

Микола Ільницький

РАННІЙ УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ: ПОЛЬСЬКА РЕЦЕПЦІЯ

У статті досліджується проблема рецепції раннього українського модернізму у працях польських літературознавців, зокрема Агнешки Корнієнко та Агнешки Матусяк: періодизація модернізму, взаємодія українських і польських літературних шкіл та особисті контакти. Акцентуються питання сецесії, “прозаїчного”, полістилистичного характеру львівського літературно-мистецького середовища.

Ключові слова: модернізм, рецепція, сецесія.

Mykola Ilnytsky. Early Ukrainian modernism: the Polish reception

This article deals with the early Ukrainian modernism's reception in the investigations of the Polish literary critics, first and foremost of A.Korniejenko and A.Matusiak (chronological systemization of modernism, mutual interaction of Ukrainian and Polish literary schools, personal contacts between the writers). The author of the essay emphasizes the problems of secession as well as “prosaic”, polystylistic character of Lviv artistic milieu.

Key words: modernism, reception, secession.

Ну що такого особливого, що польський “Словник європейських напрямів і літературних груп XX століття” (“Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku”) Гржегоржа Газди, виданий Науковим видавництвом Польщі (Варшава, 2000), поряд із літературними напрямками і групами в європейських літературах XX ст. подає й українські “Молоду Музу”, “Митусу”, ВАПЛІТЕ, Нью-Йоркську групу та ін., а також помітні літературні журнали (“Українська хата”, “Молодняк”, “Дзвони”, “Літературно-науковий вістник”, “Літературний ярмарок” тощо). Це цілком природно, бо ж українська література того часу не перебувала в якомусь вакуумі, а розвивалася в загальноєвропейській атмосфері. Тимчасом при характеристиці літературних явищ, що означували “зміну віх” чи певні провідні тенденції літературного процесу, українські імена чи факти сюди не потрапляли.

Сьогодні, здається, немає потреби пояснювати, чому так сталося. Можна лише без зайвої риторики констатувати, що навіть в Україні протягом кількох десятиліть про них не згадувалося. Українська література в суті своїй поставала як провінційний варіант метропольної російської, їй визначалися рамки, виходити за які не дозволялося, надто ж бачити її якийсь позаєтнічний резонанс.

Отож цілком зрозуміло, що такі літературні явища, як, приміром, “Молода Муза” чи “Літературний ярмарок”, не могли бути легалізовані у зв'язку із зорієнтованістю їх на Захід та ще й на “реакційний” модернізм, хоча модерністським тенденціям у літературі російській таких ярликів переважно не наклеювали. Тому не дивно, що й польські автори, які писали про літературне життя в радянському Львові 1939-1941 рр., коли тут опинилося багато польських і єврейських літераторів, переважно оминали (крім хіба що організаційних моментів) українську його частину.

Коли на початку 90-х рр. минулого століття табу було знято та опубліковано ув'язнені раніше у спецфондах академічних бібліотек художні тексти, польські літературознавці, зокрема представники молодшого покоління, побачили спорідненість багатьох явищ українського літературного процесу в Галичині з тогочасними явищами літератури польської й намагалися цю спорідненість проаналізувати, осмислити.

Активізації зацікавлень польських літературознавців молодшої генерації українською літературою могло сприяти й те, що чимало молодих українських науковців проходять наукове стажування в університетах Польщі, не раз залишаються там працювати, виступають із доповідями про українсько-польські літературні взаємини, надто тепер, коли актуалізуються компаративістичні дослідження.

Констатуючи посилення польсько-українських літературних контактів із 90-х рр. минулого століття, відомий польський літературознавець Богуслав Бакула однією з важливих передумов цього зближення вважає зв'язки української та польської еміграції. “До стратегії історичного перелому, – зазначає вчений, – належить довготривалий процес обміну аргументів між польською та українською еміграціями, а також небувалий розквіт культурних контактів між Польщею і Україною після 1991 року. Польська культура абсорбувала здобутки української літератури, а також малярства, музики 80-90-х рр., збагачуючись новим досвідом і формами мистецької експресії. Польща сьогодні – це найбільший зарубіжний ринок для українського мистецтва в широкому значенні цього слова, зокрема для музики та літератури, що, певна річ, не означає, що всі українські митці мають тут успіх. Серед сучасних літераторів два сьогодні широко знані – Дмитро Павличко і Юрій Андрухович, хоч серед знавців велику повагу здобули Валерій Шевчук, Ігор Калинець, Василь Голобородько та покійний Василь Стус” [15, 14].

Усе це спонукає польських літературознавців вивчати українську літературу, виробити про неї власне судження.

Автор одного з перших досліджень такого плану Агнешка Корнієнко в монографії “Український модернізм” (“Ukrainiski modernizm”, 1998) склала навіть зіставну хронологічну таблицю творів української й польської літератур першої половини ХХ ст. Такий реєстр не містить навіть натяку на ієрархію цінностей, на перевагу однієї літератури над іншою, як ми бачили це в недалекому минулому, коли Павло Тичина потрактовувався як український Маяковський, Володимир Сосюра – як український Єсенін, а Андрій Головка – як український Горький...

