
Погляд

Іван Дзюба

МАСКИ ДЕМАСКАТОРА

Стаття присвячена книзі Григорія Грабовича “Маски і обличчя”. Розглядається трактування в ній проблеми самовираження автора і “двійництва”. Висловлено думку, що деякі версії дослідника можуть бути продискутовані.

Ключові слова: роль, маски, тотеми, двійництво, ідентичність.

Ivan Dzyuba. Masks of the unmasker

This article is devoted to G.Grabowicz's book “Masks and Faces”, particularly to the scholar's thoughts on the self-expression of the author as well as on the double archetype. The author of the essay supposes that some of the versions offered by G.Grabowicz are still open to question.

Key words: role, mask, totem, double archetype, identity.

*“Маска завжди нам скаже більше, ніж саме обличчя”
Оскар Вайльд*

*“...Зрозуміло, що будь-яка акція викриття, “зривання масок” завжди втілює певні уявлення самого викривача про “справжнє” й “несправжнє”, “одіж” і “єство”, “маску” й “обличчя”, “приховуюче” і “приховане” — уявлення, які можуть бути як завгодно далекими від справжнього стану справ та від елементарної справедливості (котру, на превеликий жаль, у таких випадках інколи надзвичайно важко встановити)”
Малахов В., Мулярчук Є., Жулай В., Савельєва М.
Цивілізаційні виміри моральності: зміна парадигм.*

Вступна стаття книжки¹ — “Про людей, тексти і маски, і pro domo sua” — має характер вступу та автокоментаря. Читаючи її, я згадував Шевченкове: “Хіба самому написать / Таки посланіє до себе?” Справді, Григорій Грабович працює в літературознавстві понад тридцять років, з них чи не чверть століття друкується і в Україні, він автор кількох потужних праць з історії української літератури, має своїх палких послідовників, особливо серед літературної молоді (можна говорити навіть про “школу Грабовича”), під його орудою вже кілька років виходить часопис “Критика”, багато в чому контраверсійний і не без виявів сектантства, але доброго професійного рівня і, сказати б, інтелектуально “інспірувальний”; успішно працює однойменне видавництво, що випускає неординарну літературознавчу та історіографічну літературу, — однак усі ці роки вченого супроводжує колізія, що її сам він визначив як “протистояння між критиком і публікою” (утім не лише публікою — в інших випадках він із позірно великодушним сарказмом говорить про “літературознавчий істеблішмент” інакше — “старших”).

¹ Грабович Г. Тексти і маски. — К., 2005. До речі, мені згадується назва книжки Корнія Чуковського: “Лица и маски”. — СПб., 1914. Сам же Грабович, певно, орієнтувався на поетичний цикл І.Франка “Профілі і маски”, який аналізує.

У чому тут річ? Причина, мабуть, не одна. Найочевидніша — Грабович прийшов з іншою методологічною культурою, до якої ні наш “істеблшмент”, ні “публіка” не були готові. До цього додалися і тривіальні непорозуміння, особливо на рівні “публіки”, яку смертельно образило зображення Шевченка як “міфотворця”, адже “міф” для неї — щось на кшталт казки, вигадки, а не культурологічне поняття, що кодує глибини національного досвіду й світогляду, — отож протест проти нібито приниження генія заступив собою інтерес до можливостей збагачувального іншобачення його (те саме сталося і з книжкою Оксани Забужко “Шевченків міф України”). Відповідно з підозрою поставилися й до тези про “символічну автобіографію” поета. І вже зовсім обурення викликала інша теза — про Шевченка “неприспособованого” (у поезії) та “приспособованого” (переважно у прозі, хоч можна тут говорити і про малярство та ін.): знову-таки “приспособованість” сприймалася як “приспосованство”, хоч у Грабовича йшлося зовсім про інше, насамперед про ступінь ідентичності. До речі, ця проблема почасти виникала і в дорадянському шевченкознавстві, і в радянські часи, хоч саме Грабович означив її гостро й теоретично чітко. Посилання на прецеденти, хай і поодинокі, тільки зміцнили б його позицію.

Загалом же Грабович і в шевченкознавстві, і у франкознавстві, і в інтерпретації історії української літератури вийшов на нові теоретичні горизонти (інколи, може, уявні), — і це має бути не підставою для конкурентних задроздів чи рефлексів негації, а стати об’єктом зацікавленого ознайомлення, наукових дискусій, об’єктивного поцінування. Поки що цього не дуже видно. Переважають викиди антиграбовичівської публіцистики, на яку адепти Грабовича не знайшли адекватної відповіді.

Може, тому він вирішив сам розповісти “о времени и о себе”. Тобто про свій шлях у літературознавстві (принагідно і про свою українську закоріненість) — коротко. І зробив це переконливо як з погляду фактичного, так і давши відчутти ту атмосферу зосередженості на наукових інтересах і напруженості теоретичних шукань, яка його супроводжувала. І що цікаво — у цій самопрезентації, як і в усій книжці, автор **майже** уник того тону ароганції та демонстративного уприкрювання “публіки” й “істеблшменту”, що так йому шкодить і служить ще однією причиною вже означеного “протистояння”. Кажу: **майже** уник, бо зовсім придушити в собі цей синдром важко, як й інерцію “пікантного” демістифікаторства. (Скажімо, у зв’язку з Миколою Хвильовим та Дмитром Донцовим між іншим згадається Олена Теліга, і в дужках неодмінно треба кинути: Донцов — не просто редактор ЛНВ, а її **“колишній коханець”**). Так і кортить запитати: пане професоре, а нащо воно вам? А нам і зовсім ні до чого, про Бабин Яр згадуючи).

