зруйновані гнізда», М. Шолохова «Тихий Дон». Російська класика теж була предметом перекладацьких уподобань Г. Косинки, він звертався до творів М. Гоголя, А. Чехова, Максима Горького, М. Шолохова. М. Галич переклала «Анну Кареніну» Л. Толстого.

Естетична програма «серапіонів» теж виявляє їхній орієнтир на зв'язок зі світовою літературою. Л. Лунц вільно володів іспанською, італійською, англійською та французькою, знав давньофранцузьку та давньоєврейську мови, мріяв перекладати, але рання смерть у 23 роки обірвала плани письменника. В. Каверін був професійним арабістом, добре орієнтувався в арабській культурі та літературі. Творчість та особистість Е. Гофмана найбільше приваблювали його. Саме В. Каверін запропонував концепцію та назву групи «Серапіонові брати» по аналогії із романом німецького митця. Письменник, як і Д. Фальківський, добре знав німецьку мову, планував перекладати німецьких авторів.

Активізація перекладацької діяльності «серапіонів» припадає на часи сталінізму. Саме в цей період Є. Полонська професійно займалася перекладами. Поетеса була ученицею М. Лозинського, її переклади цінували сучасники, вважали їх талановитими, особливо відзначали такі твори: «Баллада о Востоке и Западе», «Мандалей», «Денни Дивер», «Фуззи-Вуззи», «Томми» Р. Кіплінга, «Баллада о мертвом солдате» (в українському перекладі «Легенда про мертвого солдата») Б. Брехта, поезії Ю. Тувіма «Лодзь», «Старички», «Госпитальные сады», «Четырнадцатое июля», «Под звездами», «Семья» та інші. М. Зошенко теж звертався до перекладів у сталінську добу. Письменник мав українське коріння і добре володів українською мовою, він переклав твори О. Вишні «Дика качка» й «Заєць», О. Гаврилюка «Простодушний негр», «Про погану й про хорошу дівчинку», П. Панча «Герой дня», Н. Рибак «В Карпатах», О. Полторацького «Дитинство Гоголя». Найбільшої популярності здобув його переклад фінської письменниці М. Лассіла «По сірники». Крім того, М. Зошенко перекладав фінського автора А. Тімонена «Від

Карелії до Карпат», «Освітлений берег», «В лісі», норвезького А. Хьелланна «Яд», «Народне свято», чуваського Ф. Уяра «Лис», вірменського Д. Демірчяна «Чарган (Східна поема)», «Дім», «В ім'я життя», осетинського М. Цагараєва «Про колгоспного тесляра Саго», С. Кайотова «Зоря».

У монографії досліджено специфіку рецепції постаті Т. Шевченка українськими та російськими авторами. Письменники об'єднань «Ланка»-МАРС і «Серапіонові брати» (Є. Плужник, І. Багрянний, М. Зощенко, Є. Полонська) представили власну творчу рецепцію особистості Т. Шевченка. М. Зощенко добре знав українську історію та літературу, високо цінував творчість Т. Шевченка. У 1939 році, коли відзначалося 125-річчя поета, «серапіон» не тільки написав історичну повість «Тарас Шевченко», а й очолив ювілейний комітет в Ленінграді, зробив передмову до перекладеного російською мовою «Кобзаря». М. Зощенко в історичній повісті «Тарас Шевченко» відтворив загальновідомі факти біографії поета (які на той час для російського читача були новими), навів власний переклад «конспективним верлібром» тих поезій Т. Шевченка, що були ближчими його авторському сприйняттю. Для «ланчан-марсівців» Є. Плужника та І. Багряного особистість Т. Шевченка була життєвим орієнтиром. Твори Є. Плужника «Шевченко», «Галілей», «Канів» демонструють особистісне ставлення до Т. Шевченка, глибоку повагу до його слова. В цих творах автор оцінює своїх сучасників за їхнім ставленням до поета. Є. Плужник та І. Багрянний зверталися до топосу Канева – сакрального міста, що уособлює Шевченків дух та національну совість. У творі І. Багряного «Канів», як і в однойменній поемі Є. Плужника, репрезентоване занепокоєння безпам'ятством сучасників, їхньою байдужістю до ідеалів поета. Є. Полонська написала поему про долю Т. Шевченка «Портрет», де створила образ поета, представила власну рецепцію особистості та творчості митця. Соцреалізм твору є відбитком тієї ідеології, до якої поетеса намагалася пристосуватися. Зміст поеми, де авторка використовує українські слова та діалектизми, демонструє глибоке знання Є. Полонською долі поета, культури та історії України. Увесь твір репрезентує особисте ставлення поетеси до українського митця, саме тому їй вдалося уникнути монументальності в зображенні

Т. Шевченка, зробити так, щоб читач разом із автором співчував головному герою поеми. Отже, можемо констатувати, що факт існування творів про Т. Шевченка в обох літературних групах та характер рецепції постаті поета підтверджують існування типологічних сходжень між «ланчанами-марсівцями» та «серапіонами».

«Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати» демонстрували спільність літературної традиції у зверненні до російської літератури ХХ ст. «Ланчани-марсівці» виявляли інтерес до творчості Максима Горького, зокрема, Г. Косинка називав письменника своїм вчителем. «Ланчанин» разом із Є. Плужником перекладали українською твори російського автора. Листування «серапіонів» з Максимом Горьким, його статті про літературну групу, відгуки молодих письменників про наставника дозволяють побачити особливості їхньої взаєморецепції. Характер відносин письменників, значущість авторитету Максима Горького для митців-«серапіонів» свідчать про те, що молоді автори цінували не тільки його творчий досвід, але й зверталися за особистими порадами, вважали своїм вчителем. В. Винниченко мав схожий вплив на митців «Ланки»-МАРСу.

Формування творчої самобутності «ланчан-марсівців» та «серапіонів» відбувалося під впливом в тому числі й літератури Срібного століття. Ми розглянули вплив акмеїстичної естетики на поетичні твори І. Багряного, Є. Плужника, Д. Фальківського, Є. Полонської, М. Тихонова відповідно до запропонованої концепції Т. Пахаревої. Художні принципи акмеїзму в поетичній практиці «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів» реалізуються через розвиненість у їхній творчості аспектів культуроцентризму, що передбачає усвідомлення культурного простору як засобу формування етичних цінностей реального життя. З цією категорією акмеїзму пов'язаний етикоцентризм, що втілюється в особливу модель поетичної поведінки І. Багряного, Є. Плужника, Д. Фальківського, Є. Полонської, М. Тихонова, яка наповнює життя естетичною діяльністю. Зв'язок історії з особистісною долею, з моральним вибором, складний драматичний характер сприйняття подій революції та Громадянської війни, відчуття власної відповідальності перед

майбутнім за жорстокість сучасної епохи, катастрофізм світосприйняття у творах І. Багряного, Є. Плужника, Д. Фальківського, Є. Полонської, М. Тихонова виступає одним із головних маркерів акмеїстичної поетики.

Поетичні твори «ланчан-марсівців» Є. Плужника та Д. Фальківського і «серапіонів» Є. Полонської та М. Тихонова репрезентують творчі зв'язки з поезією М. Гумільова. У творі Є. Плужника «За давнини якийсь дикун незнаний» виявлено аллюзії з текстами поета-акмеїста. Такі характеристики «дикуна незнанного», як «жрець і мисливець, воїн і поет» присутні й у творах російського поета («Любовники», «Невеста льва» та ін.), а в програмній поезії М. Гумільова «Память» вони виступають складовими еволюції ліричного героя. Образ конквістадора демонструє спільність із ліричним героєм акмеїста, що в ранній творчості поета відзначав його естетичні принципи. Поезія «За давнини якийсь дикун незнаний» містить також ремінісценції із твору «Заблудившийся трамвай». Слід зазначити, що ліричні образи, композиція, стилістика інших поезій Є. Плужника виявляють близькість із творами М. Гумільова: «Подолано упертість Ізабелли» – «Открытие Америки», «Синє море обгорнули тумани» – «Но в мире есть иные области», «Я натомився вічно знати» – «Память» («Только змеи сбрасывают кожу»).

Схожий життєвий досвід М. Гумільова та Д. Фальківського сприяв появі поезій, що демонструють типологічну близькість авторів. Поети були учасниками Першої світової (М. Гумільов) та Громадянської (Д. Фальківський) війн, революційних подій, свідками численних людських страждань, на собі відчули жахи руйнації старого світу. Багато творів українського поета репрезентують його досвід участі в чекістських розправах 1920–1923 років у лавах Надзвичайної Комісії Білорусії. М. Гумільов займав протилежну Д. Фальківському ідеологічну позицію. У серпні 1921 року поета-акмеїста було розстріляно за участь у контрреволюційній змові. М. Гумільов в одному з останніх творів «Заблудившийся трамвай» створює образ ката, який забере його життя. У творах «ланчанина-марсівця» з циклу «Минуле» представлено сповідь ліричного героя-чекіста, якого бентежить каяття перед тими, кого він стратив. Ліричний герой, котрого відтворено Д. Фальківським у творі «А він

стояв тоді понуро», має багато спільного з особистістю М. Гумільова. Російський поет так саме, як і герой згаданої поезії, достойно прийняв смерть та попросив перед стратою докурити. Ситуацію, яку відтворює Д. Фальківський, можна змоделювати як таку, що передає почуття й тих чекістів, що стратили М. Гумільова. Типологічну близькість виявляють поезії «ланчанина-марсівця» «В степу коса збиває роси» та «Война» М. Гумільова. Образ женця в цих творах виступає однією зі складових метафоричного втілення не тільки війни, але й взагалі насильства. У творі російського поета «Война» воїни-жнивці, вбиваючи, виконують свою буденну роботу. В цьому тексті велике значення має релігійно-філософський план, що сприяє ствердженню авторської ідеї гуманізму, поет закликає воїнів бути братами своїм ворогам. Ця думка є провідною і у творах Д. Фальківського, в яких на перший план виходить каяття ліричного героя-чекіста. Почуття провини перед його жертвами обумовлюється авторським гуманізмом, безмежною любов'ю до людини, через яку він переступає, зраджуючи власну душу.

Є. Полонська та М. Тихонов добре знали М. Гумільова, навчалися у нього поетичному мистецтву, «серапіони» тяжко переживали загибель поета, залишили в пам'ять про митця твори, в яких відображено їхню рецепцію вчителя.

Поезії Є. Полонської не демонструють відвертих свідчень впливу М. Гумільова, але загальні риси її творчості репрезентують акмеїстичність поезики. Авторка зізнавалася у тому, що вимогливе ставлення до власних творів, ретельна робота над всіма складовими поетичних текстів, постійне творче вдосконалення успадковані від акмеїста.

В історії літератури визнаним є той факт, що творчість М. Тихонова віддзеркалює вплив поезії М. Гумільова. Тематика, образна система, жанрові особливості, зокрема звернення до балади, демонструють наслідування традицій поета-акмеїста. Згодом кон'юнктурний характер радянської творчості поета привів його до зречення від М. Гумільова, до намагання підкреслити власну самостійність і непричетність до акмеїстів.

Твори митців літературних груп «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати» Є. Плужника, Є. Полонської та Л. Лунца

демонструють активне звернення до біблійних текстів. У поезіях Є. Плужника «Я знаю: перекують на рала мечі», «Він молодий-молодий», «Дві паралелі» біблійні тексти тісно сплітаються з індивідуальними авторськими образами, створюючи неповторний поетичний світ. Поет проектує Біблію на сучасність, біблійні тексти та образи репрезентують його ставлення до навколишньої реальності. Поезії Є. Полонської «Агарь», «Иосиф» ґрунтуються на Старому Заповіті, що обумовлено інтересом авторки до історії єврейського народу. Твір «Агарь» побудовано на старозаповітній історії про Сару та її рабіню Агар. Поетеса з власної точки зору інтерпретує біблійний сюжет, створюючи трагічну картину материнського страждання, прокльонів, її хвилювання про долю сина, приреченого померти в пустелі. Історія праведного Йосипа Прекрасного покладена в основу поезії «Иосиф». Тут авторка відверто презентує чуттєве кохання Зеліки до Йосипа, її жагу бути з ним. Еротизм поетичного тексту позбавляє його біблійного піднесеного сенсу. Схоже звернення до старозаповітних текстів бачимо й в оповіданні Л. Лунца «В пустынне». Письменник, спираючись на сюжет із «Чисел» про голову колена Шимона Козбі та мідіятинську принцесу Зімірі, убитих праведним Пінхасом, змінює ключові моменти біблійної історії. В оповіданні Пінхас сам стає зрадником свого народу, приводить жінку в стан, через ревності вбиває суперників.

Рецепція Біблії реалізується у зверненні до образу людини Божої в епічних творах В. Підмогильного, І. Багряного, Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинки, Вс. Іванова, Л. Лунца та М. Зоценка. Старовіри, пророки, скопці, священнослужителі й інші персонажі, що опираються дійсності, новій моралі, відстоюють власні гуманістичні цінності, уособлюють людину Божу. Новела В. Підмогильного «Іван Босий» та повість Вс. Іванова «Бегствующий остров» мають спільну проблематику, мотивну структуру та ідейну спрямованість. Для «серапіона» та «ланчанина» очевидною була невідповідність між утопічним ідеалом «нового» життя, до якого закликали пафосні виступи вождів, і трагічною дійсністю, яка виявила непримиренну жорстокість «нової» влади. Цей світоглядний розкол співвідноситься у творчості російського письменника з образами розкольників, що в переломному ХХ столітті, так само, як їхні предки у ХVІІ столітті,

бігли від «нової» віри, «нового» світу, голоду і терору на Землю Обітовану. Весь зміст твору Вс. Іванова дозволяє читачеві зрозуміти, що старообрядці, які втратили свою головну духовну силу – християнську віру, за яку віддавали життя їхні предки, не в змозі повноцінно асимілюватися в радянському суспільстві; вони, подібно герою-оповідачу Галкіну, стають асоціальними особистостями – злодіями, шулерами, повіями. Це переконання репрезентують й інші твори Вс. Іванова про старообрядців – «Полая Арапия», «Гибель Железной», «Лоскутное озеро», «Вахада, ксара гуятуи», «Жаровня архангела Гавриила», «Голубые пески». В. Підмогильний смертю героя-пророка Івана Босого передрікає українському народу таку ж духовну смерть, про яку говорив і Вс. Іванов, перетворюючи старовірів на злодіїв. Неминучість катастрофічного існування в майбутньому, позбавленому духовної, моральної основи, – це домінантна ідея, що єднає твори Вс. Іванова і В. Підмогильного.