Це, певна річ, не усуває проблеми творчих контактів, впливів, спорідненостей і розходжень, але постає як вияв природної взаємодії, а не апріорної установки. Саме на такому аспекті акцентує авторка монографії “У колі української сецесії: Вибрані проблеми поетики творчості письменників “Молодої Музи” (“W kręgu secesji ukraińskiej: Wybrane problemy poetyki twórczości “Młodej Muzy”, 2006) Агнешка Матусяк: “Той знаменитий для культури України процес реєвропеїзації пошуками нових зразків національної літератури й мистецтва, спрямований не тільки на “внутрішній вжиток русинів”, а й на широкий міжнародний культурний взаємообмін, стає на початку ХХ століття найважливішою ознакою українських мистецьких починань у широкому значенні цього слова” [17, 7].

Власне, процес “реєвропеїзації” української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. в дослідженні А.Корнієнко заакцентований і продемонстрований аналогіями з іншими літературами, зокрема слов'янськими як західного, так і балканського регіонів. На ґрунті такого типологічного підходу польська дослідниця поставила перед собою доволі складне завдання: окреслити періодизацію українського модернізму. Складність його виявляється вже в тому, що доти спроб зробити це не було. “Історія української літератури ХХ століття”, що виходила двома виданнями (1993-1995, 1998), побудована за принципом: оглядові статті та літературні портрети. Присвячені проблемі періодизації матеріали “круглого столу” в журналі “Слово і Час” (1994, №4) під назвою “Література ХХ століття: проблеми періодизації” продемонстрували надто велику розбіжність поглядів, щоб вивести з них якийсь визначальний принцип. Тут варто додати, що в монографії Солюмії Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі”, перше видання якої вийшло 1997 року, проблема модернізму розглядається в дещо іншому ракурсі – під кутом зору його “повноти” й відповідності універсальному канону. У дослідженні А.Корнієнко прочитується установка авторки на зміну парадигм, що визначають логіку літературного процесу.

Структура праць впливає із завдань, які ставили перед собою дослідниці. Для С.Павличко насамперед важливо було з'ясувати відповідність чи невідповідність

українського модернізму домінанті модернізму як такого, що має універсальний характер, а вже на цій підставі доходити висновку, чи відбувся він в українській літературі чи ні. Висновок був радше негативний: український модернізм — це хвиля починань, спроб оновлення, які ніколи не досягали успішного завершення, бо “жодного разу модернізмові не вдалося повністю здолати стереотипи й мову традиційної культури, відтак іманентна потреба модернізації успадковувалася наступним поколінням” [8, 433].

А.Корнієнко не виносить таких імперативних присудів, не ставить питання про те, чого не сталося, а воліє аналізувати те, що було, простежувати динаміку процесу, зосереджуватися на історико-літературному аспекті. Але тут вона стикається з проблемою, дискутованою в сучасному літературознавстві: чи історія літератури сьогодні можлива взагалі? Це питання ставили перед собою такі авторитети, як, приміром, К.Вика, Г.Маркевич, американський учений Р.Велек та ін. Український літературознавець із США Г.Грабович у книжці “До історії української літератури” (1998) теж констатує: “Наративна форма викладу вже мало переконує, і сама ідея “історії літератури”, яка буцімто мала б охоплювати цілий процес з його зовнішніми та іманентними прикметами і представляти його з презумпцією авторитетності, вважається — в контексті сучасної літературної теорії — певним оксюмороном та ілюзією. Такий скепсис формується як на підставі різних теоретичних позицій — формалістичних, структуралістських, герменевтичних, — так і самої наукової практики” [3, 7]. Щоправда, для України вчений ладен зробити виняток і виправдати те, що тут перевидаються давніші і створюються нові історії літератури: “В суспільно-громадському плані це більш зрозуміло: для суспільства, яке так довго було позбавлене права на свою культуру, наукову (не кажучи вже про політичну) пам’ять, кожний момент і етап власного осмислення та самовиявлення стає об’єктивною цінністю, частиною відвойованої спадщини” [3, 7].

Підходячи до проблеми періодизації літератури, А.Корнієнко дотримується думки, що періодизація не може впливати лише з універсальної засади, а має враховувати внутрішню природу самого предмета. Такий підхід ґрунтується на ідеї перетину двох площин: голосу критика, що виявляє горизонт пізнання, та погляді, який цей горизонт розмикає примиренням позитивістського й герменевтичного аспектів. Це дає можливість досягти хисткої рівноваги між фрагментом (художнім текстом) і цілістю (напрямом, поколінням, епохою).

Потребу створення нової моделі періодизації української літератури першої половини ХХ ст., зазначає дослідниця, викликає передусім тривала часова дистанція, з якої споглядаємо цей процес. Темп естетичних змін у минулому столітті “рідко створював комфортабельну ситуацію для будь-кого, хто намагався ці зміни заманіфестувати і впорядкувати. Ми пережили найважливіші політичні переломи: 1989 рік у Польщі і 1991-й в Україні, котрі певною мірою виражають стосунки ідеології й літератури. Це стосунки політичного характеру, але вони звільнили критику від ідеологічної заангажованості й дали можливість позбутися “самовбивчого” розмежування між митцем як творцем і особистістю. Якщо в Польщі це вже стало очевидним, то в Україні має вигляд нової ситуації. Тамтешнім дослідникам важко й далі зберігати об’єктивність і відкинути придомок *sovieticus*. Інакше кажучи, можна вже сьогодні естетику відокремити від етики комунізму, хоча ця елегантна формула не до кінця дає себе застосувати в окремих випадках, зокрема до українських письменників другого міжвоєнного десятиліття, не кажучи вже про митців найновішої сучасності” [16, 8].