Пояснюючи заголовок своєї книжки (а дискурс заголовка багато важить у тих методологіях, в яких працює Грабович), автор наголошує на ролі маски й маскуванню в культурі (“топос маски”). Це доречно й тому, що “маска”, як і “міф”, може сприйматися в розумінні швидше побутово-ритуальному, ніж історико-культурному, або як знак соціально-психологічної облудності. Згадаймо слова класика політики про класика літератури, заслуга якого в тому, мовляв, що він зривав усі й усілякі маски.

Зривання масок від кінця 20-х років минулого століття на кілька десятиліть стало вигідною професією партійних публіцистів в українській (і не тільки, звісно) літературі, що показували, як “морда классового врага скривається под различными масками” (“Забой”. — 1929. — №1. — С. 44), і як слід викривати “*поетику маскування*” (однойменна стаття Леоніда Підгайного в ж. “Життя й Революція”. — 1934. — №1).

Однак культурологічний образ *маски* — щось зовсім інше. І його Грабович широко окреслює: “...Як тема й архетип, як метафора й структура, маска — річ центральна для культури і для літератури [...] Маска визначає, чи пак розкриває, сутнісні питання людської екзистенції та філософії, культурної антропології та соціології мистецтва” (20). Таке поважливе ставлення до “таксономічно-пізнавальної” значущості маски підкріплене й посиланням на великі авторитети, і прикладами з історії культури. Однак для мене в цьому контексті дисонансом

прозвучала думка, яку я навмисне оминув (в означеному місці) і доцитовую тепер: “З масками та ролями, що вони уособлюють, живемо повсякденно — вбираємо іншу чи не для кожного нашого спілкування; називаємо це адаптацією, або соціалізацією”. Виникає зразу кілька запитань. По-перше, чи можна ототожнювати маску й роль? Навіть на кону роль можна грати без маски (відкритіше і природніше), а життєві чи суспільні ролі людини соціологія не конче виводить на маску. По-друге, чи припустимо ототожнювати з маскуваням адаптацію та соціалізацію? Це якісно зовсім різні речі — і мотивацією, і ступенем органічності, і характером контактності з соціумом. Зрештою, невже ми так-таки “для кожного спілкування” щоразу “вбираємо” іншу маску? Тягнути за собою гарбу масок на всі випадки життя? Це навіть професійному лицедієві не під силу. А може, і справді? Аж страшно на вулицю виходити: не люди, а маски. Рікєрова “герменевтика недовіри”, зведена до побутового рівня? Утім не варто боятися. Люди не такі піддатливі на потік теоретичних конструкцій про них. А у Григорія Грабовича це, по-моєму, прибирання собі маски демаскатора — своєрідна самодемонізація (мало йому, що його демонізують недоброзичливці?!). Якщо ж усерйоз, то в людини для мінливого реагування на мінливі обставини є, крім маски чи набору масок, інші “засоби”, простіші, доступніші і природніші, — інтонація голосу, жест, міміка, гримаса, зрештою, судама обличчя. Цього вистачає і щоб собою, і щоб зіграти, коли треба, роль, навіть не націплюючи саморепресивної маски.

Та й маски в різних народів та в різні часи мали різні функції. Не тільки маскуванню, а й посилення енергії самовираження, перевтілення в іншу особистість, загострення реакції на зовнішні обставини, уходження в ритуально-естетизовану гру. Одна річ — статична китайська маска; інша — динамічна африканська, в якій основна “робота” припадає на міміку обличчя; ще інша — “страшна” середньовічна (в Європі) для відлякування пошестей та бід; ще й ще інша — гротескна маска паяца, різдвяні маски наших колядників. І так до безкінечності.

Григорій Грабович усе це чудово знає, але чомусь більше схиляється до механістичного трактування “маски” як способу видавати себе за іншого. (К.Лоренц, описуючи емоційний світ тварин, говорив про маски лютості і гніву, тобто маска тут — не вдавання, а тимчасовий вихід із звичайного стану; мабуть, це трапляється й у людському суспільстві.) І водночас до “топосу маски” дописує явище роздвоєння особистості; про численних “двійників” світової літератури згадано саме в контексті розмови про “маски”. Мабуть, це все-таки некоректність, бо двійництво далеко не завжди маскуванню, а здебільше внутрішня мука. Відомо ж, що в людині може жити кілька “Я”, взаємно поборюючи одне одного або одне одному поступаючись, і кожне з них може претендувати на роль “справжнього” (і в самого Грабовича мимохідь кинуте про “множинність”). Одна людина, казав Томас Гоббс, може репрезентувати кількох людей. Може бути роздвоєність душі фаустівського зразка (згадаймо, Фауст у Гете страждав від того, що дві душі живуть у ньому й не дійдуть згоди), у такому разі маска — профанація трагізму роздвоєності. Корній Чуковський говорив про дві душі Горького. Бувають художньо означені системи масок: у М.Булгакова; маски оповідачів у Салтикова-Щедріна; маски “бітників”, “біологів”, “рибалок” і “сибірських роботяг”, “акторів” і “Мерлін Монро” в поезії А.Вознесенського — згустки драматичних моментів світопочування, що хвилюють поета... Тому дивно читати про Миколу Хвильового: “ця іманентна двоїстість письменника, його життя в масці...” Що “іманентна двоїстість” — це так, хоч трагічний зміст її ще необхідно розкрити в контексті доби й оточення, як і “символічну автобіографію” Хвильового, що нею є вся його проза, як доводить Г.Грабович, — його блискучий аналіз усе-таки втрачає від того, що ігнорується “біографія доби”, яка безумовно стояла за “символічною автобіографією”, та й мотиви суїциду (самогубства) небезвідносні до атмосфери тієї ж-таки доби й не зводяться до самих лиш особливостей психіки Хвильового. (Без цього “контексту” мали б просто звихнуту психіку!) А що “життя в масці” — ні! У тому-то й річ, що не міг Хвильовий жити в масці, хоч і намагався не раз надягти її, — увесь час із неї

виламувався, сам зривав її й затоптував – такий він був і тим унікальний в українській літературі: “м’ятежний”².