У творах В. Підмогильного, І. Багряного, Б. Антоненка-Давидовича, Вс. Іванова, М. Зоценка наголошується на протистоянні людей від Бога персонажам, що уособлюють собою радянську владу. У романі І. Багряного «Сад Гетсиманський» нескореність, людяність, протистояння Андрія Чумака радянській системі свідчать про типологічну близькість із героями В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, Вс. Іванова та М. Зоценка. У «Сибірських новелах» Б. Антоненка-Давидовича (твори «Що таке істина?» й «Хто такий Ісус Христос?») «христосик» Светлов (новела «Що таке істина?») протистоїть владному Большакову, віруючий в'язень Митрич (новела «Хто такий Ісус Христос?») – безбожному в'язню Обезяні та всій каральній системі. Герої письменника мужньо відстоюють чесність, гідність, віру в Бога, свої християнські переконання, репрезентуючи типологічну близькість до персонажів В. Підмогильного, І. Багряного, Вс. Іванова та М. Зоценка. Типологічно близький до творів «ланчан» (Г. Косинки «Фавст», В. Підмогильного «Іван Босий», «В епідемічному бараці», «Історія пані Ївги», Б. Антоненка-Давидовича «Що таке істина?» й «Хто такий Ісус Христос?», І. Багряного «Сад Гетсиманський») піп із оповідання М. Зоценка «Рыбья самка». Герой не відступається від віри у Христа, власним прикладом демонструє

важливість зберегти моральні переконання у протистоянні з радянською владою.

Образ людини Божої в рецепції Л. Лунца («Рассказ о скопце») уособлює духовну та тілесну чистоту, невимушеність, свободу від соціальної умовності та природність. Саме ці чесноти здатні перемогти жорстокість та ненависть оточення. Душевна і тілесна чистота – це якості ідеалізованої Божої людини, яка для Л. Лунца пов'язана зі Старим Заповітом та його національною культурою. Оповідання стоїть в одному ряду з творами В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного, Вс. Іванова та М. Зоценка. У ньому так само протиставлений світ Божої людині жорсткому світу обивателів. Так само, як і В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, І. Багрянний «серапіон» показує силу героя, його здатність змінити людей своєю власною особистістю. Отже, можемо констатувати, що рецепція Біблії в епічних творах митців українських та російських літературних груп виступає тією моральною константою, яка допомагає їм не втратити гуманізм, духовність в трагічну епоху сучасності.

У поезіях «ланчан-марсівців» та «серапіонів» про Батьківщину репрезентовано розуміння того, що доля країни пов'язана з долею людини, котра сприймає катастрофічні події на особистісному рівні, поєднує розчарування і надію, душевну спустошеність і віру. Образ України у збірці Є. Плужника «Дні», так саме, як і в поезіях Є. Полонської з книги «Знаменія» складається з філософського осмислення трагічних подій початку ХХ століття, і насамперед – Першої світової, Громадянської війн, революції. Є. Плужник і Є. Полонська, створюючи образ Батьківщини, змальовують маленьку втомлену людину. Провідними темами поетичних творів «ланчанина» стають жертва народу в ім'я Батьківщини, біль ліричного героя за долю країни, буденність сприйняття загибелі людини. Війна в поезіях Є. Полонської, як і у Є. Плужника, співвідноситься з образом поля, репрезентована як важка праця. Поетеса пов'яже образи вовчих зубів, вовчої нори й взагалі злої вовчиці з образом Росії. У поезії «Охотник испытанный, мастер ловли» Росія – «мертва матір». Образ мертвої землі, загиблої Батьківщини типологічно близький до поезії Є. Плужника «Знаю, сіренький я весь такий». Наскрізним мотивом

збірки «Дні» є біль за долі Батьківщини і звичайної людини («Біль є постійно. Біль!», «Наш Біль – рядки холодних слів!» та ін.). Схожа репрезентація мотиву болі розкрита Є. Полонською в поезіях 1920-х років («Как бы не было трудно и больно», «И острой болью жалость их пронзит», «И свет на каменной стене / Горит еще больней» та ін.).

Т. Осьмачка репрезентує образ України у багатьох поезіях. Зокрема, поет співвідносить історичні події з драматизмом сучасності («На Ігровому полі»), втілює надії на зміни («Поїзд»), відтворює національне приниження («Пісня з півночі») і трагічні події голоду («Труни в гаях», «У табори», «Лист»). В еміграції образ України набуває у творчості Т. Осьмачки ностальгічного емоційного забарвлення, поет відтворює міфічний образ Батьківщини, репрезентує переконання в тому, що тільки дома він не буде почуватися самотнім.

Отже, поезії Є. Плужника Є. Полонської, Т. Осьмачки про Батьківщину демонструють типологічну близькість не тільки в тематичному та ідейно-художньому плані, але й у розумінні значення, ставлення до тих чи інших подій, у їх сприйнятті з точки зору безпосереднього учасника, у сфокусованості на долі окремої людини, яка з різних причин опинилася у вирі історії.

У монографії розглянуто художнє втілення долі людини у динамізмі війн і революцій, осмислення трагічних подій епохи. Г. Косинка відтворює сутність сучасного світу через драматизм людської долі у творах «За земельку», «Перед світом», «Десять», «Темна ніч», «В хаті Штурми», «Мент», «Анархісти», «Гармонія», «Серце».

У поезіях про війну Т. Осьмачки, Є. Плужника та російської поетеси Є. Полонської образ матері втілює особистісний характер трагедії, страждання ліричного героя зображено через зв'язок із нею. Це типологічно близько новелі Г. Косинки «Мати» та оповіданню В. Підмогильного «Син», письменники підкреслюють існування незмінних моральних ідеалів, що мають більше значення для людини, ніж події сучасності. Ідейно близький до згаданих авторів образ матері у творах Б. Антоненка-Давидовича («Золотий кораблик», «Мертві не воскресають», «Слово матері», «За ширмою»). Матір уособлює моральні константи, її смерть символізує деструктивність

майбутнього, самотність людини, що втратила найважливіші основи свого буття.

У поезіях Т. Осьмачка, Є. Плужник, Є. Полонська, М. Тихонов індивідуалізують трагічні події, підкреслюють відчуженість між учасниками кривавих подій і майбутніми поколіннями, висловлюють переконання у тому, що вони не зможуть зрозуміти значення принесених жертв.

Розкриття теми голоду зближує «ланчан-марсівців» та «серапіонів». Тематично та сюжетно близькі оповідання Вс. Іванова «Полая Арапия», Б. Антоненка-Давидовича «Два пуди жита» і «Пиріжки, пиріжки!..», В. Підмогильного «Син» доводять, що голод змушує людину втрати душевну рівновагу, знехтувати моральними принципами. Голод, жорстокість та байдужість оточення, абсурдність радянської дійсності, страх перед можливими злиднями типологічно зближують епічні твори Я. Качури «Похорон», М. Галич «Хліба нема», М. Зоценка «Коза», «Страшная ночь», «Аполлон и Тамара», «Люди», «Мишель Синягин». Поетичні твори Є. Полонської розкривають тему голоду, поетеса підкреслює, що він перетворює людину у перелякану тварину та позбавляє людського обличчя. Нехтування мораллю заради хліба типологічно близьке оповіданню Г. Брасюка «Безпутні», що констатує аморальність поведінки голодних дітей-сиріт.

Поезія М. Тихонова «Перекресток Утопий» репрезентує романтизоване місто Утопій та авторське переконання у «світлому майбутньому» радянської країни. Твори І. Багряного «Батіг», «Крокви над табором», «Ave Maria», «Скелька» протистоять утопічній вірі в щасливе майбутнє «серапіона» та засвідчують існування подвійних стандартів радянської дійсності.

«Ланчани» та «серапіони» виявляють типологічну близькість у художньому втіленні образу дезертира, якому митці дають трагічне виправдання. Тема дезертирства розкрита Г. Косинкою у збірці «Новели дезертира», до якої увійшли твори «Постріл», «Десять», «Темна ніч», «Оповідання без моралі», «Анархісти». Новели письменника «В житах» та «Постріл», поезії Т. Осьмачки та балади про дезертирів «серапіонів» В. Познера і М. Тихонова об'єднують трагічна інтерпретація долі, специфіка розкриття внутрішнього світу

дезертира, його розпач та дезорієнтація у вирі подій, ідея про те, що пересічній людині важливіше за війну та політичну доцільність рідна земля, домівка і родина.

Отже, твори митців «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів» у розкритті долі людини в динамізмі війн і революцій зближує те, що автори не роблять явних висновків та узагальнень, але всіма складовими своїх художніх творів доводять руйнівну силу нової влади щодо морально-етичного стану особистості. Справжню сповідь втраченого покоління розкрито у творах митців. Автори бачили за масштабністю подій страждання окремої людини. «Ланчан-марсівців» та «серапіонів» поєднує відгук на історичні події, розкриття теми революції, Громадянської війни, голоду, абсурдності радянського суспільства, образи матері, дезертирів, роздуми про байдужість майбутніх поколінь щодо їхньої жертвності.

Письменники літературних груп «Ланка»-МАРС і «Серапіонові брати» так само, як і їхні сучасники, перебували в центрі історичних подій. Типологічні сходження в інтерпретації сучасності «ланчанами-марсівцями» та «серапіонами» у монографії розглянуто на прикладі повісті Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» (1928) та роману К. Федіна «Города и годы» (1924), що були написані майже одночасно, репрезентували пережите авторами та мали схожий резонанс.

У монографії з'ясовано, що моральне перевтілення Костя Горобенка («Смерть») і Курта Вана («Города и годы») обумовлене ототожненням героїв із більшовиками та комуністичною партією. Кость Горобенко під впливом російської комуністичної партії вбиває в собі людину, українця, втрачає національну ідентичність, мову, стає більшовиком. Талановитий німецький митець Курт Ван перетворюється на фанатичного більшовика, щоб довести свою революційну принциповість він убиває найближчого друга, головного героя роману Андрія Старцова.

Твори письменників дозволяють побачити типологічні сходження не тільки один із одним, але й з іншою епікою «ланчан-марсівців» і «серапіонів». Б. Антоненко-Давидович розкриває безглуздість радянської сучасності, що втілюється через нескінченні збори, дискусії, анонімки, доноси. Усе це типологічно близько до

творів Л. Лунца «Исходящая № 37» та М. Галич «Друкарка». Письменник-«серапіон» зображує абсурдність державної бюрократії, що надає значення дрібницям та врешті-решт перевтілює людину на папірець. Героїня М. Галич друкарка Надія має схоже світосприйняття, в одноманітності днів дівчина відчуває, що перетворюється на механізм друкарської машини.

К. Федін, зображуючи дитинство однієї з героїнь (Марі Урбах), підкреслює її патологічну жорстокість, жагу побачити кров та смерть. Дівчина навіть вбила кішку брата та повісила її над своїм ліжком. У монографії ми довели, що цей образ типологічно близький до Вані з однойменного твору В. Підмогильного.

Епізод із Лепендіним, що демонструє роздуми К. Федіна над сприйняттям інвалідів та каліцтва у сучасній письменнику Росії, свідчить про типологічну близькість до творів В. Підмогильного «Військовий літун» та «Старець». У романі натовп селян віддає на розправу більшовикам інваліда Федора Лепендіна, мотивуючи тим, що він все одно каліка. Бездушність та жорстокість оточення позбавляють кохання каліку Тимоша («Старець») та Сергія Данченка («Військовий летун»). Скалічених Федора Лепендіна та Сергія Данченка не сприймають, не бачать в них живу людину, тому смерть героїв – це не тільки єдиний вихід з конфлікту із зовнішнім світом, але й вирок суспільству.

Розкриття теми жорстокості, що є однією із важливих у повісті Б. Антоненка-Давидовича та романі К. Федіна, демонструє типологічну близькість із оповіданнями Б. Тенети «Люди» та «Ненависть» і М. Нікітіна «Кол» та «Рвотный форт». Письменники передають безсилість людини опиратися жорстокості натовпу, неможливість виправдатися, врятуватися від домінуючої сили більшості, що уособлюють у творах червоноармійці. Оповідання Г. Косинки «Темна ніч», «Постріл», «Товариш Гавриш», «Політика», репрезентуючи психологічні якості представників нової влади та відчуження з селянами, типологічно близькі до твору М. Нікітіна «Кол».

Письменники угруповань «Ланка»-МАРС і «Серапіонові брати» так само, як і їхні сучасники, перебували в центрі історичних подій. Твори митців про долю особистості в «епоку війн і революцій»

демонструють типологічну близькість не тільки в тематичному та ідейно-художньому плані, але й у розумінні актуальних подій сучасності, у їх сприйнятті з точки зору безпосереднього учасника, у сфокусованості на долі окремої людини, котра з різних причин опинилася у вирі історії.

У поемі Є. Плужника «Канів» і оповіданні Л. Лунца «Родина» втілено конфлікт національної ідентичності та сучасності. Ці твори виявляють трагічну неможливість особистості знайти себе в мінливому світі, який руйнує основи національної ідентичності. Ліричний герой поеми «Канів» та Льова з оповідання Л. Лунца не протистоять сучасності, вони споглядають за руйнуванням тих основ, що становлять їх ментальність.

Методологія дослідження урбаністичного простору базується на моделі бінарної опозиції маскулінного та фемінного у художній репрезентації міста. Такий науковий підхід був запропонований німецькою дослідницею Т. Хофман у монографії «Літературні етнографії України: проза після 1991 року». Згідно цієї моделі, маскулінный Київ репрезентується у художніх текстах через просторову вертикаль (розташування помешкання героїв на Київських пагорбах, у будинках на поверхах вище за перший-другий) та розкриває історичні, політичні, суспільні теми, уособлює успіх героїв, їхнє політичне життя. Фемінний київський габітус репрезентовано через просторову горизонталь (розташування помешкання героїв на березі ріки, на рівнинах, на першому поверсі або у приватних будинках) та відтворює важкий побут героїв, що приїхали підкорювати столицю, їхні злидні, голод, дисгармонію існування у мегаполісі. У монографії обґрунтовано продуктивність цього підходу та для дослідження топосу Петербурга-Петрограда у творах «серапіонів». З'ясовано, що маркерами маскулінного Києва, Петербурга-Петрограда є просторова вертикаль, зображення історичних, культурних пам'яток, асиміляція до життя в столиці, успішність кар'єри, психологічна впевненість та взаємне кохання.