Отже, неможливо побудувати періодизацію української літератури ХХ ст. тільки за принципом зміни стилів і течій, не враховуючи позалітературних чинників, зокрема суспільно-політичних обставин, в яких ця література творилася, зміни поколінь, літератури “офіційної” й дисидентської тощо, що й зумовило дефініції авторки: “розстріляне відродження” 30-х рр., “задушене покоління” 70-х рр., розмежування українського літературного процесу на східно- й західноукраїнське відгалуження 20-30-х рр., розвиток української літератури в умовах еміграції. Дослідниця бере

до уваги ці та інші позалітературні фактори, але домінантним у праці все ж виступає фактор естетичний — як критерій оцінки творів.

У монографії виокремлені такі основні періоди розвитку української літератури ХХ століття:

— 1901-1922 роки — від появи “маніфесту” Миколи Вороного до початку українізації в підрадянській Україні;

— 1922-1929/1933 роки, коли літературний процес постає як “одна дорога з двома колями”, тобто розвивається паралельно у східній і західній частинах України;

— 1929/1933-1950-ті роки, коли в підрадянській Україні після погрому 30-х до початку 60-х рр. літературний процес не виявив продуктивності, не позначений помітними досягненнями й центр ваги переноситься в Західну Україну та європейську еміграцію;

— 1951-1991 роки — завершення “європейського розділу” української літератури й перенесення модерністського дискурсу на американський континент.

Від початку 90-х рр. дослідниця завважує в українській літературі ознаки постколоніального типу культури, в якій релікти колоніальної психології поєднані з ознаками постмодернізму (яскравий приклад — проза Юрія Андруховича). Злиття наприкінці 80 — на початку 90-х рр. ХХ ст. літературних поколінь (шістдесятників, представників київської школи, “офіційних” письменників і дисидентів, материкових і діаспорних) створило, на думку А.Корнієнко, ситуацію, перспективи якої важко передбачити.

Побудова такої хронологічної схеми базується на ґрунтовному вивченні літературного процесу, хоч дослідниці, як, зрештою, кожному історикові літератури, доводиться мати справу зі складністю цього процесу, враховуючи наявність у ньому різновекторних тенденцій, різних семіотичних рівнів тексту. Тому дозволю собі запропонувати до цієї схеми певні корективи, які, однак, не руйнують її основи.

Перше із “заокруглень” авторки — початок відліку дискурсу українського модернізму. Воно пов’язане з появою 1901 року “маніфесту” Миколи Вороного — його листа до письменників, опублікованого в журналі “Літературно-науковий вістник”, з пропозицією надсилати для альманаху “З-над хмар і долин” твори, які були б найближчі до тогочасних європейських напрямів. “Коли йдеться про початкову дату, закріплену за автором на переломі століть, то на користь її знаходимо аргументи естетичного характеру (а не політичного), які допомагають у розмежуванні періодизації, — переконає дослідниця. — 1901-го року з’являється маніфест модернізму Миколи Вороного, 1903-го — перший модерністський альманах “З-над хмар і долин”, того ж року точиться відкрита полеміка на тему нового мистецтва і його завдань” [16, 8].

Безперечно, в опублікованому листі-зверненні М.Вороного та у приватних його листах до письменників сформульовані положення, що їх можна вважати програмними засадами раннього українського модернізму. М.Вороний, зокрема, зазначав: “Увагу хочемо звернути виключно на естетичний бік видання, наблизивши його хоч почасти до новітніх течій у напрямі до європейської літератури, а натомість бажаємо трошки філософії (пантеїстичної, метафізичної, містичної навіть)” [5, 73]. За кілька років, а саме 1907-го, із значно ширшою й теоретично обґрунтованішою програмною статтею про засади модернізму під назвою “Молода Муза” на сторінках газети “Діло” виступив Остап Луцький. Основні положення, викладені в ній, різко заперечив І.Франко у статті “Маніфест “Молодої Музи” (“Діло”, 1907).

І все ж інтерес до модернізму та першу реакцію на нього в українській літературі спостерігаємо значно раніше. У цьому контексті варто назвати статтю І.Франка “Доповіді Міріама” (“Kurjer Lwowski”, 1894) з приводу трьох лекцій у Львові польського поета і критика Міріама (Станіслава Пшесмицького) про символізм у французькій та бельгійській літературах. І.Франко, зокрема, визнає символізм новим напрямом літератури, говорить про містичні мотиви у творчості символістів, що не збігалося з його естетичними засадами, водночас наголошує на кольористичних елементах та “незвичайній музичності” творів нового напрямку. 1896 роком датована стаття Василя Щурата “Французький декадентизм в польській

та великоруській літературах на сторінках журналу “Зоря”. Того ж року вийшли поетична збірка І.Франка “Зів’яле листя”, повість Ольги Кобилянської “Царівна”, драма Лесі Українки “Блакитна троянда”, приналежність яких до модернізму не викликає сумніву.

Перший етап модернізму в українській літературі тривав до Першої світової війни. Щоправда, “Молода Муза” як літературне угруповання перестала існувати ще 1909 року, але твори письменників, які входили до неї, і далі друкувалися на сторінках київського журналу “Українська хата” (1909-1914) та виходили окремими виданнями.