Маска – не завжди засіб удавання, фальшування й не завжди служить “стратегіям приховування й оголювання” (Г.Грабович). Вона може слугувати виходом за межі себе самого, випробуванню своїх можливостей. М.Бахтін говорив про невечерпальність маски. У своєрідній енциклопедії масок, на яку посилається Григорій Грабович³, містяться десятки глибоких думок істориків культури, філософів, поетів, митців, які розкривають широчезний діапазон функцій і самої природи маски. Джордж Сантаяна говорив про маску як про знерухожену експресію. Гастон Башляр бачив у ній то укриття, самозахист, то бажання бути кимось іншим. Для Джорджа Батая маска – “хаос, що став тілом”, у ній можна знайти насолоду “танку смерті над водопадом часу”. Клод Леві-Строс: маска і маскує, і демаскує. І тощо і тощо. Кожна з цих інтерпретацій маски відкриває якусь із її невичерпних можливостей. Але я наведу ще думку Вітольда Гомбровича: маска вириває з буденності у світ таємниці і глибших, прихованих значень.

Ця думка асоціюється в мене з парадоксальним висловлюванням Віктора Гюго на похороні Жорж Санд 10 червня 1876 року: “Людське обличчя – це маска. За нею криється істинний, божественний образ-ідея. Жорж Санд була ідеєю, тепер вона покинула плоть і стала вільною; вона померла і стала живою [...] Відкрилася нам богиня” [3, 610].

І прямо протилежне – Андрій Бєлий про Олександра Блока: “...У поезії Блока згодом піднялося висміювання своєї власної теми (в “Балаганчике”, в “Нечаянной радости”), лик *Прекрасної Дами* розбився об якісь повсталі труднощі, з розколу линули ніч і туман, закриваючи сяйнисту ясність пейзажу; пейзаж став болотним, сповненим чортенят і якихось дивних жіночих персонажів, поіменованих то Незнайомкою, то Маскою, то Ніччю” [1, 284].

А ось – ніби поєднання (чи колізія?) двох протилежних можливостей маски – маски, за якою глибша вічна сутність, і маски, що фіксує минуле й поборне. Юрій Шевельов про листування Пантелеймона Куліша: “Ми бачимо його, як він є і як він себе грає. У листі є обличчя і маска. Це виклик, це інтелектуальна і емоційна насолода усувати маску й знаходити обличчя. За проповіддю пристрасть, за пророцтвом інтелектуальний пошук. За часовим і дочасним вічні правди людського буття й почувань” [2].

Юрій Шевельов демонструє тут (і не лише тут) витончену процедуру демаскування не як викриття (ви-криття), а як розкриття (роз-криття) невичерпності творчої особистості.

У принципі такої самої настанови (здається) дотримується і Григорій Грабович, але інколи (здається) “спрощує” самого себе.

А втім – про це далі. Бо, власне, обговоривши “топос маски”, Грабович на деякий час забуває про нього і звернеться лише згодом – у статтях про Франка та Хвильового. А спочатку – своєрідне продовження своєї інтелектуальної автобіографії в розділах про Романа Інгардена, на працях якого Григорій Грабович, так виглядає, пройшов свій перший теоретичний вишкіл.

Перший розділ книжки – “Теорія та її дія” – містить три тексти, два з яких присвячені Романові Інгардену, польському (польсько-німецькому?) теоретикові літератури (до речі, був лектором німецької мови у Львівському університеті в 1940-1941 роках, як повідомляє Грабович), одному з головних розробників феноменології. Власне, обидва тексти – це давніші (1973; 1980) передмови до англомовних видань Інгардена і вперше публікуються в українському перекладі.

² Може, “маскою”, в якій Хвильовий нібито жив, уважається його комуністична ідея? Тоді це було б глибоким нерозумінням Хвильового. Комуністична ідея була для письменника не маскою, а пристрастю. Інша річ, що вкладав він у неї своє, не те, що комуністичні доктринери й функціонери. Що ж до визнання “помилки”, то це не було одяганням маски. І друзям, і ворогам було зрозуміло, що це не маскування, а вимушена капітуляція. Блискуче сказав В.І.Ленін: якщо в темному завулку мене перестріне бандит, я віддам гаманець, але це не означає, що я пішов на компроміс із бандитом.

³ Maski / Wybór, opracowanie i redakcja Maria Janion i Stanisław Rosiek. – Gdańsk, 1986. – Т. 1, 2.

Одна з центральних постатей теоретичного літературознавства ХХ ст., Роман Інгарден був майже невідомий в Україні. Пригадується, десь року 1960 чи 1961 до нас потрапило польське його видання (воно є в мене), і Романом Інгарденом захопився Іван Світличний – найбільше схильний до теоретичних розсудів з усіх літературознавців тієї пори. Але невдовзі його позбавили можливості літературної праці, і відтоді, здається, ніхто в нас Романом Інгарденом не цікавився. І от, виявляється, майже в ті роки або трохи пізніше школу Інгардена проходить молодий український науковець із Польщі, хоч коло його “вчителів” було ширшим.