Отже, у романі В. Підмогильного «Місто» топографічні характеристики та розгортання сюжету репрезентують сходження Степана Радченка від міста фемінного до маскулінного, від нікому невідомого бідного студента до визнаного письменника.

Фемінність «київського тексту» в «Повісті без назви» В. Підмогильного репрезентовано дисгармонійністю внутрішнього світу героя, що обумовлена безплідними пошуками жінки. Фемінну сутність «київського тексту», яка підпорядковує його проблематику, ідею, мотивну структуру та образи, вбачаємо у творах Б. Тенети «Гармонія і свинушник», «Місто», «Голод», М. Галич «До біржі», Б. Антоненка-Давидовича «Тук-тук», «Образа», «Щастя», «Семен Іванович Пальоха», Г. Косинки «Під брамою собору», «Троскутний бій». Фемінність репрезентована зображенням «низького» життя, безпорадністю, сірістю київських вулиць, самотністю героїв у великому середовищі, дисгармонією між зовнішнім та внутрішнім світом, відчуттям ворожнечі навколишньої реальності.

Урбаністичний простір в епіці «Серапіонових братів» топографічною горизонталлю та всіма складовими художніх творів уособлює фемінний Петербург-Петроград. Тема голоду та смерті, неможливість опиратися обставинам міського життя типологічно зближує роман К. Федіна «Города и годы» з оповіданнями Б. Тенети «Місто» та «Голод» («Безробітний»). Голодний жебрак-інтелігент Сергій Львович Щепов, що пересувається розбитим Петроградом, немов щур, схожий з киянином із новели Г. Косинки «Троскутний бій». Місця втратили своє людське обличчя, пристосовуються до обставин і прагнуть тільки фізично вижити в апокаліптичному просторі. Фемінність Петербурга-Петрограда в текстах «серапіонів» («Возвращение Будды» Вс. Іванова, «Ненормальное явление», «Родина» Л. Лунца, «Города и годы» К. Федіна) репрезентована відчуттям самоти, відчуженням міста, сірим та холодним небом, убогістю та брудом вулиць, темрявою, порожнечою, голодом. Ці характеристики виступають типологічними маркерами «петербурзького тексту». Отже, констатуємо, що твори молодих письменників органічно співвідносяться з традиційною парадигмою. Фемінний «київський текст», репрезентований у розглянутих творах «ланчан-марсівців» Б. Антоненка-Давидовича, М. Галич, Є. Плужника, Б. Тенети, Г. Косинки типологічно близький до «петербурзького тексту» Вс. Іванова, Л. Лунца та К. Федіна.

У монографії досліджено трансформацію любовної тематики в поезії «ланчан-марсівців» та «серапіонів». Любовна лірика

І. Багряного, Т. Осьмачки, Є. Плужника, Б. Тенети, В. Ярошенка, М. Тихонова та Є. Полонської перебуває в контексті світових традицій. Для поезики цих творів характерний філософський підтекст, освоєння народної творчості, гармонійність. Автори поезій для глибшого емоційного втілення ідей та образів, почуттів героїв звертаються до психологічного паралелізму, втілюючи любов через зв'язок із пейзажем. Це характерно для поезій І. Багряного, Т. Осьмачки, Є. Плужника, В. Ярошенка та Є. Полонської й М. Тихонова. Відтворення чуттєвої пристрасі типологічно зближує поезії Є. Плужника, Б. Тенети, В. Ярошенка з любовними творами Є. Полонської, у яких домінують еротичні мотиви.

Отже, вивчення творчості «ланчан-марсівців» та «серапіонів» з точки зору порівняльно-типологічного підходу дало змогу довести, що роль української групи «Ланка»-МАРС у розвитку національної літератури першої третини ХХ століття співставна з тією роллю, яку в російській літературі відігравала група «Серапіонові брати». Літературна діяльність митців, що входили до цих груп, активна позиція в громадському й мистецькому житті, а також широкий інтерес до їхньої творчої спадщини з боку літературознавців доводять справедливність відведення чільних місць «Ланці»-МАРСу та «Серапіоновим братам» у літературному процесі першої третини ХХ століття. Письменники заперечували будь-які маніфести й декларації, склад учасників відрізнявся закритістю та обмеженістю, мемуари та спогади свідчать про подібність їхніх творчих засідань, вимогливе ставлення до творів один одного. «Ланчани-марсівці» та «серапіони» уникали політичної заангажованості, прагнули слідувати сучасним тенденціям світового літературного процесу. Твори митців демонструють скерованість художніх пошуків та їх вплив на формування національної ідентичності, розкриття українського, російського, єврейського світів, створення міфічних моделей України, Росії та Ізраїлю. Двадцять років минулого століття – це епоха справжнього духовного підйому в культурі й, зокрема, в літературі, що поєднувався із важким побутом, розрухою, червоним терором, зачатками авторитаризму. Творче сприйняття дозволяло письменникам гостріше і яскравіше бачити те, що багатьма сучасниками розумілося інакше.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ...3 порога смерти... : письменники України – жертви сталінських репресій. Вип. 1. Київ : Радянський письменник, 1991. 494 с.
2. «Серапионовы братья» в зеркалах переписки. Москва: Аграф, 2004. 544 с.
3. «Серапионовы братья» в собраниях Пушкинского дома : Материалы. Исследования. Публикации. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1998. 191 с.
4. «Я глубоко верю в Россию...»: Письма Вс. Иванова А.Н. Толстому *Вопросы литературы*. 2007. №2. С. 337–347.
5. Агада. Большая книга притч, поучений и сказаний URL: <http://iknigi.net/avtor-sbornik/101302-agada-bolshaya-kniga-pritch-poucheniy-i-skazaniy-sbornik/read/page-4.html>.
6. Адамович Г. Собрание сочинений. Литературные беседы. Книга первая («Звено»: 1923–1926). Санкт Петербург : Алетейя, 1998. 575 с.
7. Акимов В. Великие и трудные судьбы: Страницы литературной жизни Петрограда–Ленинграда. Ленинград: Лениздат, 1990. 67 с.
8. Алсултан М. Жанровое своеобразие пьесы Л. Лунца «Обезьяны идут!» *Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди*. 2014. Вип. 1 (77). Ч.2. С. 4–9.
9. Алферьева Е. Поэтика прозы В. Каверина 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Астрахань, 2002. 238 с.
10. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Київ : Критика, 2001. 272 с.
11. Антоненко-Давидович Б. Дым Отечества. *Життя й революція*. 1929. Кн. IX. С. 151–163. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=1177>
12. Антоненко-Давидович Б. Листи до В. Півторадні. 1957 р. *Рукописний відділ НБУ ім. В. Вернадського*. Ф. 274 № 816, 817, 818.
13. Антоненко-Давидович Б. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1991.
14. Анциферов Г. Душа Петербурга. Ленинград : Детская литература, 1990. 256 с.
15. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем: монографія. Київ: Смолоскип, 1998. 313 с.
16. Аулов А. Рассказы М. Зощенко 20-х годов. Проблема жанра и стиля: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 1999. 212 с.

17. Ахаладзе В. Грузия в поэзии Николая Гумилёва: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Тбілісі, 1975. 166 с.
18. Бабенко В. Художній переклад: історія, теорія практика. Ч. 1: Українська перекладацька школа. Кіровоград: КДПУ, 2007. 325 с.
19. Багрянний І. Ave Maria. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10875>
20. Багрянний І. Поезії. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3054>
21. Баклацький М. Іван Багрянний: «Нова релігійність» як конструент художньої творчості: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2003. 193 с.
22. Барчан В. Творча особистість Тодосія Осьмачки: художньо-естетичні та філософські константи: автореф.дис. ... докт. філол.наук: 10.01.01. Львів, 2009. 36 с.
23. Баштова Н. «Він найбільший між усіма нашими» (Т. Осьмачка про В. Винниченка). *Слово і час*. 2016. № 3. С. 90–94.
24. Беляєва С. Николай Тихонов в его связях с украинской литературой: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 1974. 205 с.
25. Бернадська Н. Канон соцреалістичного роману. *Слово і час*. 2005. №2. С. 44–52.
26. Бернадська Н. Українська література ХХ століття. Київ: Знання-Прес, 2007. 272 с.
27. Бернадська Н. Модерний любовний роман в українській і японській літературах початку ХХ століття (Валер'ян Підмогильний і Дзюн'їтіро Танідзакі). *Слово і час*. 2013. № 8. С. 23–31.
28. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ: Академвидав, 2004. 368 с.
29. Бетаки В. Снова Казанова (Меее...! МУУУ...! А? РРРР!!!) URL: https://royallib.com/book/betaki_vasilij/snova_kazanova_meee_muuu_a_rri.html
30. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століття. Zielona Gora – Kijow: [б.в.] 1999. 160 с.
31. Биньямин. Электронная еврейская энциклопедия. URL: <http://www.eleven.co.il/article/10633>

32. Білічак О. Інтертекстуальний характер лірики Є. Плужника : художньо-філософське світобачення. *Південний Архів*, 2019. Вип. LXXVIII. С. 8–13.
33. Білічак О. Образні пласти лірики Є. Плужника. *Молодий вчений*. 2018. Вип. 1(53). С. 195–198.
34. Білічак О. Поетика лірики Євгена Плужника автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.0.01. Київ, 2020. 20 с.
35. Білокінь С. Часопросторова специфіка інтелектуального роману (на матеріалі українських творів 20-х років ХХ століття) автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Донецьк, 2012. 16 с.
36. Блок А. Собрание починений : В 6 т. Ленинград : Худож. лит., 1980 – 1983.
37. Бодасюк О. Поетичні збірки Євгена Плужника «Рання осінь» та «Дні» у літературному контексті 20-х років ХХ ст. *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 43, ч. 1. С. 62 – 69.
38. Бойко Л. З когорти одержимих: Життя і творчість Бориса Антоненка-Давидовича в літературному процесі ХХ ст. Київ : КМ Академія, 2003. 584 с.
39. Браїнина Б. К. Федін . Москва : ГИХЛ, 1953. 334 с
40. Брякин В. Речевые средства создания комического в сказе (на материале рассказов М. Зощенко): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 1981. 158 с.
41. Бугаенко П. Мастерство Константина Федина. Саратов : Приволжское книжное издательство, 1959. 164 с.
42. Будний В. Порівняльне літературознавство. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
43. Буркалець Н. Григорій Косинка і Кнут Гамсун: інтертекстуальність в рамках літературної традиції. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. 2001. Вип. X. С. 165–171.
44. Бутырин К. «Огонь, веревка, пуля и топор...». О «солнечном ударе» Николая Тихонова. URL: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1999_num_71_3_6624
45. Вайнштейн М. Голос, преодолевший десятилетия (статья-послесловие) *Луңц Л. Вне закона: пьесы, рассказы, статьи*. Санкт-Петербург: Композитор, 1994. С. 215–232.

46. Василенко В. «За життя розплата тільки кров'ю...» (Про Б. Антоненка-Давидовича повість «Смерть» та інші його твори. Критичний етюд). *Критика*. 1928. №5 С. 63–82.
47. Васильев В. «Серapiоновы братья» и А. М. Горький (Проблема преемственности в идейно-эстетических исканиях писателей): автореф.дис. ... канд. филол.наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 1992. 17 с.
48. Васильев Є. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
49. Веретейченко І. Українськість та європейськість в літературній дискусії 20-х років ХХ століття. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки*. 2009. №3 (166). С. 25–31.
50. Верник О. «Серapiоновы братья» в книге К. Федина «Горький среди нас» *Современное литературоведение*. Луганск: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2014. № 11. С. 34–42.
51. Верник О. «Дружба, украсившая жизнь»: группа Серapiоновы братья в мемуарах В. Каверина. *Русский язык и литература в школе и в вузе: проблемы изучения и преподавания*: Сб. науч. работ. Горловка: Изд-во ГППИИЯ, 2012. С. 354–359.
52. Верник О. «Путешествие» инока Марка как источник повести Вс. Иванова «Бегствующий остров». *Russian Studies of Jan Kochanowski University*. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2020. Vol. 28. P. 103–110.
53. Верник О. «Серapiоновы братья» в мемуарах К.Федина. *Современное литературоведение*. Луганск: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. №10. С. 25–34.
54. Верник О. «Среди всех братьев я была единственной сестрой» («Серapiоновы братья» в мемуарах Е. Полонской). *Східнослов'янська філологія: від Нестора до сьогодні*: матеріали Міжнар. наук. конф. Горлівка: Вид-во ГПМ ДВНЗ «ДДПУ», 2013. С. 30–33.
55. Верник О. Акмеистические принципы украинских неоклассиков. *Східнословянська філологія: Збірник наукових праць*. 2012. Вип. 20. С. 62–67.