Певне застереження може викликати й дата 1922 як початок другого етапу модернізму в українській літературі. Цей період, як на мою думку, почався раніше, бо виникнення футуризму пов’язуємо з маніфестом Михайля Семенка 1913 р., а роком становлення неокласицизму та нового етапу символізму вважаємо 1917-й (журнал “Книгар”, група “Музагет”). Як естетична система модернізм тривав упродовж 20-х років більш-менш паралельно, як двоколіїний рух, на обох берегах Збруча, доки на східноукраїнських теренах на початку 30-х років не був обірваний припиненням політики українізації, масовими репресіями та фізичним знищенням найвизначніших діячів української національної культури. Утім, чітко окреслити межі того чи того періоду розвитку літератури неможливо, тут мимоволі доводиться обрубувати сучки, які стирчать то там, то сям, — не всі факти лягають у схему. Така вже неминучість будь-якої концепції.

“Спробою історії” відкривається і книжка Б.Бакули “Крило Дедала: Шкіци, розмови про українську поезію і культуру 50-90-х років ХХ століття” (“Skrzydło Dedala: Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50-90”, 1999). Прикметно, що автор, чутливий до тонкощів поетичної матерії слова, вихідною засадою періодизації окреслених хронологічних меж обирає суспільно-історичний, а не внутрішньолітературний принцип, маючи для цього важливий аргумент — відсутність стильової диференціації в літературному процесі цього періоду, що визначало б динаміку руху. Основні пункти цієї періодизації: “На краю”, “ХХ з’їзд і пожвавлення в культурі”, “Деукраїнізація. Опір інтелігенції”, “Еміграція”, “Перебудова в Україні”, “Вільна Україна? Вільна література?”, “Три мови, дві літератури, дві письменницькі організації” [14, 11-39]. Такі акценти не завадили, а радше навпаки — дали змогу авторові не лише окреслити панораму літературного життя, подану через діалоги, історіософські рефлексії, тонкий аналітизм, а й передати драматизм і напругу інтелектуального протесту проти задушливої атмосфери післясталінської епохи в різних проекціях — політичній, психологічній, естетичній, поколіннєвій.

У працях польських дослідників української літератури помітна також і тенденція до локалізації, звуження кута зору з метою поглибленого вивчення окремих аспектів літературного процесу в поетикальному вимірі. До категорії таких праць належить згадувана вже монографія А.Матусяк “У колі української сецесії: Вибрані проблеми поетики творчості письменників “Молодої Музи”. У такому аспекті творчість письменників та представників суміжних мистецтв, близьких до цього угруповання, окремо не розглядалася. Однією з перепон було, мабуть, те, що в радянській естетиці поняття “сецесія” не мало, сказати б, офіційного статусу. Польський “Słownik terminów literackich” за редакцією Я.Славінського (1976), де подано індекс літературознавчих термінів основними європейськими мовами, “сецесію” російською мовою означає як “стиль модерн”. А оскільки українське літературознавство в радянський період переважно послуговувалося термінологією, яка була в ужитку в російській науці, то й термін “сецесія” потрапив до категорії небажаних. Крім того, цей мистецький напрям, що на зламі ХІХ-ХХ століть набув популярності в різних країнах і закріпився в різних назвах — у Франції як Style Moderne (звідси російський аналог), у Німеччині як Neudeutsche Kunst тощо — на теренах Чехії, Польщі, України, що належали до Австро-Угорщини, фігурував як сецесія.

Термін “сецесія” пов’язаний з угрупованням віденських художників і скульпторів, які 1897 року заснували товариство Wiener Secession. З образотворчого мистецтва термін поширився й на художню літературу, як дещо раніше — у 70-х рр. — термін

“імпресіонізм”. Власне, між імпресіонізмом і сецесією було дещо спільне, а саме “відокремлення” (так із латинської перекладається слово “сецесія”) від естетики попередників: у першому випадку – від академічного натуралізму в живопису, у другому – від побутового реалізму й тяжіння до символіки, містичності, синтезу мистецтв. Отож логічно зберігати за цим мистецьким рухом те ім'я, яке йому дали при “хрещенні”.

Приступаючи до своєї праці, А.Матусяк могла вже спертися на монографію львівського мистецтвознавця Ю.Бірульова, яка 1996 р. вийшла у Варшаві під назвою “Secesja we Lwowie” (2005 р. у Львові з'явилося її україномовне видання “Мистецтво львівської сецесії”). Проблеми сецесії в українській літературі торкнувся також український літературознавець Я.Поліщук у монографії “Міфологічний горизонт українського модернізму” (Івано-Франківськ, 1998). А.Матусяк, як засвідчує її монографія, обізнана з названими дослідженнями, як і з працями багатьох польських, українських, німецьких, російських учених.

І все ж позаяк основним об'єктом книжки “У колі української сецесії...” виступає літературне угруповання “Молода Муза” в контексті загального літературно-мистецького руху того часу, то зрозуміло, що праці українських і польських літературознавців і мистецтвознавців були для дослідниці найпершою опорою. Серед них передусім варто виокремити працю Ю.Бірульова “Сецесія у Львові” та розділ “Сецесія: канон та перверсія” в монографії “Міфологічний горизонт українського модернізму” Я.Поліщука, на які А.Матусяк часто посилається.