Стаття Григорія Грабовича 1970 року, що була передмовою до англійського перекладу фундаментальної праці Романа Інгардена “Das literarische Kunstwerk” (“Літературно-художній твір”), ставила її та інші розвідки цього автора в історичний контекст та контекст широких теоретичних дискусій у новочасному літературознавстві. Григорій Грабович дошукується тонких нюансів філософських і естетичних розбіжностей у найвідоміших теоретиків і, не будучи безоглядним апологетом Інгардена, прагне з’ясувати всі pro et contra. Хоча Інгарден, за Грабовичем, не абсолютизував теоретичний підхід до літератури, розрізняючи такі підрозділи знання про неї, як філософія літератури, теорія літератури, літературні дослідження, літературна критика, усе-таки в його ієрархії цих знань перші два стоять немовби вище. Як “чистий” теоретик, він інколи давав підстави для закидів в абстрактності і схематизмі. Не всіх переконувало принципове відмежування ним своєї **теорії літературного твору від теорії літератури** як роду мистецтва.

Одним із найважливіших здобутків Інгардена вважає Грабович його концепцію літературного твору як багаторівневої формації, що складається з чотирьох основних шарів: звучання слів і фонетичні витвори; значеннєві одиниці – речення та реченнєві комплекси; представлені об’єкти (особи, предмети, події тощо); схематизовані аспекти, що презентують ці об’єкти. Предтечею ідеї багатшаровості літературного твору Інгарден уважав Лессинга; Грабович називає ще Юліуша Кляйнера та Вальдемара Конрада (хоча “їхні теорії служать лише загальними аналогами”). Цікаво, що деякі міркування про багатшаровість літературного твору містяться в ранніх працях О.Білецького (яких Г.Грабович на той час ще, певно, не читав), хоч вони й не доведені до рівня цілісної теорії.

Друга стаття теоретичного розділу книжки присвячена проблемі цінності й поцінування у феноменологічній теорії Романа Інгардена. Річ у тім, що Інгарденові закидалася (Рене Велек, Рудольф Одебрехт) неухвага до естетичних норм та цінностей. Грабович обмежує ці закиди, показуючи еволюцію Інгардена “від розгляду сутнісної структури літературного твору до його конкретизації у сприйнятті конкретного читача та до загального питання, як читач пізнає твір, і, врешті, до останньої стадії – аксіологічного дослідження загалом і вивчення естетики й художньої цінності зокрема...” (55). Але водночас він бачить в Інгарденівській теорії вади, “деколи фундаментальні”. Основні з них – “радикальна позаісторичність”, “тенденція до уречевлення та ідеалізму”, лінеарність і детерміністичність моделі.

Як видно з обох “інгарденівських” статей, Грабович уже на початку своєї професійної кар’єри не був вузько теоретично зорієнтований, а виявляв сприйнятливості до широкого спектру естетичної думки. Водночас він відпорний до еклектики, заглиблений у теоретичні тонкощі й перейнятий своєрідним пафосом теоретичної коректності (виходячи за межі цієї статті, зазначу, що, як на мене, Григорій Грабович найсильніший саме в теорії, може, і в історії літератури; як критикові, йому автором бракує безпосередності переживання аналізованого твору, вникання у світ автора, і тоді виходить анатомічне препарування, а не одухотворене прочитання. Утім це моє суб’єктивне враження. І, здається, його може підважити останній розділ книжки – “Кохання з відьмами”, де автор показав себе тонким і в’дливим інтерпретатором сучасних літературних текстів).

Добре було б, якби Грабович зібрав і видав (а така можливість у нього, здається, є) й інші свої, розкидані в різних виданнях, публікації літературознавчо-теоретичного характеру, – це повніше розкрило б масштаб його естетичної думки, навіть якщо вона викладена в інтерпретаціях чужих праць. Тим більше, що теорії властиве

особливе довголіття й живе вона, навіть якщо в чомусь уже перейдена. До речі, основні праці Романа Інгардена, створені в 1920-1930-х роках, дуже поволи знаходили дорогу навіть до фахівців, і це ускладнювало долю його ідей. Але свою роль вони все-таки відіграли, немало позначившись на європейській естетичній думці.

...Грабовичів роман із Романом Інгарденом не закінчився чверть століття тому. Роком 2003-м позначена стаття “Апорія українського формалізму”. Палко підтримуючи молоду дослідницю Світлану Матвієнко, яка звернулася до майже забутої теми формальних мотивів в українській літературознавчій думці 20-х років і підняла чималий невивчений матеріал, Грабович уводив проблему в ширший масштаб європейських теоретичних шукань та протистоянь, і тут йому стає у пригоді колізія феноменалізм (в особі Інгардена) – російський (та польський) формалізм. Наголошуючи на спільному у формалістів з Інгарденом (антипсихологізм, принципове відмежування твору “від таких зовнішніх моментів, як авторська біографія, історичне й соціальне тло тощо”), Грабович зазначає, що предмет своєї науки – структуру літературного твору – вони бачать по-різному. Основна розбіжність полягає в тому, що в очах Інгардена ця структура була багат шаровою (тут Грабович повторює сказане давніше), тоді як для формалістів художній твір – лише лінгвістичний витвір, “художньо організована мова”. (Зауважу: не для всіх формалістів. У всякому разі, не для Б.Ейхенбаума і, тим більше, не для В.Жирмунського).

Окремо можна говорити про В.Перетца, якому чужий був догматизм; володіючи широким методологічним підходом, він ладен був шукати раціональне зерно і в поглядах, йому не близьких. У книжці “Краткий очерк методологии” (Петроград, 1922) він називає одинадцять методів літературознавчого аналізу (естетичний; етичний; публіцистичний; історико-політичний; історичний; історико-психологічний, або біографічний; культурно-історичний; есто-психологічний; порівняльно-історичний; еволюційний; філологічний). На думку вченого, усі вони мають свою підставу, адже людська творчість багатогранна і її неможливо пояснити “моністично”, виходячи з одного принципу. До схожої позиції, як уже згадувалося, схиляється і Г.Грабович.