56. Верник О. Лев Лунц в восприятии Максима Горького. *XVII міжнародні читання молодих вчених пам'яті Л.Я.Лівшиця*. Харків: ХНПУ ім. Г.С.Сковороди, 2012. С. 28.
57. Верник О. Лев Лунц и Максим Горький: взаєморецепція. *Наукові записки ХДПУ ім. Г.С.Сковороди: Серія літературознавство*. 2012. Вип. 1 (69). Ч.2. С. 22–27.
58. Верник О. Н. Гумилёв в рецепции Е. Полонской. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського. Серія Філологія. Соціальні комунікації*. 2019. Спеціальний випуск. С. 130–132.
59. Верник О. Проблема национальной идентичности в прозе Льва Лунца. *Антропология литературы: методологические аспекты проблемы: Сб. научных статей: В 3ч. Гродно: ГрГУ им.Я.Купалы, 2013. Ч. 2. С. 74–81.*
60. Верник О. Традиции Н. С. Гумилёва в стихотворениях о войне «Серапионовых братьев» и Риммы Катаевой. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського. Серія Філологія. Соціальні комунікації*. 2017. Т.28 (67) . № 22017. С. 1–6.
61. Вернік О. «Благословен еси, часе мій!» (образ Батьківщини в ліриці 1920-х років Є. Плужника та Є. Полонської: типологічний аспект). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки*. 2013. № 12 (2271). Ч.3. С. 158–165.
62. Вернік О. «Вони роблять сучасність змістом мистецтва» («Серапіонові брати» в критиці Марієтти Шагінян). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2020. № 3 (334). С. 149–156.
63. Вернік О. «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати»: загальні принципи створення. *Філологічні науки: Зб. наук. праць*. Полтава, 2012. С. 152–159.
64. Вернік О. «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати»: спільність і своєрідність літературних груп. *Східнослов'янська філологія*. 2014. Вип. 22. С. 93–100.
65. Вернік О. «Ланка»-МАРС та Серапіонові брати в літературному процесі першої третини ХХ століття. *XIX міжнародні читання*

- молодих вчених пам'яті Л.Я.Лівишиця.* Харків: ХНПУ ім. Г.С.Сковороди, 2014. С. 26–27.
66. Вернік О. «Підвійний код» образу Росії в ліриці Є. Полонської 1920-х років. *Поетика «подвійного коду» у світовій літературі.* Луганськ: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. С. 25–26.
67. Вернік О. «Я не люблю самотнього зітхання»: любов у ліриці Серапіонових братів та неокласиків. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство.* Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 2. С. 91–100.
68. Вернік О. Біблійні мотиви та образи в творчості літературних груп «Ланка»–МАРС та «Серапіонові брати». *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки.* 2019. № 2 (325). С. 230–238.
69. Вернік О. Доля особистості «в епоху війн і революцій» у творчості поетів «Ланка»–МАРСу та Серапіонових братів. *Іноземна філологія.* 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 52–57.
70. Вернік О. Інтерпретація сучасності в романі К.Федіна «Міста та роки» та повісті Б. Антоненка-Давидовича «Смерть»: типологічний аспект. *Наукові записки ХДПУ ім. Г.С.Сковороди: Серія літературознавство.* 2013. Вип. 2 (74). Ч. 1. С. 13–23.
71. Вернік О. Національне світосприйняття в поезіях Т. Осьмачки та Є. Полонської. *Один пояс – один путь: Язык и культура.* Сборник трудов Первой Международной научной конференции. Ланьчжоу: Ланчжоуский политехнический университет, 2016. С. 31–40.
72. Вернік О. Полеміка «Серапіонових братів» з С. Городецьким та Я. Яковлевим. *Східнослов'янська філологія: Від Нестора до сьогодні.* матеріали VII Міжнар. наук. конф. (Бахмут, 26 березня 2020 р.). Бахмут: Вид-во Б. І. Маторіна, 2020. С. 32–34.
73. Вернік О. Постаць Т. Шевченка в творчій рецепції М. Зоценко, Є. Плужника, І. Багряного. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки.* 2019. № 7 (330). С. 56–69.
74. Вернік О. Соціалістичний реалізм в поемі Є. Полонської «Портрет». *Літератури світу: поетика ментальність і духовність.* 2015. Вип. 8. С. 259–262.

75. Вернік О. Тема кохання у творчості Є. Полонської та Р. Катаєвої: типологічний аспект. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія*. 2017. Вип. 31. Т. 3. С. 4–6.
76. Вернік О. Художні пошуки «Серапіонових братів» на сторінках епістоляріїв митців. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2018. № 2 (136). С. 203–209.
77. Вернік О. Специфіка міського коду в романі К. Федіна «Міста та роки». *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки*. 2013. № 2 (261). С. 17–22.
78. Войноровський Б. Подумать тільки – душу має! *Фальківський Д. Ранені дні*. Братислава : Словацьке педагогічне товариство; Пряшів : Відділ української літератури, 1969. С. 210–220.
79. Вольская А. Поэтика драматургии Льва Лунца: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Смоленск, 2015. 26 с.
80. Воронский А. Рецензия на альманах Серапионовы братья. *Красная новь*. 1922. № 3. С. 265–269.
81. Воронцова О. Оповідання М. Галич «Весною» та «Моя карера»: гендерний аспект. *Літературні обрії*. Київ: Інститут літератури, 2003. Вип. 4. С. 184 – 186.
82. Воронцова О. Особливості творчості Марії Галич у контексті літературної організації «Ланка»–МАРС: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2004. 18 с.
83. Галич М. Друкарка : оповідання. Київ : Маса, 1927. 104 с.
84. Галич М. До біржі. *Життя й революція*. 1925. №6–7. С. 11–13.
85. Галич М. Косинка в літературі (1924–1929). *Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського*. Ф. 274. Од.зб. 1015. 18 арк.
86. Галич М. Спогади про Євгена Плужника (До 70-річчя з дня народження). *Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського*. Ф. 274. Од. зб. 275. 7 арк.
87. Галич М. Спогади про свою літературну діяльність 24 вересня 1957. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського*. Ф. 274. Од. зб. 276. 10 арк.
88. Галич О. Термінологія сучасної документалістики. URL: eprints.zu.edu.ua

89. Галич О. У вимірах non-fiction: щоденники українських письменників ХХ століття: монографія. Луганськ : Знання, 2008. 200 с.
90. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
91. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Київ: Либідь, 2005. 488 с.
92. Ганошенко Ю. Міф, архетип, традиційний образ в інтелектуальному романі 20-30-х рр. ХХ ст.: автореф.дис. ... канд. філол.наук: 10.01.01. Харків, 2006. 19 с.
93. Генис А. «Серapiоны» : опыт модернизации русской прозы. *Звезда*. 1996. № 12. С. 201–209.
94. Гладковская А. Жизнелюбивый талант. Творческий путь Вс. Иванова. Ленинград: Художественная литература, 1988. 302 с.
95. Гладковская Л. Всеволод Иванов : очерк жизни и творчества. Москва: Просвещение, 1972. 144 с.
96. Гнатюк О. Прощання з імперією: українські дискусії про ідентичність. Київ: Критика, 2005. 28 с.
97. Гончарук В. Три етапи еволюції «майстра слова» Євгена Плужника. *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури*. Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2019. С. 64–69.
98. Гончарук В., Чумаченко Т. Життєва доля поета доби «розстріляного відродження» Євгена Плужника. *Актуальні проблеми філологічної науки*. Одеса: МГУ, 2019. С. 11–14.
99. Горбунов А. «Серapiоновы братья» и К. Федин. Иркутск : Восточно-Сибирское книжное издательство, 1976. 279 с.
100. Городецкий С. Зелень под плесенью: (литературный Петербург) *Известия Всероссийского Центрального исполнительного Комитета Советов рабочих, крестьянских депутатов*. 1922. № 42. 22 фев. С. 3.
101. Городнюк Н. Образи пекельної машини та чавунного Командора у романі Гордія Брасюка «Донна Анна». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2019. Вип. 27. С. 20–28.
102. Горький М. С кем вы, «мастера культура»? URL: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-353.htm>

103. Гринберг И. Творчество Николая Тихонова. Москва: Советский писатель, 1972. 478 с.
104. Гриценко О. Духовний батько нації (Тарас Шевченко) URL : <http://litopys.org.ua/heroes/hero04.htm>
105. Грицик Л. Порівняльне літературознавство в Україні: Початковий методологічний етап. *Національні варіанти літературної компаративістики*. Київ: Видавничий дім «Стилосс», 2009. С. 302–362.
106. Грицик Л. Українська компаративістика XIX–поч. XX ст.: напрями, методика досліджень. *Літературознавча компаративістика*. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. С. 28–32. URL: <https://www.twirpx.com/file/1045701/>
107. Гришко В. Невгасна віра в людину. *Слово і час*. 1991. № 10. С. 13–15.
108. Гром'як Р. Літературна рецепція в компаративістичних студіях *Літературознавча компаративістика*. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. С. 246–251. URL: <https://www.twirpx.com/file/1045701/>
109. Гумилёв Л. Этногенез и биосфера Земли. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/gumil2/index.php
110. Гумилёв Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1991. 590 с.
111. Гумилёв Н. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Москва: Художественная литература, 1991. 430 с.
112. Гундорова Т. Ранній український модернізм: до проблеми естетичної свідомості. *Радянське літературознавство*. 1989. № 12. С. 3–7.
113. Давидсон А. Муза странствий Николая Гумилёва. Москва: Наука, 1992. 319 с.
114. Давыдова Т. Замятин и «серапионовы братья» : из истории литературной учебы 1920-х гг. *Е. И. Замятин: pro et contra, антология*. Санкт-Петербург : РХГА, 2014. С. 142–153.
115. Даренская Н. Проза М.М. Зощенко в литературном контексте рубежа XIX-XX вв.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Барнаул, 2000. 185 с.

116. Девдюк І. Гендерна проблематика в романах «Невеличка драма» В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Дж. Лоуренса. *Прикарпатський вісник НТШ. Серія Слово*. 2017–2018. № 4–3. С. 452–461. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvntsh_sl_2017-2018_4-3_44
117. Деркач Л. Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2008. 20 с.
118. Димитрій Ростовський Память праведного Финееса URL: <http://agios.org.ua/wiki/index.php>
119. Длугач Л. О новых стихах Е. Полонской. *Литературная газета*. 1937. 15 июня. С. 5.
120. Дмитренко В. Естетичні канони й особистості: проблема «зворотного зв'язку» митців об'єднання «Ланка»-МАРС. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2018. Вип. 67(2). С. 18–26. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_fil_2018_67\(2\)_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_fil_2018_67(2)_4)
121. Дмитренко В. Європейська зорієнтованість письменників «Ланки»-МАРСУ у контексті літературної дискусії 1925–1928 рр. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. №. 9. 2017. С. 96–106.
122. Дмитренко В. Основні мотиви творчості Дмитра Фальківського. URL: <https://dspace.pdaa.edu.ua/bitstream>.
123. Дмитренко В. Сучасна рецепція роману Г. Брасюка «Донна Анна». *Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст.* Київ–Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. Вип. XIII: Лінгвістика і літературознавство. Частина II. С. 237–242.
124. Дмитренко В. Літературний дискурс «Ланки»-МАРСУ першої третини ХХ століття: монографія. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2009. 280 с.
125. Дмитренко В. Творчість митців об'єднання «Ланка»-МАРС у літературному процесі першої третини ХХ століття: аспекти перцепції та рецепції: дис. ... докт. філол. наук: 10.01.01. Луганськ, 2009. 403 с.
126. Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. Санкт-Петербург: «Академический проект», 1997. 321 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/2847907/>

127. Доклад т. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». ОГИЗ : Государственное издательство политической литературы, 1946. 49 с.
128. Доленго М. Є. Плужник «Дні». *Культура і побут*. 1926. №33. С. 7 – 9.
129. Дорфман Л. «Серапионова сестра» Елизавета Полонская и критическое восприятие женской лирики *Преображение. Русский феминистский журнал*, 1996. № 4. С. 46-53
130. Дубініна В. Проза Бориса Тенети: жанрово-стильові особливості: автореф.дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Луганськ, 2014. 20 с.
131. Дубініна В. Поетичний світ Бориса Тенети. *Слово і час*. 2014. № 1. С. 42–47. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2014_1_8
132. Дудка Л. Валеріан Підмогильний і Жорж Дюамель: апологія психоаналізу. *Від бароко до постмодерну*. Харків, 2002. С. 58–64.
133. Дутчак Е. Путь в Беловодье (к вопросу о современных возможностях и перспективах изучения конфессиональных миграций). *Вестник РУДН. Серия «История России»*. 2006. № 1 (5). С. 81 – 94
134. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Москва: Прогресс, 1979. 318 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/1355335/>
135. Жигун С. Поетична творчість Є. Плужника крізь призму нової стилістики. *Літературний процес*. 2012. №4. С. 51–54.
136. Жигун С. До питання про періодизацію творчості Г. Косинки. *Мова і культура*. 2012. Вип. 15. Т. 6. С. 266–272.
137. Жигун С. Ніцшеанський дискурс повісті Б. Антоненка–Давидовича «Смерть». Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика. 2014. Вип. 1. С. 9–11.
138. Жигун С. Роман Б. Тенети «Загибель Анагука» і проблема масової літератури 1920–30-х років. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2020. №16. URL :<https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/523>
139. Жигун С. Українська літературна група «Ланка»: гендерний вимір. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені*

- Петра Могили комплексу Києво-Могилянська академія. Сер.: Філологія. Літературознавство. 2014. Т. 231. Вип. 219. С. 48–52.*
140. Жигун С. В. Лабіринти і горизонти українського неореалізму: монографія. Київ: Бізнесполіграф, 2015. 399 с.
141. Жиленко І. Мала проза української й російської літературної еміграції 1919–1939 рр.: проблемно-тематична та жанрово-стильова типологія: дис. ... докт. філол.наук: 10.01.05. Київ, 2019. 465 с.
142. Жирмунский В. Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. Ленинград: Наука, 1978. 423 с.
143. Жирмунский В. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Ленинград: Наука, 1979. 496 с.
144. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Москва: Наука, 1977. 407 с.
145. Жолковский А. Михаил Зощенко : поэтика недоверия. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1999. 392 с.
146. Жулинський М. Слово і доля. Київ: А.С.К., 2006. 640 с.
147. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття. Тернопіль: СМП «АСТОН», 2000. 120 с.
148. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. URL : https://royallib.com/book/zabugko_oksana/shevchenkv_mf_ukrani_sproba_flosofskogo_analzu.html
149. Заєць Г. Творчість Володимира Ярошенка: проблематика, поетика: : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2018. 190 с.
150. Зайдман А. М. Горький и молодые прозаики содружества «Серапионовы братья. Нижний Новгород : [б. и.], 2006. 194 с.
151. Заїка Ю. Інтерпретація образу «маленької людини» у творчості Григорія Косинки (на матеріалі творів «В житах», «Фавст»). *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка, психологія. 2011. Вип. 22. С. 161–167. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkyu_2011_22_28*
152. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио, М.: АСТ, 2000. 256 с.
153. Зеров М. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1995. Т. 2. 601 с.