Якщо Я.Поліщук з'ясовує філософсько-естетичні засади сецесійного руху, то Ю.Бірульов аналізує особливості мистецтва львівської сецесії в архітектурі, декоративно-прикладному та образотворчому мистецтві. Я.Поліщук виходить із переконання, що, хоча сецесійний стиль у літературі й мистецтві виражав апокаліптичні передчуття, сецесія поряд з есхатологічними настроями утверджує й ідею оновлення, “є мистецтвом конструювання образів, вирафінування основних символів антропологічного світу. Вона також знаходить філософський вододіл між буттям профаним та справжнім, неперехідними цінностями, знаходить зерно того внутрішнього досвіду, з якого мусить розвинути естетична модель майбутньої доби. Через те сецесія репрезентує у мистецтві не лише виродження, але й, певною мірою, відродження” [9, 201-202]. В естетичному плані “фантастичні образи сецесії матеріалізували міфологічні аберації модернізму. Вони переконливо втілюють домінуючу цієї естетичної моделі. Гра уяви, гра образів, гра смислів – це живий світ сецесії у живописі, архітектурі, поезії та драматургії на межі віків. Відкриття мистецької істини у грі також належить до відкриттів цієї доби” [9, 202].

Подібний підхід до теорії та практики сецесії спостерігаємо і в монографії Ю.Бірульова, який убачає у творчості її представників “інтуїтивне виявлення особистості художника – медіатора між буденним та ірраціональним” [1, 14] як основу творчого процесу, наголошуючи при цьому на ролі несвідомого начала. Дослідник акцентує також на “мозаїчному”, багатонаціональному характері мистецтва львівської сецесії, що відображало поліетнічний характер населення міста. Проте, на переконання автора, це не був якийсь еkleктизм, радше навпаки – львівська сецесія “стала прикладом особливо складного взаємозв'язку інтернаціонального та національного начал. Її національно-романтична версія в свою чергу диференціювалась на кілька розгалужень: українська (“гуцульська”) сецесія, польський “закопанський” новий стиль, ретроспективний варіант (середньовічний, польський та український), єврейський модерн. Вплив сецесії був помітний і в деяких творах вірменського та чеського мистецтва у Львові. В тому, що сецесія у Львові створювалась зусиллями митців різних національностей, вона була подібною, наприклад, до угорсько-румунської сецесії в Трансільванії або словацько-чесько-угорської сецесії в Словаччині” [1, 27].

Певна річ, взаємодія різних національних начал, “мозаїчність” львівської сецесії по-різному виявлялася у пластичних мистецтвах та художній літературі, де основним інструментом митця виступає слово. Тут можна говорити радше про спорідненість певних ідей, мотивів, настроїв, подібність композиційних прийомів, аніж про

“позанаціональний космополітичний стиль”, адже в мові закодована етнічно-світоглядна основа літератури.

На мою думку, такий погляд близький авторці книжки “У колі української сецесії...”, яка зазначає, що “незаперечний вплив на становлення культурного життя у Львові, а заодно й на образ сецесії, мало зростання національної свідомості” національних спільнот, передусім поляків і українців, і “до мозаїчного, багатонаціонального характеру мистецьких явищ у Львові на межі століть спричинилися діячі як польської, так і української культури” [17, 35]. Чимало з них були у дружніх стосунках (Іван Франко – Ян Каспрович, Богдан Лепкий – Владислав Оркан, Василь Стефаник – Станіслав Пшибишевський, Степан Чарнецький – Генрик Збешховський).

І Я.Поліщук, і Ю.Бірульов бачать літературне угруповання “Молода Муза” в системі сецесії як її органічну складову частину, виразника її ідей і водночас як явище української національної культури.

Я.Поліщук наголошує на європоцентричному характері “Молодої Музи”, що “об’єдналася задля утвердження на українському ґрунті нової європейської естетики, відчувала спокрівленість із сецесійною символікою. Відень був значно ближчий галичанам, ніж східноукраїнським письменникам – не стільки географічно, скільки духовно” [9, 103]. Ю.Бірульов теж наголошує на сецесійному характері творчої програми “молодомузівців”, метою яких було “служити красі” (О.Луцький), збагачуючи українську літературу в Галичині новими виразними засобами, виробленими сецесійною поетикою. Прикметним дослідник вважає й те, що навколо “Молодої Музи”, “крім письменників – П.Карманського, О.Луцького, В.Пачовського, С.Чарнецького, М.Яцківа та ін. – гуртувалися живописці Ю.Панькевич, М.Сосенко, І.Косинин, І.Северин, скульптори М.Гаврилко і М.Паращук, композитор С.Людкевич...” [1, 23], убачаючи в цьому свідчення інтегрального типу сецесійної культури.

Я зупинився на працях українських учених – літературознавця та мистецтвознавця, аби показати, що польська дослідниця мала на кого спертися у своїй монографії, аби обґрунтувати власну позицію. Але це був для неї відправний пункт, відштовхнувшись від якого, вона запропонувала власну інтерпретаційну стратегію і побачила “Молоду Музу” в системі сецесійного руху в Галичині на переломі століть.

Дослідження А.Матусяк чітко структуроване. З’ясувавши суть сецесії як культурного феномена кінця ХІХ – початку ХХ ст. в Європі та окресливши українську літературно-мистецьку атмосферу того часу в Галичині, авторка зосередилася на трьох основних аспектах вияву сецесійної естетики у творчості представників “Молодої Музи”: слово й музика, слово й танець, світ “молодомузівських” образів.