“Формалісти” ж почали з атак як на позитивізм і компаративізм, так і на психологічну школу та Потебню, хоч насправді вони багато в чому йшли саме від Потебні, від його вчення про “внутрішню форму” слова та поетичного твору, її втрату й відновлення (пор. “автоматизацію” й “очуднення” форми у В.Шкловського та Б.Ейхенбаума). В.Шкловський у статті “Потебня” (зб. “Поэтика”. – Петроград, 1919), не заперечуючи “геніальних можливостей” вченого, критику його “системи” основує на досить побіжному й поверховому викладі окремих положень, власне, одного: про нібито зведення поетичності до образності. Натомість В.Жирмунський визнавав залежність свою та всієї школи від Потебні. (Утім В.Жирмунський не був ортодоксальним “формалістом” і серед близьких собі вчених називав і С.Венгерова, і Д.Петрова, і В.Перетца, і О.Білецького з групи “молодих філологів”). Про те, що формальна школа веде свій родовід від Потебні, не раз говорив О.Білецький, який на початку 1920-х був палким неофітом потебніанства. У статті “Потебня и наука истории литературы в России” (“Бюллетень редакционного комитета для издания произведений А.А.Потебни”. – Х., 1922. – №1), говорячи про небувале піднесення досліджень у галузі ритміки та метрики поезії (від А.Бєлого до В.Брюсова), композиції (від Л.Гроссмана до Б.Ейхенбаума), зовнішньої і внутрішньої форми (автори “Сборников по теории поэтического языка”), О.Білецький доходить висновку, що “все они, теоретики и историки, подготовляющие жатву будущего историко-литературного синтеза, – все они – хотят или не хотят они сами этого – явились, как всходы семян, брошенных в землю рукою могучего сеятеля – А.А.Потебни”. Більше того, каже Білецький, і на Заході робота вчених йшла в тому ж напрямку, що й робота Потебні, хоч і незалежно від нього, адже його праці не були там відомі.

В ж. “Червоний шлях” (1925, №11-12) була надрукована рецензія О.Білецького на кн. В.Шкловського “О теории прозы” (1925). Вона й сьогодні може становити інтерес для дослідників історії “формальної школи”. Рецензент звертає увагу на

неоднорідність школи, різницю в підходах, скажімо, В.Жирмунського, Б.Ейхенбаума – і В.Шкловського, який, мовляв, не любить зупинятися на фактах і не потребує доказів, а шукає можливості заперечити; натомість у Б.Ейхенбаума цей “несерйозний формалізм” В.Шкловського дістав “учене обґрунтування”. До речі, двічі – спершу в передмові до харківського видання “Поэтики” Р.Мюллера-Фрейсфельса (1923), а потім в “Автобіографії” – О.Білецький говорить, що західноєвропейські праці з поезики цікавили його більше, ніж аналогічні – російських формалістів.

Дивно, що серед диспутантів проблеми формалізму Г.Грабович не називає О.Білецького, хоч основна частина статті присвячена саме українському відгалуженню формалізму та українським дискусіям навколо нього. Загалом же, то йдучи за своєю протезе, то доповнюючи й коригуючи її, він окреслює широку картину теоретичних зацікавлень наших непересічних літературознавців тієї доби, серед яких такі першорядні постаті, як А.Шамрай, Б.Якубський, І.Айзеншток, О.Дорошкевич та інші. Знаменними були й факти публікації в українських часописах текстів російських формалістів, які взагалі зацікавлено обговорювали “формальні проблеми”. Це можна розглядати як один із напрямів величезних і різноманітних зусиль українських інтелектуалів задля подолання успадкованої з часів російської імперії провінційності культурного життя суспільства. І знову й знову бачимо, які багатообіцяючі “точки зростання” нації було затоптано...

Що ж до “формальної школи”, то і в Росії вона не змогла себе повністю реалізувати. Ще задовго до того, як ця школа могла б розкрити всі свої можливості, в обстановці ідеологічних і політичних тисків її було придушено. Це спотворює картину її еволюції – не знати, якою вона була б за умов нормальної наукової конкуренції. Слушно наголошує Г.Грабович на вимушеності та безперспективності симбіозу формального і соціологічного методів у вигляді т. зв. “форсоцу”, дуже швидко похованого. Однак треба сказати, що деякі літературознавці (наприклад, П.Сакулін) певний час вірили в можливість поєднання різних підходів під дахом марксистської теорії. Мабуть, небезвідносний до цієї проблеми й активний інтерес до марксизму окремих західних структуралістів – близьких чи віддалених “родичів” формальної школи.

Стаття “Апорія українського формалізму” становить собою передрук вступної статті до книжки Світлани Матвієнко “Дискурс формалізму: український контекст”. У тій ролі вона, певно, була цілком достатньою, але як окрема публікація залишає враження неповноти: лише в загальній формі сказано про неоднорідність контингенту “формалістів” і теоретичні колізії в їхніх колах; поза інтересом автора залишилися запекла боротьба проти “формалізму” з боку офіційної ортодоксії, – динаміка акцентів цієї боротьби важлива для картини літературного життя того часу.

Другий розділ книжки – “Триптих про Франка”. До Франкової постаті, як і Шевченкової, Грабович раз у раз звертається протягом багатьох років – вони для нього центральні і в картині української літератури, і в його особистому устосуванні до неї. У “Триптиху” він торкається відповідно трьох больових точок теми Франка.