154. Зіневич В. Типологія символізму в творах Ф.С. Фіцджеральда та Т.Осьмачки: автореф.дис. ... канд. філол.наук: 10.01.05. Київ, 2006. 20 с.
155. Зінковська А. Відкрите листування письменників – як вияв авторської свідомості в умовах тоталітаризму. *Київська старовина*. 2004. № 2. С. 86–90.
156. Зобнин Ю. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва (к проблеме дишифровки идейно-философского содержания текста) URL: <https://gumilev.ru/about/43/>
157. Зобнин Ю. Стихи Гумилева, посвященные мировой войне 1914–1918 годов (военный цикл). URL: <https://gumilev.ru/about/100>.
158. Зоценко М. Собрание сочинений: В 7 т. Москва: Время, 2006–2008. URL : <https://www.twirpx.com/file/327900/>
159. Зоценко М., Евстафьев П., Боцяновский В. Тарас Шевченко: повести и рассказы. Ленинград : Советский писатель, 1939. 132 с.
160. Иванов В. Возвращение Будды. Чудесные похождения портного Фокина. У. Москва: Правда, 1991. 480 с.
161. Иванов В. Лунц и Мандельштам: фабула у Серапионовых братьев. *Revue des études slaves. L'espace poétique. En hommage à Efim Etkind*. 1998. Т. 70. f. 3. Р. 613–617.
162. Иванов В. Формирование идейного единства советской литературы: 1917 – 1932. Москва: Наука, 1960. 373 с.
163. Иванов В. Тайное тайных. Москва: Наука, 2012. 587 с. URL: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/ivanov-taynoe/ivanov-taynoe.html#work002010>
164. Из истории литературных объединений Петрограда–Ленинграда 1920-1930-х годов: Исследования и материалы. Кн. 2. Санкт-Петербург : Наука, 2006. 243 с.
165. История русской литературной критики. Советская и постсоветская эпохи. Москва : Новое литературное обозрение, 2011. 792 с. URL: <http://www.nemaloknig.net/read-280315/?page=20>
166. Ичин К. Драмско стваралаштво Лава Лунца. Београд : Филол. фак. у Београду, 2002. 462 с.
167. Ичин К. Лев Лунц, брат-скоморох : (о драматургии Льва Лунца). Белград : Филологический факультет Белградского ун-та, 2011. 345 с.

168. Іванюк С. «Філософія життя» Ф. Ніцше в оповіданнях «Санаторій» С. Моема та «В епідемічному бараці» В. Підмогильного. *Львівський філологічний часопис*. 2018. № 3. С. 101–104.
169. Історія української літератури: у 2 т. Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. Т. 2. 867 с.
170. Історія української радянської літератури. Київ: Наук. думка, 1965. 863 с.
171. Історія української літератури: у 8 т. Київ: Наук. думка, 1967–1971. Т. 6. 1970. 515 с.
172. Каверин В. Собрание сочинений: в 8 т. Москва: Художественная литература, 1980.
173. Кавун Л. «М'ятежні» романтики вітаїзму: Проза ВАПЛІТЕ: монографія. Черкаси: Брама–Україна, 2006. 328 с.
174. Кавун Л. Драматичний модус художності в новелах Григорія Косинки. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. 2010. №178. С. 23–27.
175. Кавун Л. Синкретизм як художній принцип (на матеріалі новел Григорія Косинки). *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. 2015. №25. С. 18–23.
176. Кавун Л. Фольклорні імпульси у творчості Григорія Косинки. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2015. Вип. 18–20. С. 236–244.
177. Калініченко О. Новели В. Підмогильного: жанрово-стильова своєрідність: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2001. 17 с.
178. Кароль С. Художній матеріал в «Новій Україні». *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 304–311.
179. Кихней Л. Акмеїзм: миропонимание и поэтика. Москва: МАКС Пресс, 2001. 184 с.
180. Кірковська І. Перекладацька спадщина Валер'яна Підмогильного у формуванні художнього світу української літератури 20-х років ХХ ст. *Таїни художнього тексту (до проблеми поезики художнього тексту)*. Дніпро: Ліра, 2016. Вип. 19. С. 133–140.
181. Клековкін О. THEATRICA: Практика сцени. Лексикон. Київ: АртЕк, 2010. 448 с.

182. Клековкін О. THEATRICA / АРХІТЕКТУРА ДРАМИ: Історико-термінологічний конспект. Київ: Арт Економі, 2012. 88 с.
183. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. Київ: Академвидав, 2013. 256 с.
184. Клоччя А. Дні ранньої осені. *Молодняк*.1927. №11. С. 100 – 107.
185. Книга Руфи. URL: <http://rusbible.ru/sinodal/ruf.html#4>
186. Кобзарь Е. «Сентиментальныя повести» Михаила Зоценко: преодоление через подражание. *Науковій праці Кам'нець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2012. Вип. 29 (1). С. 148–152.
187. Кобзарь Е. Интертекстуальность прозы Михаила Зоценко. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім.Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство*. 2011. Вип. 4 (1). С. 47–52.
188. Кобута С. Проблема свободи автора в публіцистиці Джорджа Орвелла й Івана Багряного. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2013. № 3. С. 49–52.
189. Кобута С. Іван Багряний та Джордж Орвелл: компаративний підхід до вивчення біографій. *Галичина*. 2018. Ч. 31. С. 146–151.
190. Коваленко Б. В порядкуві самокритики. *Літературна газета*. 1928. 8 серп. С. 1–2.
191. Коваленко Б. Літературний Київ. *Гарт*. 1925. № 1. С. 111–152.
192. Коваленко Б. Плутаними стежками. *Літературна газета*. 1927. 26 верес. С. 1–2.
193. Коваленко Б. Пролетарські письменники. Київ: Література і мистецтво, 1931. 250 с.
194. Коваленко Л. У пошуках «справжньої України». *Живий Осьмачка. Спогади*. Дніпропетровськ: Українські вісті, 1998. С. 13–33.
195. Ковалів Ю. «На перехрещених скрижальях». *Фальківський Д. Поезії*. Київ : Радянський письменник, 1989. С. 5 – 26.
196. Ковалів Ю. Валер'ян Підмогильний. Володимир Самійленко. Наталена Королева. Євген Маланюк. *Слово і час*. 2019. №2. С. 57–79.
197. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: монографія. Київ: Київський університет, 2012. 191 с.

198. Ковалів Ю. Історія української літератури кінець XIX – початок XX століття: у 10 т. Київ: Академія, 2014. Том 3. У сподіваннях і трагічних зламах. 472 с.
199. Ковалів Ю. Історія української літератури кінець XIX – початок XX століття: у 10 т. Київ: Академія, 2015. Том 4. У сподіваннях і трагічних зламах. 576 с.
200. Ковалів Ю. Історія української літератури кінець XIX – початок XX століття: у 10 т. Київ: Академія, 2017. Том 5. У сподіваннях і трагічних зламах. 544 с.
201. Ковалів Ю. Літературна герменевтика: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008. 240 с.
202. Ковалів Ю. Марія Галич. *Слово і Час*. 2019. № 8. С. 108–111.
203. Ковалів Ю. Письменство «розстріляного відродження»: від літературних угруповань до Літературної дискусії: наукова розвідка. Київ : Бібліотека українця, 2004 (Видавець Микола Ляшенко). 136 с.
204. Ковальчук О. Новітній українець у Саду Страждань : образ головного героя роману Івана Багряного «Сад Гетсиманський». *Дивослово*. 1997. № 7. С. 38–40.
205. Коган П. О манифестах «Серапионовых братьев». *Красная газета*. 1922. №215. С. 6.
206. Коган П. О формальном методе. *Печать и революция*. 1924. Кн. 5. С. 32–35.
207. Коган П. Об искусстве и публицистике. *Современная русская критика (1918 – 1924)*. Ленинград: Госиздат, 1925. С. 84 – 88.
208. Кодак М. Огром Євгена Плужника: монографія. Луцьк: Твердиня, 2009. 192 с.
209. Колева И. Михаил Зощенко: искусство пародии: традиции отечественной юмористики XIX века в творчестве М.М. Зощенко. Москва: Вече, 2013. 189 с.
210. Коломієць Л. В. Підмогильний – перекладач А. Франса (структурно-стилістичні особливості перекладу). *Теорія і практика перекладу*. 1994. Вип.20. С. 46–54.
211. Коломієць Л. Діалог титанів: «Трагедія Макбета» Вільяма Шекспіра в українському перекладі Тодося Осьмачки. URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/kolomiiec-l-dialog-titaniv-tragedija-makbetaviljama-shekspira-v-ukrainskomu-perekladi-todosja-osmachki/>

212. Коломієць Л. Українській художній переклад та перекладачі 1920-1930-х років. Вінниця: Нова книга, 2015. 358 с.
213. Колосова Н. Загадка-ответ. О литературе и культуре 1920-1940. Киев : Изд. дом Дмитрия Бурого, 2011. 570 с.
214. Колосова Н. Пьеса Л. Лунца «Бертран де Борн» (1922). Персонаж истории и исторический персонаж. *Мова і культура* 2009. Вип. 11. Т. 10 (122). С. 229–235.
215. Колошук Н. Иван Багряний: домінанти творчості та проблеми вивчення. Луцьк :Твердиня, 2010. 104 с.
216. Колошук Н. «Недуга» Є. Плужника як інтелектуальний роман. *Слово і час*. 2002. №1. С. 60–67.
217. Комаров С. Жанр фельетона в русской советской литературе 1920-х – начала 1930-х годов: монографія. Мариуполь: ПГТУ, 2015. 371 с.
218. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба не лінійності. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. 246 с.
219. Корнієнко Н. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. Київ: Альтерпрес, 2013. 272 с.
220. Коростелев О. От Адамовича до Цветаевой: Литература, критика, печать Русского зарубежья. Санкт-Петербург : Издательство им. Н. И. Новикова; Галина скрип сит, 2013. 493 с.
221. Косиков Г. Готье и Гумилёв. *Готье Т. Эмали и камеи*. Москва: Радуга, 1989. С. 304–321.
222. Косинка Г. В житах. Київ: Школа, 2007. 303 с.
223. Косинка Г., Підмогильний В., Осьмачка Т. Лист до редакції. *Червоний шлях*. 1923. № 4–5. С. 289–290. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=7266>
224. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба: Дослідження, критика, полеміка. Нью-Йорк: УВАН, 1980. 283 с.
225. Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади: у 2 кн. Едмонтон: Канадський інститут українських студій: Альбертський університет, 1987. Кн. 1. 1987. XIV. 743 с.

226. Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади: у 2 кн. Едмонтон : Канадський інститут українських студій: Альбертський університет, 1998. Кн. 2. 607 с.
227. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси: екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 70 с.
228. Кочур Г. Майстри перекладу. *Vsesvit*. 1966. № 4. С. 17–24.
229. Кравченко О. М. Галич у літературній організації Ланка–МАРС. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2013. № 27. С. 250–259.
230. Кравченко О. Особливості хронотопу прози М. Галич. *Вісник Луганського національного університету імені Тарса Шевченка. Філологічні науки*. 2013. №2 (1). С. 131–140.
231. Кравченко О. Спогади М. Галич і Б. Антоненка-Давидовича про Є. Плужника. *Вісник Луганського національного університету імені Тарса Шевченка. Філологічні науки*. 2013. №4 (1). С. 67–73.
232. Краснова М. Гротескный шаг обезьян. *Новый мир*. 2005. №3. С. 179–183.
233. Краснощекова Е. Художественный мир Всеволода Иванова. Москва: Советский. писатель, 1980. 352 с.
234. Крижановська О. «Серапіонові брати» в оцінці критики російського зарубіжжя. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2020. № 4 (335). С. 132–141.
235. Крижановська О. «Серапіонові брати» в рецепції російських формалістів. *Scientific discussion*. Praha, 2020. VOL 1, № 48. С. 23–24.
236. Крижановская О. Евгений Плужник и Николай Гумилёв: творческие связи (на материале стихотворения «За давнины якийсь дикун незнаний»). *Modern scientific researches*. Minsk, 2020. № 13. Part. 6. P. 124–128.
237. Крижановська О. Радянська ідеологія в рецепції літературних об'єднань «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати». *Theoretical bases of philological researches of modern literature: collective monograph. International Science Group*. Boston: Primedia eLaunch, 2020. P. 60–67.

238. Крижановська О. Художні принципи акмеїзму в поетичній практиці Є. Плужника та Д. Фальківського. *Південний архів. Філологічні науки*. 2020. Вип. LXXXIV. С. 98–102.
239. Кроль Ю. Об одном необычном трамвайном маршруте («Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилёва). *Русская литература*. 1990. № 1. С. 208–218.
240. Круглова Т. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль: автореф. дис. ...док. филол. наук : 09.00.04. Екатеринбург, 2005. 27 с.
241. Кудря Г. Художні пошуки Валер'яна Підмогильного: концепція людини, риси національної ментальності: автореф.дис. ... канд. філол.наук: 10.01.01. Харків, 2001. 18 с.
242. Кузнецов Н. Константин Федин: Очерк творчества. Москва: Просвещение, 1969. 206 с.
243. Кузнецова А. Епістолярій В. Винниченка як джерело самовираження особистості письменника (конфлікт з М. Горьким). *Наукові записки*. Кіровоград: КДПУ ім. В.Винниченка, 2005. Вип. 62. С. 127–133.
244. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х рр. ХХ ст. Київ : Просвіта, 1998. 306 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/2366407/>
245. Кузьменко В., Гарачковська О., Кузьменко М., Бикова Т., Брюховецький В. Історія української літератури ХХ–поч. ХХІ ст.: У 3 т. Т. 1. Київ: Академвидав, 2013. 588 с.
246. Куклин Н. Два Николая – Гумилёв и Тихонов. *Нева*. 2005. № 2. С. 212–225. URL: <https://gumilev.ru/about/111/>
247. Куляпин А. «Разум должен победить» (М. Зоценко и Е. Замятин). *Известия Алтайского Государственного Университета*. 1998 № 3. С. 147 – 150.
248. Купченко Т. Условная драма 1920-1950-х годов: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц: дис. ... канд. филол. наук:10.01.01. Москва, 2005. 145 с.
249. Курбала Я. Алюзії як різновид інтертекстуальності (на матеріалі роману «Місто» Валер'яна Підмогильного).