Така структура видається дещо незвичною, принаймні якщо виходити з практики українських літературознавців, які воліють починати від філософсько-світоглядних проблем – їм у книжці А.Матусяк присвячено розділ “У колі натхнення природою. Світ “молодомузівських” образів”) – а відтак переходити до аналізу поетики, художньої палітри. Але в цій ситуації структура, яку обрала авторка, видається доцільнішою, позаяк саме момент синтезу мистецтв виступає у книжці центральним, як одна з основних підвалин сецесійності. Натомість дещо дивним видається, що в системі синтезу мистецтв (ключові засади естетики сецесії) дослідниця обминає проблему “У колі малярства” (називаємо її так за аналогією до назв інших розділів). Адже музичне й малярське почало тодішні й теперішні дослідники ставлять поряд, письменники теж. Приміром, Михайло Яцків, творами якого дуже часто дослідниця ілюструє свої положення, писав, що його новели – “поетична концепція з музичним і малярським тлом”, і характеризизував свою творчу практику в сецесійному дусі: “Синтеза природи, її життя в красках і звуках, се не забавка. Слово до опису природи – заслабий апарат. При описах життя природи треба персоніфікації руху, великого почуття малярства і музики; писане слово тут рвезя, тріскає – треба просто творити його, схоплювати комплекси красок, комбінувати акорди – і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має представити якусь хвилю” [12, 56].

Ця самохарактеристика перегукується з думками І.Франка про особливості стилю молодих письменників, які намагаються досягти у творі синтезу всіх відчуттів для передачі повноти враження, переживання, стану душі (“Старе й нове в сучасній українській літературі”): “Се синтез в найвищій розумінні сього слова. І коли давніші письменники доходили до того синтезу і вели нас до нього з певним трудом, вводили нас, так сказати, в лабораторію духу, показували нам розрізнені частки, з яких потім складали свою цілість, то письменники нової генерації (розуміється, не всі і не все з однаковим майстерством) зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого вітхнення обвівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіонують нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, почуття та настрої, яких їм хочеться і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть” [11, 110].

Утім, музичний компонент творчості “молодомузівців” постає в дослідженні А.Матусяк не просто як один із засобів художньої образності, а як утілення тієї складної гами почуттів, якої не може передати логіка мислення. Тенденція до синтезу мистецтв була властива всій європейській поезії на зламі століть, особливо в символізмі, і знайшла своє як теоретичне обґрунтування, так і практичну реалізацію, зразком чого може служити вірш П.Верлена “Поетичне мистецтво”, який цитуємо в українському перекладі Г.Кочура (А.Матусяк подає його в польській трансформації М.Яструна):

Найперше музика у слові!
Бери ж із розмірів такий,
Що плине, млистой і легкий,
А не тяжить, немов закови.

В нім любий погляд з-під вуалю,
В нім золоте тремтіння дня
Й зірок осіння метушня
На небі, скутому печаллю [2, 122].

Не клопочись добором слів,
Які б в рядку без вад бриніли,
Бо наймиліший спів сп'янілий:
Він невиразне й точне сплів,

Утіленням такої настанови можна назвати вірш того ж таки П.Верлена “Осіння пісня”, який став мовби еталоном музичності в європейській поезії і предметом особливої уваги перекладачів (в українській літературі налічується понад десять його перекладів). Поперед усього, як спостеріг А.Содомора, “в “Осінній пісні” — жодної речі, жодного слова, за яким би стояв зоровий образ, ця пісня — без слів” [10, 237].

Пошук синтезу музики й слова, звуку та барви породив спроби музичної композиції литовського композитора й живописця М.Чюрльоніса, які здобули резонанс у Європі. Російський поет і теоретик символізму В.Іванов у статті “Чюрльоніс і проблема синтезу мистецтв” стверджував: Чюрльоніс знехтував теоретичним постулатом, що жодне мистецтво не повинно виходити на чужу територію, бо тоді воно втрачає свою суверенність, і це особливо стосується музики й малярства, позаяк вони, як відомо ще з часів Лессінга, функціонують у різних сферах: малярство охоплює сферу простору, а музика — часу. Чюрльонісові вдалося подолати цю розбіжність у той спосіб, що “враження зорове стає для нього еквівалентом музичної теми й розвивається за аналогією до її розвитку. Ми залишаємося у світі форми, але вона розвивається перед нами подібно до музичних рядів”, завдяки чому “Чюрльоніс унікав обидвох мистецтв, але став віч-на-віч з естетичною антиномією. Він мусив споглядати час і простір як нероздільне ціле. І оскільки насправді антиномії — це двері в пізнання, — митець стає всезнаючим” [6, 321].

Спорідненість музики та малярства демонструють графічні роботи близького до “молодомузівців” Івана Косиніна, в яких сучасні мистецтвознавці вбачають “прояви авангардної стилістики від символізму до футуризму та сюрреалізму” [7, 248].

Але дослідницю “Молодої Музи” цікавить інший аспект проблеми музичності художнього слова – музичність як внутрішня властивість лірики, як спосіб досягти сугестивності, цікавить музика у слові – одна з основних прикмет сецесійності. Музика як елемент значення, музична структура тексту, музика космічних сфер – першооснови світу та його кінця, повернення до стану, коли музика була дзеркалом світу, первісною мелодією буття, – такий неповний діапазон музичної призьми в підході авторки до поезії “молодомузівців”. Вона виявляє всі ці аспекти у творчості всіх поетів львівського угруповання – П.Карманського, В.Пачовського, Б.Лепкого, С.Чарнецького. Приміром, вірші циклу С.Чарнецького “Відзвуки” – це поетична інтерпретація згаданих музичних композицій Ф.Шопена (“Ноктурн ес-дур”, “Соната а-моі” та ін.). “Лірика ця служить своєрідною імпресією і поетичною ілюстрацією, намагається перенести на змістово-виражальний ґрунт літературного тексту емоційну ауру, настрої, ліричну експресію і “зміст” творів польського композитора й передусім схопити один із найважливіших моментів, глибоко захованих у його музиці, а саме поетичність. У творах, до яких апелює С.Чарнецький, Шопен майстерно й глибоко зворушливо досягає через поєднання реальності й ірраціоналізму дивного сплаву елементів задуми, меланхолії, туги, рефлексії, спогаду, сповитого у витончений ліризм і чарівну м’якість найчистішої мелодійної лінії з глибини переживання від плину пісні” [17, 81].