Перша стаття – “Іван Франко й Адам Міцкевіч”⁴. Про це написано немало в українському та почасти польському літературознавстві. Проте переважно щодо моментів суспільно-політичного або загальноісторичного характеру, як слушно зазначає Грабович і прагне поглянути на тему ширше, виокремлюючи в ній такі підрозділи: основна франківська модель поета; полеміка з Міцкевічем; відступ від цієї полеміки; поетичне перетворення Міцкевічевої спадщини. Утім докладне обговорення проблематики в такому діапазоні автор, природно, залишає як своє творче завдання, а тим часом, стисло й точно висловившись з означених пунктів, спеціально зосереджується на драстичному: Франковій статті “Ein Dichter des Verrates” (“Поет зради”). Її оминало радянське франкознавство, її не передруковували навіть у 50-томному зібранні творів Франка. Аргументація “щоб не псувати стосунків з поляками” – абсурдна, адже в Польщі стаття вже

⁴ Зберігаємо те написання польських та ін. прізвищ, якого дотримується Г.Грабович.

була перекладена й коментована. Грабович робить коректний її аналіз, показує, у чому Франко помилявся і в чому мав слушність, як знову і знову вертався до “проблеми Міцкевіча”, що була для нього й національно-політичною, і моральною, і психологічною, — резонуючи з власною внутрішньою боротьбою та драматичними моментами самоозначення. Варто прочитати цю невелику, але небуденну щільністю аналізу статтю, щоб іще раз пересвідчитись у точності і, скажу, безстрашності аналізу Грабовича, коли йдеться про делікатні з багатьох поглядів речі, — а ще, скажу, щоб відчувти насолоду від його витонченої логіки й рафінованого стилю.

Утім у мене залишалося одне питання. Франко болісно “заявся” на Міцкевічу як на польському національному бардові-пророкові (“wieszcz”) — то достойному, то недостойному, мовби відповідальному то за героїчність, то за підступність свого народу, — з різних Франкових позицій у різні часи. Але для поляків “wieszcz” був не сам тільки Міцкевіч, а й іще двоє — Словацький і Красінський, — мовби три аспекти польської національної ідеї. При цьому Словацький з погляду і соціальних, і національних позицій, здавалося б, міг би бути ближчий Франкові (а як поет — рівносильний Міцкевічу); тим часом до нього Франко не мав такого інтересу (та й уся українська література). Саме в ті часи, коли Франко “мучиться” Міцкевічем, *Młoda Polska* протиставляє культові Міцкевіча культ Словацького. Чи могло це якось вплинути на Франкову поставу щодо Міцкевіча?

Дві наступні статті — “Вождівство і роздвоєння: валенродизм Франка” та “Франко і пророцтво”, почасти продовжуючи тему попередньої, концентруються на аналізі “символічно-автобіографічних поем” Франка “Похорон”, “Смерть Каїна”, “Іван Вишенський”, “Мойсей”. Попри відмінність “жанрово-тематичних і наративно-сюжетних ліній цих поем”, дослідник бачить у них глибинну спільність, а саме те, що через свою “інтелектуально-емоційну синкретичність, чи попросту через глибинність, тобто психологічний катексис їхньої тематики вони ставлять свої “тези” не прямим текстом, але різними “звивами”, “зсувами” і стратегіями проєкції та маскуванню” (100). Відповідний аналіз здійснено тонко й “терпляче”. Хоча в мене часом з’являлася думка: може, не все у складному плетиві ідей та пристрастей героїв цих поем — суто “символіко-автобіографічне” Франкове, його “самозображення”; може, почасти була й поетова реакція на інші суспільні з’яви й постаті, якась контамінація з невласними мотивами (крім Міцкевічевих, крім тих, хто “заадресований” у поемах)? Можливо, це питання ще стане предметом досліджень.

Не здається достатньо вмотивованим і постійне (таке прикметне для Грабовича та його послідовників) пониження політичного (громадянського) зрізу Франкової (і не тільки Франкової) поезії як ніби й орієнтованої на нерафіноване, простацьке сприйняття (на “ненадто тонкого читача”, на “приземнішу публіку”). Спробуймо поширити такий підхід, для прикладу, на поезію Пушкіна, Гюго та й того ж Міцкевіча...

Третій розділ — “На гранях культур” — своєю назвою вказує на істотну особливість Г.Грабовича як літературознавця: він не тільки працює в матеріалі різних культур, а й має свій спосіб висвітлення їх взаємодії, зчеплень чи протистоянь, а то й паралельного існування у взаємонепомічанні, що також може бути дуже промовистим.

Під цим кутом зору особливо цікава перша стаття розділу “Мітологізація Львова: відлуння присутності та відсутності”. На великому матеріалі, який здебільше не залучали інші дослідники (зрештою, і сама проблема так поставлена вперше), Грабович розглядає цілий спектр версій (міфів) Львова — цього “фантастичного міста” — у польських, австрійських та українських авторів, скрупульозно й доскіпливо розшаровуючи різні політичні, національно-культурні та особистісні їхні складники, різні погляди, різні ступені адекватності чи ілюзорності, різні емоційні імпульси. У підсумку вимальовується досі не знана, — хоч і демістифікована, але не знебарвлена й таки інтригуюча! — картина присутності Львова в житті кількох народів, для кожного з яких він означав щось інакше. І цю інакшість — староукраїнську, польську, австрійську, модерноукраїнську — автор прагне “влвити” у глибинах інтимної пережитості його буття тими, хто залишив про це

свої свідчення (хоча цікаво було б до літературних свідчень долучити, скажімо, малярські, архітектурні, музичні).