- Літературознавство. Фольклористика. Культурологія.* 2017. Вип. 26. С. 7–15.
250. Лаврова Э. Идейно-эмоциональная субструктура сновидения в романе Вс. Иванова «У». *Перечитывая заново: Забытые страницы русской литературы XX века.* Москва: МПУ, 1996. С. 110–121.
251. Лакиза І. Борис Тенета. Гармонія і свинушник. *Життя й революція.* 1928. №3. С. 180–183.
252. Лакиза І. Серед книжок та журналів. *Життя й революція.* 1927. № 4. Т. 3. С. 131–132.
253. Лановик З. Художній переклад як проблема компаративістики. *Літературознавча компаративістика.* Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. С. 251–267. URL: <https://www.twirpx.com/file/1045701/>
254. Лапко О. А. Авторський голос у художній структурі творів Тодося Осьмачки: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград, 2007. 20 с.
255. Левченко О. Театр у системі філософської антропології: монографія. Київ: Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса, 2012. 296 с.
256. Левчук Л. Морально-естетичні шукання Володимира Винниченка. *Культурологічна думка.* 2012. № 5. С. 115–123.
257. Лейдерман Н. Теория жанра. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО, 2010. 904 с.
258. Лейтес О., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927). Т. 1. Київ: Держвидав України, 1928. 672 с.
259. Лейтес О., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927). Т. 2. Харків: Держвидав України, 1928. 440 с.
260. Лекманов О. Осип Манделъштам. Москва: Молодая гвардия, 2004. 255 с.
261. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Volkov_Anatolii/Leksykon_zahalnoho_ta_porivnialnoho_literaturoznavstva/

262. Лемминг Е. Комментарии *Л. Луц. «Обезьяны идут!»*: Собрание произведений. Санкт-Петербург: ООО «ИНАПРЕСС», 2003. С. 63–479.
263. Лемминг Е. Послесловие. *Л. Луц. «Обезьяны идут!»*: Собрание произведений. Санкт-Петербург: ООО «ИНАПРЕСС», 2003. С. 733 – 743.
264. Ленська С. Синтетичність стилю новелістики Г. Косинки. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14. Т. 2. С. 288–293.
265. Ленська С. Українська мала проза 1920 – 1960-х років: на перетині жанру і стилю: монографія. Полтава: ПолтНТУ, 2014. 656 с.
266. Лепьохін Є. Концепти «відчуження» і «смерть» у повісті «Сторонній» Альбера Камю і повісті «Остап Шаптала» Валер'яна Підмогильного. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія, Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 27. С. 102–106.
267. Лепьохін Є. Творчість Валер'яна Підмогильного та Альбера Камю: типологічні аспекти: автореф.дис. ... канд. філол.наук: 10.01.05. Тернопіль, 2012. 20 с.
268. Лисенко Н. Метафора і символу поетичному ідіостилі Тодося Осьмачки: автореф.дис. ... канд. філол.наук: 10.02.01. Харків, 2003. 17 с.
269. Лист Антоненка-Давидовича Б. Д. до Півторадні В. І. від 15.IX.1957. *Рукописний відділ НБУ ім. В. Вернадського*. Ф. 274, спр. 817, 6 арк.
270. Лист М. Галич до В. Півторадні від 16 травня 1963 року. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського*. Ф.274. №1005. 2 арк.
271. Литературная группа «Серрапионовы братья»: истоки, поиски, традиции, международный контекст: тезисы докладов 13-16 марта 1995 года. Санкт-Петербург : Институт, 1995. 70 с.
272. Лицар неабсурдних ідей Борис Антоненко-Давидович: збірка споминів, листів і малодоступних творів. Б.м.: Бібліотека журналу «Час», 1994. 224 с.
273. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : Видавничий центр «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.

274. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: Видавничий центр «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
275. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ: Видавничий центр «Академія», 2007. 752 с.
276. Лопушанський Я. Рецепція української літератури в німецькомовному світі (перша половина ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2000. 19 с.
277. Лотман М., Минц З. Статті о русской и советской поэзии. Таллин: Ээсти раамат, 1989. 160 с.
278. Лунц Л. «Обезьяны идут!»: Собрание произведений. Санкт-Петербург: ООО ИНАПРЕСС, 2003. 752 с.
279. Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917–1934. Київ: Гелікон, 2000. 242 с.
280. Лучше стихи в столе, чем голова в корзине. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2003/02/13/19452-luchshe-stihi-v-stole-chem-golova-v-korzine>
281. Луцій С. «Ланка» в літературному дискурсі 20-х років ХХ століття. *Дивослово*. 2012. № 7. С. 50–53.
282. Луцій С. Марія Галич у колі ланківців. *Слово і Час*. 2010. № 4. С. 21–34. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/141912>
283. Луцій С. Образ міста в прозі Валер'яна Підмогильного. *Рідний край*. 2012. №2. С. 110–117.
284. Луцій С. Художні моделі буття в романах В. Підмогильного: монографія. Київ: Стилос, 2008. 152 с.
285. М. М. Зощенко: pro et contra: личность и творчество М. М. Зощенко и перекрестье мнений (1915-2009): антология. Санкт-Петербург: Акад. исслед. культуры, 2014. 1085 с.
286. Макарчук С. Писемні джерела з історії України: курс лекцій. Львів: Світ, 1999. 352 с.
287. Малых В. Проблема границ личности в стихотворении Н. С. Гумилёва «Память»: внутрисистемный горизонт понимания. URL: <https://gumilev.ru/about/254/>
288. Мальцев А. Беловодье *Православная энциклопедия*. Т. 4. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. С. 534–535.

289. Мандельштам О. Сочинения : В 2 т. Москва : Художественная литература, 1990.
290. Мариненко Ю. Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40-50-х років ХХ ст.: автореф. дис. ... докт.філол.наук: 10.01.01. Львів, 2007. 32 с.
291. Маринкевич С. Стильові домінанти поезії Тодося Осьмачки: монографія. Дніпропетровськ : ДДФА, 2007. 129 с.
292. МАРС. *Енциклопедія українознавства (Перевидання в Україні)*. Львів : Наук. тов. ім. Т. Шевченка, 1994. С. 1477–1478.
293. Мафтин Н. Специфіка моделювання художньої свідомості в новелі В. Підмогильного «Іван Босий». *Слово і час*. 2011. № 9. С. 59–63.
294. Мацько В. Проблематика творчості Марії Галич крізь призму прочитання маловідомих автобіографічних текстів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ, 2014. Вип. 41. С. 77–93. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/5969>
295. Мегела І. Ейдоси літературознавчого дискурсу. Київ: Видавничій дім Дмитра Бураго, 2016. 443 с.
296. Меженко Ю. Читаючи «Ранню Осінь». Суб'єктивні нотатки аматора поезії. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Ф. №191. Автограф, машинопис з авторськими правками, 1928. 10 арк.
297. Меженко Ю. Нотатки на сторінках «Днів» – першої книжки Євгена Плужника. *Життя й Революція*. 1926. №8. С. 76 – 83.
298. Мельник В. Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. Київ: Інститут літератури ім. ТГ Шевченка НАН України, 1994. 319 с.
299. Мельник В. Валер'ян Підмогильний. *Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи*. Київ: Наукова думка, 1991. С. 5–25.
300. Мельників Р. Літературні 1920-ті. Постаті (Нариси, образки, етюди). Харків: Майдан, 2013. 256 с.
301. Меншій А. Топос тюрми у творчості М. Коцюбинського та Г. Косинки *Науковий вісник Миколаївського державного*

- університету імені В. О. Сухомлинського. Сер.: Філологічні науки. 2013. Вип. 4.11. С. 146–153. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2013_4
302. Меншій А. «Школа» М. Коцюбинського в українському постімпресіонізмі: рух стилевих тенденцій: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01., 10.01.06. Київ, 2016, 40 с.
303. Меншій А. Екзистенціал самотності у новелістиці М. Коцюбинського та Г. Косинки. *Мова і культура*. 2012. Вип. 15, Т. 2. С. 303–311. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2012_15_2_53
304. Метченко А., Дементьев А., Ломидзе Г. За глибокою разработку истории советской литературы. *Коммунист*. 1956. № 6. С. 85–86.
305. Минокин В. Федин среди серапионов. *Творчество К.А. Фебина: Сборник статей*. Саратов : СГПИ, 1983. С. 43–51.
306. Минокин М. Всеволод Иванов и советская литература 20-х годов. Москва: Московский областной педагогический институт им. Н. К. Крупской, 1987. 60 с.
307. Минц З. Избранные труды: В 3 кн. Кн. 2 Александр Блок и русские писатели. Санкт-Петербург : Искусство–СПб, 2000. 782 с.
308. Миронець Н. Епістолярій Володимира Винниченка як джерело до вивчення його самоідентифікації. *Наукові записки*. Кіровоград: КДПУ ім. В.Винниченка, 2005. Вип. 62. С. 34–42.
309. Миронець Н. На тлі трагічної історії. Київ: Вид-во ім. О. Теліги, 2003. 159 с.
310. Михаил Зоценко: материалы к творческой биографии. Санкт-Петербург: Наука, 1997. 240 с.
311. Михед П. Слово художнє, слово сакральне... Збірник статей. Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. 172 с.
312. Мовчан Р. Валер'ян Підмогильний – перекладач. *Всесвіт*. 1991. № 12. URL: <https://www.twirpx.com/file/1945074/>
313. Мовчан Р. «Європа і ми»: колізії та особливості українського окциденталізму 1920-х років. *Слово і час*. 2009. № 1. С. 3–16.
314. Мовчан Р. Проза Валер'яна Підмогильного в контексті українського модернізму 1920-х років. *Тайни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*. Дніпро: Ліра, 2016. Вип. 19. С. 35–45.

315. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. Київ: В. д.: Стилос, 2008. 541 с.
316. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч. 1. Українська література. Луцьк: Ред. вид. відділ «Вежа» ВДУ, 1999. 154 с.
317. Мороз-Стрілець Т. Голос пам'яті: спогади. Київ: Радянський письменник, 1989. 196 с.
318. Мотузка М. Село й місто в творчості В. Підмогильного. *Критика*. 1928. №6. С. 37–39.
319. Муромский В. Михаил Зощенко и Остап Вишня: К истории творческих взаимосвязей. *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2006. С. 64–69.
320. Мусієнко О. «Злива» Івана Кавалерідзе. Спроба реконструкції. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенко-Карого. 2018. № 21. С. 82–88.
321. Насенко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. Київ: Вид. центр «Просвіта», 2000. 378 с.
322. Насенко М. Олекса Слісаренко. З порога смерті... *Письменники України – жертви сталінських репресій. Випуск перший*. Київ: Радянський письменник, 1991. С. 403–406.
323. Насенко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ: Просвіта, 2008. 1064 с.
324. Найда А. Переклад як засіб творчого самовираження В. Підмогильного. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія*. 2017. № 31. Т. 3. С. 139–141.
325. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора і сьогодні. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 5–42.
326. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ: Дніпро, 1988. 395 с.
327. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.

328. Нарівська В. «Іван Босий» В. Підмогильного як ресентимент естетики босяцтва. *Studia Methodologica. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика*. Тернопіль : ТНПУ, 2007. С. 314–321
329. Наші літературні угруповання. *Життя й революція*. 1925. № 1–2. С. 103–104.
330. Неврлий М. Маланок і Багряний: дві концепції визволення України. *Слово і час*. 2003. №10. С. 28–34.
331. Нестелеєв М. А. Суїцидальний дискурс в українській прозі 20–30-х рр. ХХст. (психоаналітична інтерпретація): автореф.дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Черкаси, 2010. 19 с.
332. Николай Гумилёв в воспоминаниях современников. Москва: Вся Москва, 1990. 316 с.
333. Нікітенко К. Культура і суспільство: конфлікт між тоталітарним і особистим (на прикладі доби сталінізму). *Вісник Львівської національної академії мистецтв. Серія : Культурологія*. 2016. Вип. 59. С. 12–26.
334. Нова літературна організація «МАРС». *Життя й революція*. 1927. № 1. С. 111.
335. Новикова О., Новиков В. Вениамин Каверин: Критический очерк. Москва: Советский писатель, 1986. 284 с.
336. Новокрещенова І. Концепты «путь», «революция» «вера» в прозе Вс. Иванова 1920-х годов: дис. ... канд. філол. наук:10.01.01. Воронеж, 2007. 184 с.
337. О политике партии в области художественной литературы (Резолюция ЦК ВКП(б) от 18 июня 1925 г.) Известия ЦК РКП(б). № 25-26, за 1925 г. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/USSR/1925.htm>
338. Огнева Т. Відбиток часу в дзеркалі буття: монографія. Київ: Академвидав. 2008. 216 с.
339. Оклянский Ю. Федин. Москва: Молодая гвардия, 1986. 352 с. URL: https://royallib.com/book/oklyanskiy_yuriy/fedin.html
340. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки). Київ: Четверта хвиля, 1999. 240 с.
341. Оляндер Л. Проблеми міжлітературного діалогізму: компаративістський аспект. *Літературознавча компаративістика*.

- Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. С. 21–28. URL: <https://www.twirpx.com/file/1045701/>
342. Ордуханян Т. Н. Тихонов и русская советская поэзия 20-30-х годов (к проблеме формирования поэтической индивидуальности): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Ереван, 1983. 193 с.
343. Орлицкий Ю. Стиховое начало в прозе Зощенко. *Альманах «XX век»*. Санкт-Петербург, 2015. Вып. 7. С. 57–66.
344. Осьмачка Т. Мої товариші: історико-мемуарна розвідка про людей Розстріляного українського відродження 20-х років. *Березіль*. 1996. № 3–4. С. 95–132.
345. Осьмачка Т. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1991. 252 с.
346. Осьмачка Т. Поезії. Повісті: Старший боярин. Ротонда душогубців. Київ: Наук. думка, 2002. 422 с.
347. Осьмачка Т. Хто: Поезії. Київ: Веселка, 1995. 206 с.
348. Оцуп Н. Океан времени. URL: <https://biography.wikireading.ru/37611>
349. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1997. 360 с.
350. Панченко А. Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект. URL: <http://es-dejavu.ru/s/Skopcy.html>
351. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: книга розвідок та мандрівок. Київ: Твім інтер, 2004. 288 с.
352. Папкова Е. Идеи Фёдорова в мировоззрении и творчестве Вс. Иванова. *Литературоведческий журнал*. 2011. № 29. С. 195 – 206.
353. Папкова Е. Легенда о Беловодье в творчестве Вс. Иванова. *Филологические науки*. 2009. № 5. С. 29–37.
354. Папкова Е. Народный утопический идеал в творчестве «попутчика революции» Всеволода Иванова. *Соловьёвские исследования*. 2015. Вып. 3(47). С. 143–156.
355. Папкова Е. Сибирские источники повести Всеволода Иванова «Бегствующий остров»: от факта к образу. *Известия Саратовского университета. Новая серия. Филология. Журналистика*. 2016. Т. 16. Вып. 1. С. 70 – 76.
356. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики. *Літературознавча компаративістика*. Тернопіль: Редакційно-

- видавничий відділ ТДПУ, 2002. С. 6–20. URL: <https://www.twirpx.com/file/1045701/>
357. Парамбуль І. Валер'ян Підмогильний про кризові стани людини. *Вісник львівського університету. Серія філософсько-політологічні студії*. 2017. Вип. 5. С. 80–86.
358. Пастух Т. Роман «Місто» Валер'яна Підмогильного. Проблеми урбанізму та психологізму. Луганськ: Книжковий світ, 1999. 59 с.
359. Пахарева Т. Акмеистические тенденции в русской поэзии последних десятилетий XX – начала XXI в.: дис. ... докт. філол. наук 10.01.02. Киев, 2005. 420 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/396791/>
360. Пахльовська О. Україна: шлях до Європи... через Константинополь: Стаття друга. *Сучасність*. 1994. №2. С. 101–116.
361. Пашник О. Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20-30-х рр. XX ст.: автореф. дис. ... кан. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2006. 19 с.
362. Петренко Л. Інтерпретація образу міста в українському письменництві 20-30-х років. *Прикарпатський вісник НТШ. Серія Слово*. 2009. № 2. С. 328–335.
363. Петров В. Українські культурні діячі УРСР 1920–1940. Жертви більшовицького терору. Нью-Йорк: Пролог, 1959. 80 с.
364. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. Київ: Наукова думка, 1991. 800 с.
365. Піскун О. Тодось Осьмачка і Джордж Байрон: джерела перекладацьких зацікавлень. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. 2012. №26. С. 90–98.
366. Плахотнік Н. Профетичні мотиви в українській поезії XX століття (В. Свідзінський, Є. Маланюк, Є. Плужник, В. Стус): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2005. 18 с.
367. Плужник Є. Поезії. Київ : Радянський письменник, 1988. 415 с.
368. Полонская Е. Времена мужества. Портрет. Ленинград : Государственное издательство «Художественная литература», 1940. 80 с.
369. Полонская Е. Города и встречи. Москва: Новое литературное обозрение, 2008. 656 с.

370. Полонская Е. Стихотворения и поэмы. Санкт-Петербург : Изд-во Пушкинского Дома, Изд-во ООО «Первый ИПХ», 2010. 384 с.
371. Полонская Е. Студия «Всемирной литературы». URL: <https://gumilev.ru/biography/150/#tp10>
372. Полонский В. Литературное движение октябрьского десятилетия. *Печать и революция*. 1927. № 7. С. 15–81.
373. Полторацкий О. Куркульська езопова мова. *Критика*. 1931. № 4. С. 125.–130.
374. Полушин В. Смерть принял достойно. URL: <https://gumilev.ru/biography/24/>
375. Полюхович О. Феномен алієнації в українській прозі 1920–1940-х років: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2015. 21 с.
376. Полянский В. «Серрапионовы братья». *Вопросы современной критики*. Москва–Ленинград: Гиз, 1927. С. 156–163.
377. Попова Н. Художественное своеобразие сатирической новеллистики М. Зощенко 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 1992. 120 с.
378. Постнова Е. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960–1970-х гг: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пермь, 2012. 19 с.
379. Прихода Я. Концепт Європа в текстах літературної дискусії 1925–1928 років. *Вісник Львівського університету. Сер. Журналістика*. 2003. Вип. 23. С. 207–212.
380. Про Григорія Косинку. Спогади. Київ: Радянський письменник, 1969. 214 с.
381. Протопопова К. Картина М. Ге «Що є істина?» Христос і Пілат» у творчій рецепції Б. Антоненка-Давидовича. *Східнослов'янська філологія: Від Нестора до сьогодні: матеріали VII Міжнародної наукової конференції*. Бахмут: Вид-во Б. І. Маторіна, 2020. С. 174–179.
382. Путешественникъ, сирѣчь маршрутъ въ Опоньское царство, писанъ дѣйствительнымъ самовидцемъ, инокомъ Маркомъ. URL: <http://nesusvet.narod.ru/books/belovodye.htm>
383. Ранчин А. Литературный текст и национальная идентичность. *Новое литературное обозрение*. 2009. № 95. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95>

384. Раскина Е. Геософские аспекты творчества Н. Гумилёва. URL: <https://gumilev.ru/about/157/>
385. Рева Л. В. Підмогильний та І. Бунін: проблеми наративної структури оповідань. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2010. Вип. 12. С. 341–348. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kdsm_2010_12_57
386. Рева–Левшакова Л. Неореалістична українська і російська проза першої третини ХХ століття: монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго. 2014. 372 с.
387. Ровенко Н. Сказочный цикл В. Каверина «Ночной Сторож, или Семь занимательных историй, рассказанный в городе Немухине в тысяча девятьсот неизвестном году»: проблематика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Петрозаводск, 2007. 19 с.
388. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / Упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненко. Київ: Смолоскип, 2002. 984 с.
389. Романенко О. Людина і світ в українській літературі доби розстріляного відродження: монографія. Київ: Компанія «ВАІТЕ», 2006. 98 с.
390. Романова І. Екзистенціалістські мотиви в романістиці Івана Багряного: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Харків, 2008. 19 с.
391. Савенко І. Документалізм як прикметна риса сучасного письменства: тенденції і традиції. *Вісник Луганського національного університету імені Тарса Шевченка. Філологічні науки*. 2009. №19 (182). С. 20–26.
392. Савка М. Релігійно-екзистенційні виміри буття в українській прозі міжвоєнного двадцятиліття: (психопоетика заголовку). *Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка. Серія Літературознавство*. Тернопіль: Вид-во ТНПУ, 2010. Вип.30 С. 82–93.
393. Савченко Ю. Лірика болю й безсилої віри (Дещо до композиції віршів Євгена Плужника). *Плужанин*. 1927. №7. С. 43 – 63.
394. Савченко Я. Занепадництво в українській поезії. *Життя й революція*. 1927. №1. Т. 1. С. 160–174
395. Сарнов Б. Случай Зошенко. Пришествие капитана Лебядкина Москва : Эксмо, 2005. 702 с.

396. Сатарова А. Философская проза М. М. Зощенко. Повести 20-х –40-х годов: дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.02. Алма-Ата, 1993. 140 с.
397. Сафіюк О. Колористичний код західноєвропейської та української новели початку ХХ століття (на матеріалі малої прози Дж. Джойса та В. Підмогильного). *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. Філологічна*. 2013. Вип. 36. С. 222–224.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2013_36_70
398. Сафіюк О. Національний образ світу й концепція особистості у західноєвропейській новелі кінця ХІХ–початку ХХ ст. та у малій прозі В. Підмогильного: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Дніпропетровськ, 2013. 20 с.
399. Сафіюк О. Образ інтелігента в малій прозі В. Підмогильного та А. Чехова. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2013. № 13. С. 94–98.
400. Свириденко І. Специфіка авторського самопізнання у прозі М. М. Зощенка («Возвращенная молодость», «Голубая книга», «Перед восходом солнца»): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Сімферополь, 2005. 20 с.
401. Седлєрова А. Валєр'ян Підмогильний і естетичний принцип «об'єктивного реалізму» Гі де Мопассана: перекладацький контекст. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2011. Вип. 37, С. 278–283.
402. Седлєрова А. Мовний та позамовний контекст перекладацького доробку В. Підмогильного (на матеріалі перекладів з французької мови): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Київ, 2013. 19 с.
403. Селивановский А. Попутчики. *Литературная энциклопедия*: В 11 т. Т. 9. Москва: ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. «Советская Энциклопедия», 1935. Стб. 142–152. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-1421.htm>
404. Семенюк Г. Геній усього людства. «Заповіт» Тараса Шевченка мовами світу. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2014. С. 3–5.
405. Сеник Л. Василь Стефаник і Григорій Косинка: проблема злочину в контексті минулого і сучасності (порівняльний аспект творчого методу письменників). *Прикарпатський вісник НТШ. Серія Слово*. 2016. № 2. С. 151–159.

406. Серапионовы братья. 1921: Альманах. Санкт-Петербург : Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2013. 448 с.
407. Серапионовы братья. Антология: Манифесты, декларации, статьи, избранная проза, воспоминания. Москва : Школа-пресс, 1998. 640 с.
408. Серапионовы братья: философско-эстетические и культурно-исторические аспекты: К 90-летию образования литературной группы: Материалы международной научной конференции. Саратов: Издательство «Орион», 2011. 272 с.
409. Сирадоева О. Екстраполяція поезії Є. Плужника, І. Дніпровського та Юліана Шпола в експериментальну прозу 20-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2011. 19 с.
410. Сікорська В. Документалізм як прикметна риса сучасної прози: Григорій Гусейнов «Між часом і морем. Колекція невігданих історій». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2015. Вип. 59. С. 191–193.
411. Сквіра Н. «Мертві душі» Миколи Гоголя в українських перекладах. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. 2009. №158. С. 56–62.
412. Скляр І. Психопоетика творчості Валер'яна Підмогильного: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2012. 20 с.
413. Скорина Л. «Таїс» Анатолія Франса – «Місто» Валер'яна Підмогильного : точки дотику. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. URL: 2017. Вип. 1(2). С. 30–39. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuF_2017_1\(2\)__7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuF_2017_1(2)__7)
414. Скорський М. Тодось Осьмачка: Життя і творчість. Київ: Український Центр духовної культури, 2000. 224 с.
415. Слабошпицький М. Поет із пекла (Тодось Осьмачка): роман-біографія. Київ: Ярославів Вал, 2011. 368 с.
416. Славінська І. Оксана Забужко не для дітей. *Українська правда*. 2011. 11 березня. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2011/03/11/74792/>
417. Слоньовська О. Слід невловимого Прометея: монографія. Івано-Франківськ: Плай; Коломія: Вік, 2007. 688 с.

418. Смілянська В. Сучасна рецепція феномену Тараса Шевченка (неоміфологічний аспект). *Слово і Час*. 2015. № 5. С. 3–9. URL: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/371>
419. Соловьев Б. Николай Тихонов. Москва: ГИХЛ, 1958. 234 с.
420. Спачиль О., Третьякова Е. Русскоязычные переводы и переложения «Баллады о Востоке и Западе» Р. Киплинга. *Британцы и народы Юга России: проблемы взаимодействия*. Краснодар: ООО «Экоинвест», 2015. С. 219–227.
421. Сподарець М. Іван Багряний – письменник і громадянин. Харків: [б.в.], 1996. 102 с.
422. Старий Заповіт. Переклад Івана Хоменка. URL: http://ukrbible.at.ua/index/ukrajinska_biblija_pereklad_khomenko_starij_zapovit/0-5
423. Старкова А. Михаил Зощенко: Судьба художника. Москва: Советский писатель, 1990. 256 с.
424. Старосельская Н. Каверин. Москва: Молодая гвардия, 2017. 229 с.
425. Степанець К. Діалог з участю третього (І. Багряний, Б. Брехт і Я. Гашек). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2014. Вип. 5. С. 297–304.
426. Стороженко Л. Еволюція творчості Бориса Тенети: дис. ... канд. філол. наук:10.01.01. Київ, 2016. 222 с.
427. Стороженко Л. Історія й сучасність у художній інтерпретації Б. Тенети *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2012. №3. С. 303–308. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_fi_2012_3_52
428. Стороженко Л. Творчість Бориса Тенети у літературній критиці: прижиттєва рецепція. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 25(1). С. 82-85. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2016_25\(1\)_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2016_25(1)_25)
429. Стріха М. Оскар Вайлд на тлі українських сюжетів. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/302/41/>
430. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ: Факт – Наш час, 2006. 344 с.

431. Суховеєнко К. Драматичні твори Є. Плужника і українська драматургія 1920–1930-х років: автореф. дис. ... канд. філол. наук:10.01.01. Харків, 2015. 20 с.
432. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: проза Валер'яна Підмогильного. Київ: Університетське видавництво «Пульсари», 2004. 232 с.
433. Творчество Михаила Зощенко. Новые материалы. Исследования. Библиография: сборник статей. Санкт-Петербург: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2015. 272 с.
434. Тенета Б. Безробітний. *Життя й революція*. 1925. № 6–7. С. 16–22.
435. Тенета Б. Гармонія і свинушник. Ч. I. *Життя й революція*. 1927. № 8. С. 48–75.
436. Тенета Б. Гармонія і свинушник. Ч. II. *Життя й революція*. 1927. № 9. С. 240–259.
437. Тенета Б. Знов мені приснилися... *Життя й революція*. 1926. №6. С. 7.
438. Тенета Б. Місто. *Життя й революція*. 1926. №6. С. 17–21.
439. Тенета Б. Ти сидиш в задимленій кімнаті. *Життя й революція*. 1926. №9. С. 6–7.
440. Терешкович П. Этническая история Беларуси XIX–начала XX в.: в контексте Центрально-Восточной Европы. URL: <http://www.polissya.eu/2011/01/sovremennii-teorii-nacii-groh-smit.html#ixzz24ZfBldHt>
441. Терещенко В. Метафізичні інтенції української повісті 20-х років XX століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук:10.01.01. Харків, 2002. 15 с.
442. Тименчик Р. История культа Гумилёва. Москва: Мосты культуры. 2018. 640 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/2434790/>
443. Тихонов Н. Из «Устной книги». URL: <https://gumilev.ru/biography/154/>
444. Тихонов Н. Избранное. Москва: Советский писатель, 1989. 384с.
445. Тихонов Н. Избранные произведения. Москва : Худож. лит., 1967. 561 с.