У новелах М.Яцківа дослідниця теж бачить глибоку задуму над таємницею буття: “Пливуть тони, дивна музика... знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо груди скрипки – це груди дитини... Лине скарга з далекого світа... Сльози перемінилися в діаманти і падають на глибінь, а на тій глибині струни арфи. Чим більше звисока вони падають, тим тони глибші, а чим нижче сльози падають, тим гомін ясніший. Чую сміх дитини, сердечний заливистий сміх розбавленої дитини. Нараз тони розливаються, ніби на щебетливих соловейків вдарили крила смерті... Пісня без слів, без імені...” [13, 30-31].

А.Матусяк зауважує з цього приводу: “Якщо Болеслав Лесьмян писав, що “кожний поет грає на якомсь інструменті”, то у випадку Михайла Яцківа (як і в Поля Верлена, а на українському ґрунті дещо пізніше в Богдана-Ігоря Антонича це безсумнівно гра на скрипці) ця гра обростає специфічною “позаінструментальною” емоційною аурую і окресленими музичними секретами” [17, 86]. Щось схоже можна сказати і про В.Пачовського, поезію якого небезпідставно вважають попередницею “кларнетизму” П.Тичини (М.Степняк, Ю.Лавріненко, В.Барка), де народнопісенна основа на рівні образності та ритмомелодики органічно поєднана з витонченою оркестровою західноєвропейської поезії того часу.

Такою ж ґрунтовністю вирізняється й характеристика танцю як одного з компонентів у творчості письменників кола “Молодої Музи” (розділ “У колі танцю й “танцювальності” слова”). Цей аспект “молодомузівських” текстів, здається, не був ще в полі зору дослідників, тимчасом як він суттєво розширює і збагачує межі функції поетичного слова й виявляє емоційної реакції та поведінкові механізми персонажів художніх творів чи суб’єкта лірики. У теоретичному плані дослідниця виходить із засади, що порівняно з музикою, яка обіймає сферу простору, та з просторовими пластичними мистецтвами танець об’єднує час і простір, виступає, за висловом С.Малларме, “руховим синтезом малярства, музики й поезії”. Авторка монографії вибудувала ієрархію рівнів поліфункціональності танцю в літературі: танець словом, космічний танець, діонісійський танець, танець – жінка – життя, танець маріонеток, танець “маска в масці” тощо. Читач бачить логіку розгортання проблеми, її виходи в нові й нові виміри.

Мотив танцю у творах “молодомузівців” А.Матусяк трактує в екзистенційному плані, як вияв підсвідомих спонук людини, “вислову” тілом, дотиком того, чого не можна вповісти словом, як узаконене порушення табу, зокрема у сфері еротичних марень, як “метафору трагічної таємниці життя”, “буття до смерті”. Водночас танець виступає як форма гри, вияв гротескної свідомості, що було підхоплене й розвинуте постмодернізмом. Виявляється, творчість “молодомузівців” (П.Карманського, Б.Лепкого, В.Пачовського, М.Яцківа) дає багатий матеріал для

відтворення широкої гами всіх настроїв, переживань, філософських рефлексій епохи, перейнятої “світовим болем” як культурним песимізмом, що невдовзі обернувся болем реальним, викликаним світовими катаклізмами.

Нарешті, завершальний розділ монографії – “У колі натхнення природою”. Світ “молодомузівських” образів” стосується основних ідей та мотивів творчості львівських представників раннього українського модернізму, що випливають з філософських засад мистецтва сецесії. Джерело натхнення представники сецесійного стилю вбачали у природі і саме з цього джерела черпали ідеї та мотиви. Це мистецтво насичене дивовижною предметністю довколишньої реальності, зокрема флори та фауни: архітектурні будівлі, малярські полотна, графіка, поетичні твори пройняті густою орнаментикою, що творить дивовижні мережива декору, але не справляє враження надмірності, переситу, а викликає відчуття гармонії, динаміки, єдності слова, барви, звуку.

Переконливо виявилось це, приміром, у такому жанрі, як книжкова ілюстрація. Скажімо, Ю.Бірульов пише, що художник Ю.Панькевич “розглядав книгу як архітектурний ансамбль з унісонним звучанням всіх елементів. В оформленні поетичної антології “Акорди” (Львів, 1903) Панькевичу вдалося досягти гармонійного поєднання стилізованих в дусі сецесії флоральних мотивів та елементів гуцульської народної орнаментики. В побудові графічних прикрас симетрія сполучається з динамічною узорчатістю, викликаючи асоціації з ладом і ритмом українського народного мистецтва. Орнаментальний характер співвідношення зображення і тексту сприяє кращому виявленню змісту” [1, 139-140]. Підрозділ свого дослідження (“Рослинність”) А.Матусяк теж присвячує світові флори.

Окремим сюжетом проходить у монографії образ жінки у творчості “молодомузівців” – від жіночого ідеалу сецесійної культури, фатальної жінки, жінки-вамп до демонічної жінки – той спектр мотивів, розвиток якого простежуємо пізніше у творчості П.Тичини, Є.Маланюка, Н.Лівицької-Холодної та ін.