Говорячи про “Мій Львів” Юзефа Вітліна (Wittlin) — один із перших творів поляків, які пережили втрату Львова після Другої світової війни, — Грабович зазначає, що “справжній Львів починається там, де закінчується конвенційне, політичне, ідеологічне місто” (167). Почасти це рефлексія на “Вітлінове вичакловування Львова”, а почасти і його власний (принциповий?) підхід. Цілком дотриматися його Грабовичу не вдалося і не могло вдатися: надто сильна історично-політична аура Львова й надто багато з ним пов’язано в пам’яті та візіях поколінь, принаймні, українців і поляків. Тому Грабович коректно (але часом і жорстко) відхиляє політичну претензійність деяких польських міфів Львова, нерідко проіннятих шовінізмом та окупантською агресивністю, хоч йому більше до смаку вникати в толерантніші та об’єктивніші візії, яких теж було і є немало. Водночас, із розумінням говорячи про глибоку травму, яку пережили поляки, втративши місто, де значною мірою творилися їхні історія та культура, автор немовби пропонує і своїм українським читачам пам’ятати про неоднозначне минуле нашої другої столиці, бути толерантними до польських ностальгій. Отож, на мій погляд, цей есей варто було б видати окремою брошурою масовим тиражем, і так само в польському перекладі, — це був би незайвий внесок у поглиблене порозуміння інтелігенції двох народів.

І все-таки, на мою думку, українська присутність у Львові Грабовича відлунує менше, ніж могла б (згадаймо заголовок: “...відлуння присутності та відсутності”). Міщанські братства, “Руська трійця”, Головна Руська Рада, “Просвіта”, “Січі-Соколи”, Національний музей, театри, Наукове товариство імені Шевченка, “Руська бесіда” (потім “Українська бесіда”), “Молода Україна”, “Українська богема”; напружене літературне, мистецьке, наукове, політичне, господарське життя українців у 20-х—30-х роках ХХ ст., — усе це спростовує версію виняткової “польськості” Львова до 1939 року. Грабович ці аспекти проблеми здебільше оминає. Це не закид йому. У нього інший ракурс бачення, інший нерв переживання теми. Згадаймо: “...справжній Львів починається там, де закінчується конвенційне, політичне, ідеологічне місто”. Не для всіх переконливо й зобов’язливо — але в кожного свій Львів. У Грабовича він магнетичний, парадоксальний і невловний для стереотипу.

P.S. Львівські мотиви Грабовича здаються мені певною мірою продовженням того самопредставлення, яким є вступна стаття до книжки. Автор мусив розказати про “свій” Львів у польсько-українських колізіях. Адже його особиста доля початками своїми закорінена в польсько-українському помеж’ї, наукова кар’єра великою мірою розгорталася на межі цих двох культур, а деякі “доброзичливці” навіть ладні уявляти його немовби польським “агентом впливу” в українському літературознавстві. Хоч насправді він агент впливу модерної науки.

P.P.S. Не можу не висловити свого захоплення блискучими і дотепними пасажами завершальних сторінок есею — про творення новочасної містерії Львова далекими нащадками “Української богемі” Карманського, Бірчака і К°. та про те “змішування провокацій, фарсу й екзорцизму”, яке “відбувається саме у Львові” — за умов “не зменшеної російської гегемонії в культурі та відсутності української політичної волі та зрілості” (181).

Трохи розчарувала мене стаття “Дмитро Чижевський: наука, історія, ідентичність”. Вона вужча змістом, ніж обіцяє заголовок, і почасти відводить убік від тієї інтриги, з якої багатозначно починається. Відомо, що за своєї наукової молодості Г.Грабович відгукнувся на “Історію української літератури” Дмитра Чижевського величезною рецензією на 115 сторінок, де, як сам зазначає, “піддав сумніву теоретичні та методологічні засади” його праці. Певною мірою амбіційний розмах і дещо зухвалий тон молодого полеміста виправдовувалися поважністю його знань та аргументів. Однак через чверть століття він повернувся до цієї теми у статті “Дмитро Чижевський: наука, історія, ідентичність” — не без відчуття деякої інтелектуальної, а може, і моральної провини (хоч текст 1977 року майже без змін передруковано і

1981-го, і 1997-го, — див.: Грабович Г. До історії української літератури. — К., 1997. — С. 432-542). Тепер він визнає, що полемічний тон його “Анти-Чижевського” зумовлений не лише аргументами від методології, а й прагненням молодого дослідника “позначити свою територію й артикулювати власне еґо”; проте основним, наголошує він, було “переконавання, що така історія — вельми важлива річ, яка потребує постійно переглядати культурний та історичний зміст і застосовувати методи аналізу” (182-183). Але фактично *нової* розмови про “Історію української літератури” не вийшло, визнання неслухності деяких претензій до Дм.Чижевського звучить риторично, зате незгоду з деякими його позиціями повторено, і знов не дуже доказово. До того ж існує, на мій погляд, певна суперечність у логіці самого Г.Грабовича. Скажімо, він не погоджується з постулатом “іманентної історії літератури”, відокремленням її від культурного та соціального контексту, — і тут же піддає сумніву “тезу, що через обмежену кількість жанрів у певний період, зокрема період класицизму, українська література є неповною. Я вважав і вважаю, що література є системою, а такі системи апріорі завжди повні” (187-188), — тобто усуває той культурний і соціальний контекст, ігнорування якого добачав у Чижевського. А саме потреби цього контексту гостро нагадували про неповноту (чи неповноцінність “системи”) української культури і в ХІХ, і у ХХ століттях, і нині.

Утім поза цим Г.Грабович подає широкий огляд наукової продукції Дм.Чижевського як філософа, історика й теоретика літератури, славіста широкого профілю, а також оцінок його спадщини.