446. Тихонов Н. Перекресток утопий. Стихотворения. Эссе. 1913–1929. Москва: Новый ключ, 2002. 384 с.
447. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. Київ: Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
448. Ткаченко А. У горнилі перекладу (із досвіду майстер-класу). *Слово і час*. 2016. № 4. С. 86–92.
449. Ткачук М. Суб'єктно-об'єктна дискурсивна практика лірики Євгена Плужника. *Філологічні трактати*. 2014. Т.6. №4. С. 95–106.
450. Токмань Г. Жар думок: Лірика Євгена Плужника як художньо-філософський феномен: монографія. Київ: ВЦ «Академія», 2013. 224 с.
451. Токмань Г. Українська версія художнього екзистенціалізму: Б.–І. Антонич, В. Свідзінський, Т. Осьмачка в європейському контексті: монографія. Київ: Міленіум, 2020. 478 с.
452. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Ленинград: Госиздат, 1925. 233 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/1176143/>
453. Томенко М. Теорія українського кохання. Київ: Генеза, 2010. 128 с. URL: <http://dotyk.in.ua/tomenko1.html>
454. Топоров В. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2003. 616 с.
455. Троцкий Л. Литературные попутчики революции *Троцкий Л. Литература и революция*. URL: <http://iskra-research.org/Trotsky/literatura/2.shtml>
456. Тынянов Ю. Литературный факт. Москва: Высшая школа, 1993. 322 с.
457. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. 576 с.
458. Улянченко О. Система персонажів у прозі М. Зощенка: типологія, поетика, динаміка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Сімферополь, 2012. 20 с.
459. Фальківський Д. Поезії. Київ: Радянський письменник, 1989. 175 с.
460. Федин К. Города и годы. Братья. Москва: Художественная литература, 1974. 688 с.
461. Федин К. Горький среди нас. Москва: Советский писатель, 1968. 384 с.

462. Фесенко Э. Концепция героя в художественном мире В.А. Каверина: монография. Москва : URSS, 2019. 235 с.
463. Фесенко Э. Художественная концепция личности в произведениях В. А. Каверина. Москва : URSS, 2006. 159 с.
464. Филимонова А. Поэтика «серьезного» в сатире 20-х годов: М. Зощенко, П. Романов: дис. ... канд. филол. Наук: 10.01.01. Москва, 1993. 168 с.
465. Філатова О. Від «честності з собою» до честності з Іншим: (анти)моральні імперативи героїв роману Г. Брасюка «Донна Анна». *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2010. №4. С. 86–95.
466. Філатова О. Український роман 20–30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості: автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01.01, 10.01.06. Київ, 2011. 36 с.
467. Фоменко В. Українська урбаністична проза ХХ ст.: еволюція, проблематика, поетика: автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2008. 40 с.
468. Франко І. Літературно-критичні статті. Київ : Держ. вид-во худож. літ., 1950. 448 с.
469. Фрезинский Б. Елизавета Полонская – ее жизнь и стихи, ее «Города и встречи» *Полонская Г. Города и встречи. Книга воспоминаний*. Москва: Новое литературное обозрение, 2008. С. 5 – 26.
470. Фрезинский Б. Жизнь и стихи серапионовой сестры Елизаветы Полонской. *Е. Полонская Стихотворения и поэмы*. Санкт-Петербург : Издательство Пушкинского Дома, Издательство ООО «Первый ИПХ», 2010. С. 5 – 75.
471. Фрезинский Б. Судьбы и обстоятельства. *Полонская Г. Города и встречи. Книга воспоминаний*. Москва: Новое литературное обозрение, 2008. С. 538 – 560.
472. Фрезинский Б. Судьбы Серапионов. Портреты и сюжеты. Санкт–Петербург: Академический проект, 2003. 592 с.
473. Фромм Е. Мистецтво любові.
URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Fromm_Erich/Mystetstvo_liubovi/

474. Хайруліна Н. Художня модель «життя-ярмарок» в українській та англійській літературах: поетика й семіотика: автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.05. Бердянськ, 2020. 20 с.
475. Хамедова О. Б Антоненко-Давидович: доля, творчість, критична рецепція: автореф. дис. ... канд.філол. наук.: 10.01.01. Харків, 2008. 20 с.
476. Хамедова О. Тіло і сексуальність у творах В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича: філософсько-культурологічна інтерпретація. Актуальні проблеми української літератури і фольклору. 2016. Вип. 24. С. 165–176. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apulf_2016_24_14
477. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм : Методологическая реконструкция развития на основе принципа отстранения. Москва : Языки русской культуры, 2001. 672 с.
478. Ханинова Р. Модификация темы Земли Обетованной в социокультурном ракурсе русской прозы 1920-х гг. *Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН*. 2013.№1. С. 66 – 72.
479. Ханинова Р. Своєобразие психологізма в розказах Всеволода Іванова: 1920-1930-е гг.: дис. ... канд. філол. Наук: 10.01.01. Ставрополь, 2004. 225 с.
480. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1989–1939): монографія. Київ: Освіта України, 2008. 307 с.
481. Харлан О. Катастрофізм як сюжетотвірна основа прози Валер'яна Підмогильного і Бруно Шульца. *Таїни художнього тексту*. Дніпропетровськ: Видавництво ДНУ, 2011. Вип. 12. С. 139–151.
482. Харлан О. Мала проза В. Підмогильного і Б. Шульца: екзистенційний аспект катастрофізму. *Українське літературномистецьке Відродження 20-х років ХХ століття: питання стилю, проблематики, поетики, мови*. Черкаси: Брама-Україна, 2005. С. 211–219.
483. Харлан О. Поетика повсякденного простору у прозі Марії Галич і Зоф'ї Налковської. *Київські полоністичні студії*. 2011. № 18. С. 260–263.
484. Хвильовий М. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1995. Т. 2. 924 с.

485. Хмель О. Екзистенціалістські мотиви в «Сибірських новелах» Б. Антоненка-Давидовича: дис. ... канд. філол.наук: 10.01.01. Харків, 2006. 208 с.
486. Ходоровський М. Борис Антоненко-Давидович – історик літератури. Архіви України. 2012. № 2(278). С. 176–180. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay_2012_2_13
487. Хофман Т. Литературные этнографии Украины: проза после 1991 года. Санкт-Петербург: Алетей, 2016. 448. URL https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/132090/1/Diss_russ_Kh_ofman.pdf
488. Цыганкова Д. «Серапионові братя» и В. Каверин. *Ученые записки Московского областного педагогического института*. 1957. Т.4. С. 109–130.
489. Цюп'як І. Українська новела 20-80-х років ХХ ст.. в контексті сучасних інтерпретацій: монографія. Діпрепетровськ: НГУ, 2013. 197 с.
490. Чабан М. Валер'ян Підмогильний і Шекспір. *Всесвіт*. 2020. №1.–2. С. 187–189.
491. Чабан М. Лев Троцький в перекладі Валер'яна Підмогильного. *Борисфен*. 1992. №3. С. 14–16.
492. Чепик-Юрєнева И. Из могилы стола. *Тихонов Н. С. Перекресток утопий. Стихотворения. Эссе. 1913–1929*. Москва : Новый ключ, 2002. С. 345–368.
493. Червинская О. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции. Черновцы: Alexandrusel Vun; Рута, 1997. 272 с.
494. Череватенко Л. Все, чим душа боліла. *Плужник Є. Поезії*. Київ: «Радянський письменник». 1988. С. 5–100.
495. Череватенко Л. Примітки. *Полужник Є. Поезії*. Київ : Радянський письменник, 1988. С. 353 – 410.
496. Чернюк С. Образна символіка у творах Т. Осьмачки: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2003. 19 с.
497. Чернюк С. Образна символіка у творах Т. Осьмачки. дис. ... канд. філол.наук: 10.01.01. Київ, 2002. 180 с.
498. Черняк М. Серапионовы братя: философско-эстетические и культурно-исторические аспекты. Международная научная конференция. Саратов, 12–14 октября, 2011. URL:

<https://magazines.gorky.media/znamia/2012/2/serapionovy-bratya-filosofsko-esteticheskie-i-kulturno-istoricheskie-aspekty.html>

499. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур: у 2 кн. Київ: Видавничий центр «Академія», 2005. 288 с.
500. Чистов К. Русская народная утопия (генезис и функция социально-утопических легенд). Санкт-Петербург :Дмитрий Буланин, 2011. 523 с.
501. Чобанюк В. Поетика пейзажу в мілітарних творах Марка Черемшини та Григорія Косинки. *Прикарпатський вісник НТШ. Серія Слово*. 2016. № 2. С. 337-342. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvntsh_sl_2016_2_38
502. Чудакова М. Избранные работы. Том 1: Литература советского прошлого. Москва: Языки русской культуры, 2001. 472 с.
503. Чуковский К. Из воспоминаний. Москва : Азбука, 2016 480 с.
504. Чуковский К. Последние годы Блока. *Записки мечтателей*. Санкт-Петербург, 1922. №6. С. 167–168.
505. Чуковский Н. Литературные воспоминания. Москва: Сов. писатель, 1989. 327 с.
506. Чулков Г. Поэт-воин. *Н.С. Гумилёв: pro et contra*. Санкт-Петербург : РХГИ, 1995. С. 451–454.
507. Чурич Б. Библейские мотивы в рассказе Льва Лунца «В пустыне» *Русская литература*. 1998. №2. С. 131–136.
508. Шварц Е. Живу беспокойно. Из дневников... Ленинград: Советский писатель, 1990. 752 с.
509. Шерех Ю. Не для дітей: літературно-критичні статті. New York : Пролог, 1964. 415 с.
510. Шипович М. Партійно-радянське керівництво та літературно-мистецька інтелігенція України: 20-ті роки ХХ ст. Київ : Інститут історії України НАН України, 1999. 60 с. URL: <http://ea.donntu.org:8080/jspui/bitstream.pdf>.
511. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років. Київ: Ніка–Центр, 2015. 384 с.
512. Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). Москва : Советский писатель, 1990. 544 с.
513. Шкловский В. Жили-были. Москва: Советский писатель, 1966. 489 с.

514. Шляхи розвитку сучасної літератури. Диспут.
URL: <https://vpered.wordpress.com/2014/05/26/shliakhi-rozvitku-suchasnoi-literaturi/>
515. Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925–1928). Збірник матеріалів. Статті, літературні маніфести, постанови партії в справах художньої літератури. Харків: Український робітник, 1928. 381 с.
516. Шошин В. Н. Гумилёв и Н.Тихонов. URL: <https://gumilev.ru/about/111/>
517. Шошин В. Поэт романтического подвига: Очерк творчества Н.С. Тихонова. Ленинград: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1978. 495 с.
518. Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу стратегій модерністського дискурсу (на прикладі творчості Г. Косинки). *Слово і час*. 2011. №3. С. 79–87.
519. Шубинский В. Прекрасней правды. Л. Лунц. «Обезьяны идут!» Собрание произведений. Санкт-Петербург: ООО «ИНАПРЕСС», 2003. С. 5–12.
520. Шугай О. Иван Багряний, або Через терни Гетсиманського саду: роман-дослідження. Київ: Рада, 1996. 480 с.
521. Шульк П. Група «Серапионовы братья» в контексте літературної епохи 20-х годов. Каменец-Подольський : Аксиома, 2009. 152 с.
522. Шульк П., Полищук Г. Западный синдром «русского» серапиона (Л. Лунц о западной традиции в русской литературе). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2012. Вип. 29(1). С. 218–221.
523. Щупак С. На манівцях націоналізму і сталевого еkleктизму (Про творчість Б. Антоненка-Давидовича). *Критика*. 1930. №4. С. 41–63.
524. Эткинд Е. Литературное самоубийство Николая Тихонова *Revue des études slaves*. 1999. Т. 71/3. С. 673–680.
525. Юрганов А. А. Воронский в литературном и политическом процессе (середина 20-х – начало 30-х гг. XX века). *Россия XXI*. 2016. №1. С. 170–194.

526. Юречко О. Метафізика абсурду в оповіданні В. Підмогильного «В епідемічному бараці» та романі А. Камю «Чума». *Вісник Львівського університету. Серія : Іноземні мови.* 2012. Вип. 20(2). С. 258–265.
URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_in_mov_2012_20\(2\)_36](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_in_mov_2012_20(2)_36)
527. Юречко О. Письменники в ролі дослідників психології творчості: Іван Франко і Валер'ян Підмогильний. *Українське літературознавство.* 2012. Вип. 76. С. 148–154. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/UI_2012_76_11
528. Якімова Л. «При жизни признан классиком»: Всеволод Иванов в историко-литературном контексте 20-х – 30-х годов XX века. Новосибирск: Сибирское отделение Российской академии наук, 2019. 254 с.
529. Якубовський Ф. [Рецензія]. *Критика.* 1928. № 7. С. 138–139.
530. Якубовський Ф. Євген Плужник «Рання осінь». *Комуніст.* 1927. № 8. С. 6–7.
531. Ярошенко В. Світотінь. Поезії. Київ: Сяйво, 1918. Кн. 1. 49 с.
532. Яценко А. Литература за пять истекших лет. *Новая русская книга.* № 11 – 12. 1922. С. 1–7.
533. Ящук Ж. «...Я справжнім бодем догорів» (особливості екзистенціальної художності Є. Плужника). *Слово і час.* 1994. №2. С. 67–72.

Наукове видання

КРИЖАНОВСЬКА ОЛЬГА ОЛЕКСАНДРІВНА

**«ЛАНКА»-МАРС ТА «СЕРАПОНОВІ БРАТИ»:
ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Монографія

Коректор - Кіріченко Ольга Миколаївна

Підписано до друку 25.02.2021 р.
Формат 60х90/16. Друк цифровий.
Умов. друк. арк.: 22
Наклад прим.: 100
Замовлення № 25-02/21

Видавець: ТОВ «НВП «Інтерсервіс»,
м. Київ, вул. Бориспільська, 9,
Свідоцтво: серія ДК № 3534 від 24.07.2009 р.
Виготовлювач: ФОП Капінус Г.М.
Свідоцтво: серія ДК №6888 від 29.08.2019 р.