Насичена предметність образного світу “молодомузівців” кардинально відмінна від реалістичного письма. Дослідниця наголошує на подвійному характері природи в літературі сецесії, позначаючи їх поняттями *natura naturata* й *natura naturans*, тобто як сукупність речей і явищ, що оточують людину, і як джерело світу, силу, що керує ним, виступає його духовною сутністю. Така дуальність не означає самодостатності кожного з аспектів цієї природи, а увиразнює філософську основу естетики раннього модернізму, що ґрунтувався на ідеях А.Шопенгауера, А.Бергсона, Ф.Ніцше, Б.Кроче та ін.

Реалії навколишньої дійсності у творах “молодомузівців” – проекція на нову реальність, другу дійсність – набувають ознак трансцендентності. Квіти й рослини стають тут мовби віконцем у містичний позачасовий світ. Звідси, мабуть, зацікавлення екзотикою, що створює елемент загадковості. Приміром, довколишній ландшафт у віршах П.Карманського зовсім не відповідає галицькому пейзажу. М.Євшан – один із найцікавіших українських критиків початку ХХ ст. – писав із приводу збірки поета “Ой люлі, смутку!”: “Виріс між нами, а такий нам духом чужий, немов прийшов до нас з далеких світів. Українець родом – а так мало в його поезії українського елемента, так віє з неї Західна Європа. Дихав воздухом українських піль, а в зільнику його не знайдете зеленого барвінку, ані васильків, але самі пасифлори, іриси, туї, кипариси, туберози” [4, 35]. Звернімо увагу, що критик не засуджує такого відсторонення від “воздуху рідних піль”, хоча в інтонації висловлювання відчувається певний докір.

На думку А.Матусяк, така колекція рослин свідчить про їх міфологізованість. Рядки вірша “Пішов би я між темні бори, Де розквітають асфоделі”, сам образ цієї квітки, на переконання дослідниці, ведуть у міфологічний простір тексту, позаяк “у міфології стародавніх греків ці білі квіти росли на славетних асфодельних луках у підземному царстві мертвих, де душа, зачерпнувши з тутешнього джерела, забувала про минуле земне існування” [17, 334]. Вірш справді вкладається в таку інтерпретаційну матрицю, і це один із багатьох випадків міфологічної призми прочитання творів “молодомузівців”. Це послужило для дослідниці підставою

заперечити тезу українського літературознавця із США Б.Рубчака, що творчість львівських модерністів початку ХХ ст. можна віднести до пресимволізму, але не до символізму як літературного стилю. А.Матусяк погоджується з ним у тому, що інноваційні здобутки репрезентантів “Молодої Музи” не мали такої напруги, яку спостерігаємо в літературі західноєвропейській, якщо застосовувати до неї (“Молодої Музи”) критерій символізму, приміром, французького як найдовершенішого зразка символізму загалом. За такого підходу польська чи російська модель теж будуть вторинними. Тому, резюмує дослідниця, внесок “Молодої Музи” в розвиток української національної літератури – творчий, а не наслідувальний, вторинний. Його результати ґрунтуються на загальнокультурній основі початку ХХ ст., уписані в літературний контекст цього часу і є ланкою в системі українського літературного процесу; вони підготували базу для активного літературного життя 20-30-х рр. на обох берегах Збруча.

Ці нотатки охоплюють тільки деякі фрагменти активних українознавчих досліджень польських літературознавців. Взаємне зацікавлення культурою сусідів, обмін науковими ідеями, контакти вчених – усе це відкриває нові перспективи взаємного пізнання та зближення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бігульов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Львів, 2005.
2. Верлен П. Лірика. – К., 1968.
3. Грабович Г. До історії української літератури. – К., 1998.
4. Євшан М. Під прапором мистецтва. – К., 1910.
5. Життя і революція. – 1926. – №10.
6. Іванов В. Борозды и межи. – М., 1916.
7. Нога О. Іоанн Косинін. Пророк антисюрреалізму. – Львів, 1999.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
9. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 1998.
10. Содомога А. Студії одного вірша. – Львів, 2006.
11. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 35.
12. Яцків М. Смерть бога. – Львів, 1913.
13. Яцків М. Adagio consolante. – Львів, 1912.
14. Bakula B. Skrzydło Dedala. – Poznań, 1999.
15. Bakula B. Wprowadzenie. Kryzys i przełom w perspektywie polsko-ukraińskich związkow // *Polska – Ukraina*. – Poznań, 2003.
16. Korniejenko A. Ukraiński modernizm. – Kraków, 1998.
17. Matusiak A. W kręgu secesji ukuaińskiej: Wybrane problemy twórczości pisarzy “Młodej Muzy”. – Wrocław, 2006.

ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

Журнал “Слово і Час” висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, загальнокультурного життя. Виходячи з принципів об'єктивності та плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди і положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінними вимогами до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, є достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; посилання розміщуються внизу сторінки.

Статті подавати на електронному носії як текстовий файл без переносів у словах у редакторі Microsoft Word; можна надсилати електронною поштою: jour_sich@iatp.org.ua. Обов'язково мусить бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 1,5 інтервали 28 рядків на сторінці.

Список використаної літератури в алфавітному порядку подається в кінці статті; посилання розміщуються в тексті в квадратних дужках: [номер видання у списку, стор.].

До статті (крім рецензій) обов'язково додається анотація з ключовими словами (на 600-800 знаків), ім'я та прізвище автора українською, російською та англійською мовами.