Для розуміння самоусвідомлення Григорія Грабовича як літературного критика — і, ширше, його уявлення про місію критика загалом — багато що може дати есей про Т.С.Еліота “Повернення критика”, уперше надрукований у часописі “Критика” (2003, ч. 1-2), а тут поданий у повнішій версії, що була передмовою до впорядкованої М.Рябчуком збірки Т.С.Еліота “Призначення критики” (К., 2005).

Насамперед есей засвідчує тривале (і триваюче) перебування Г.Грабовича у школі англійської та англомовної літературної критики, зокрема його зацікавлене вникання в перипетії дискусій навколо естетичних та суспільних позицій Т.С.Еліота і його впливу на літературну опінію у ХХ столітті. Оминаючи загальні оцінки спадщини його як передусім великого поета, звернімо увагу на те, які уроки Еліота-критика Грабович уважає найприкметнішими та найважливішими (певно, і для себе особисто).

Очевидно, не випадково за епіграф до есею взято пасаж із праці Т.С.Еліота “Призначення поезії та призначення критики” з такими знаменними словами: “Час від часу, десь так раз на сто років, бажано, щоб з’явився критик, який міг би переглянути минуле нашої літератури й виставити поетів і поезію в новому ладі. Це — завдання не революції, а перенаголошення [...] І потреба в цих оцінках виникає не тільки через те, що збігає час і накопичується новий художній досвід, і не лишень через тенденцію великої більшості людей без кінця повторювати думки тих нечисленних, які завдали собі труду подумати, ані через тенденції меткої, але короткозорі меншини плодити інакомислення. Річ у тому, що кожне покоління цікавиться Мистецтвом інакше...”

Мабуть, усі три акценти в цьому пасажі інтимно близькі Григорію Грабовичу. Не скажемо, що він ідентифікує себе як того критика, який “міг би переглянути минуле нашої літератури й виставити поезію й поетів у новому ладі”, хоч почасти така орієнтація в нього присутня, хай і замаскована коли не позірною скромністю, то суперечливістю в самооцінках (симптоматично те, що в Т.С.Еліота він убачає, слідом за його дослідниками, таки позірну скромність у дисгармонії з рішучістю переоцінок). Тим часом постулат про нове переживання мистецтва кожним новим поколінням не викликає в нього застережень, хоч цілеспрямовано керуватися ним, занурюючись у живий літературний матеріал, не завжди існує потреба. Конкретніший і “особистіший” стосунок до творчих імпульсів Грабовича має, мені здається, Еліотова саркастично висловлена альтернатива як “безкінечному повторюванню” усталених думок, так і “плодовитості інакомислення” “короткозорі меншини” (хоч цей останній момент у його критичній практиці акцентовано менше).

В есеї про Т.С.Еліота важливе не лише широке висвітлення його естетичної концепції в її часових і ситуативних конфігураціях та в рецепції послідовників і опонентів (тема досі маловідома українському читачеві), а й пряма проекція “проблеми Еліота” на українську літературу й літературознавство. Насамперед “ідеться про готовність торкатися серйозних, але й дражливих тем, порушувати мовчазне табу на критику класиків. В українському, а також і в російському контекстах такі табу переважно чинні й далі – судячи з реакцій навіть на серйозну, але гетеродоксну шевченкознавчу або пушкінську критику” (216). Певно, це сказано не без гіркоти – з огляду на власний досвід. Утім не можна не враховувати й того, що характер і функція “табу” в імперській літературі, з чим мав справу Т.С.Еліот, і в літературі колоніальній та постколоніальній, як українська, – різні, отже, і способи, теми й міра коректності при “детабуйзації” можуть відрізнятися. Цього не враховують ті “меткі, але короткозорі” продуценти “інакомислення”, про яких говорив Т.С.Еліот, що на них уже спостерігається мода в нас і від яких доводиться і ще доведеться відмежовуватися Г.Грабовичу. Тому ймовірно, що його думка про необхідність “ревізйонізму”, якого Україна потребує чи не найбільше – як “життєдайної” альтернативи (227), за своєї, у загальному, слушності, зазнаватиме конкретизації й уточнень. Адже й цей “ревізйонізм” набуває амбівалентності, оскільки здійснюється в тій інтелектуальній (???) атмосфері, яку Г.Грабович схарактеризував яскраво й чітко, сказавши про “збруталізовану мову діямату (з догматизмом якого деконструктивістський дискурс іноді перегукується)” та про “постмодерністські настанови”, які “нібито в нас також уже закорінилися, хоч багато з тих, хто їх коментує, а то й пропагує, мають про них вельми приблизне, якщо не зовсім невиразне уявлення” (225).

Григорій Грабович сподівається, що навіть цей дуже запізнілий прихід есеїстики Т.С.Еліота на український книжковий ринок (Еліот Т.С. Призначення критики. – К., 2005) вплине на розвиток нашої літературознавчої думки, яка поки що “розвивається в тіні того совка, від якого українська культура ще не звільнилася”, і ця тінь робить “подекуди умовними, нечіткими й недорозвинутими” і “модернізм початку ХХ століття, і постмодернізм його схилу” (226). За цих умов бажане “повернення до того перерваного пошуку, що паралельно в часі до Еліота, але в непорівнянно важчих умовах, розпочинав в Україні Микола Зеров і його колеги “неокласики” під гаслом повороту до джерел” (226). Хотілося б звернути увагу на цю тезу тих, хто закидає Г.Грабовичу ігнорування здобутків попередників.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бельй А.* Избранная проза. – М., 1988.
2. *Вибрані листи* Пантелеймона Куліша, українською мовою писані. – Торонто, 1984.
3. *Гюго В.* Собр. соч.: В 15 т. – М., 1956. – Т. 15.

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; коментарі 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.