

Дебют

Наталія Котенко

РЕЦЕПЦІЯ ФОРМАЛІСТИЧНИХ ІДЕЙ У КОЛІ КИЇВСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ

Одним із важливих напрямів літературознавства ХХ ст. був формалізм. Складним і досі нез'ясованим залишається питання взаємозв'язків літературно-критичної думки київських неокласиків зі світовими формалістськими концепціями першої пол. ХХ ст. Як засвідчила дискусія навколо доповіді С.Матвієнко "Дискурс формалізму: український контекст", виголошеної в рамках "Лекцій на пошану Соломії Павличко"¹, тема "українські неокласики і формалізм" актуальна. Згадана доповідь та "статті-у-відповідь" Г.Грабовича, М.Ільницького, Р.Струця, О.Галети й інших дослідників дозволяють окреслити коло українських літературознавців, які так чи так були дотичні до формалізму. Тож серед них В.Державин, Б.Навроцький, Д.Чижевський, Ю.Меженко, С.Гаєвський, Л.Білецький, С.Якимович, С.Родзевич, С.Смаль-Стоцький, Д.Загул, Б.Якубський, Г.Майфет, Ю.Смолич, Майк Йогансен та київські неокласики. Безпосередній учасник літературного процесу 20-х рр. К.Копержинський визначав такі напрямки формальних досліджень тих років, як складання поетик, стилістичний аналіз окремих творів, розгляд окремих елементів стилю автора. Однак, на його думку, "справжнім" формальним методом уміла користуватися тільки незначна кількість осіб². Очевидно, стосовно українського формалізму головним залишається питання, що тогочасні літературознавці розуміли під формою й методом її дослідження, якою була природа явища формалізму на українському ґрунті і які генетико-контактні зв'язки були пріоритетними.

Чи був формалізм в Україні, залежить від того, що ми розуміємо під формалізмом: беремо за зразок російський формалізм — тоді абсолютного українського відповідника йому навряд чи знайдемо, або трактуємо ширше, як іманентний аналіз художнього твору з акцентом на форму, — тоді, справді, можемо спостерігати цікаві теоретично-методологічні утворення.

В українській періодиці 20-х рр. формальний метод обговорювався досить активно. Наприклад, жваву дискусію викликала стаття Б.Ейхенбаума в часописі "Червоний шлях" 1926 року³. Окрім полемік на сторінках часописів, було ще й безпосереднє спілкування українських критиків з російськими колегами. У цей час І.Айзеншток листувався з В.Шкловським, Ю.Тиняновим, Б.Ейхенбаумом, В.Виноградовим, В.Жирмунським, а І.Заславський обговорював з Б.Ейхенбаумом переклади М.Рильського⁴.

Київські неокласики теж не залишились осторонь нової теоретичної течії. У їхніх студіях неодноразово згадуються в тому чи тому зв'язку російські формалісти

¹ Див.: Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. — А., 2004. — 144 с.

² Копержинський К. Українське наукове літературознавство за останнє десятиліття // Студії з історії України науково-дослідчої катедри історії України в Києві. — К., 1929. — Т. 2. — С. XXXVI.

³ Ейхенбаум Б. Формальний метод у мистецтві // Червоний шлях. — 1926. — № 7 — 8. — С. 182 — 207.

⁴ Матвієнко С. Цит. вид. — С. 10.

В.Жирмунський, Ю.Тинянов, Б.Ейхенбаум⁵. 1929 року М. Драй-Хмара написав відгук на статтю Р.Якобсона “Uber die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik”. Прямі контакти налагодив неокласик з О.Шахматовим, П.Лавровим, І.Бодуеном де Куртене, під їхнім керівництвом працював у Петроградському університеті у 1915 — 1917 рр.⁶ Певний зв’язок українського літературознавства і чеського формалізму утворився завдяки Д.Чижевському, який, до речі, підтримував дружні стосунки з київськими неокласиками ще зі студентських років, був близьким приятелем О.Бургардта (у 1934 році навіть допомагав йому отримати посаду викладача в Мюнстерському університеті в Німеччині)⁷.

Водночас київські неокласики досить скептично ставилися до “українського формалізму” і до своєї належності до нього. За влучним висловом С.Матвієнко, в українському літературознавстві спостерігаємо явище “формаліста без формалізму”⁸. Так, П.Филипович заперечував “чистий формалізм” у рідній науці: “Захоплення чистим “формалізмом” та ізоляції літератури від соціальних процесів на Україні не спостерігалось. Наслідувачів Шкловського не знаходилося”⁹. Д.Чижевський також вважав, що серед українських дослідників майже не було представників крайнього формалізму, які були серед росіян та стверджували, що “зміст літературного твору взагалі не має ніякого значення або що він цілком залежний від форми”¹⁰, а тому українські літературознавці майже ніколи не відокремлювали дослідження форми від змісту. Існування формалізму 20-х рр. “у його чистому вигляді” заперечувала й пізніша радянська критика, хоча й визнавала поширений тоді компромісний “формально-соціологічний метод”, сповідуваний деякими представниками старої філологічної школи¹¹.

Коли йдеться про генетико-контактні зв’язки формалістичних течій, то виринає питання, чий вплив на українських літературознавців, зокрема неокласиків, домінував. В.Агеева зауважує, що є сенс проводити паралелі не так з російською, як з німецькою і французькою моделлю¹². Тоді як Г. Грабович упевнений, що російський фактор був вирішальним для українського дискурсу формалізму¹³.

Утім низка міркувань учасників літературного процесу 20-30-х рр. засвідчує, що “західницький вплив” був-таки відчутним. Скажімо, О. Білецький у своїй “Автобіографії” писав, що популярні в Росії 10-20-х рр. опоязівці йому не дуже імпонували (“заняття їхні здавалися кустарництвом”¹⁴), натомість його приваблювали західноєвропейські дослідження, головним чином німецькі та французькі — А.Альбала, Е.Нордена, Р.Гейнце, Ш.Бальї (“Стилістика”). З їхніми працями О.Білецький знайомив своїх студентів. Та й Д.Чижевський поряд з російським відзначав західноєвропейський вплив на студії М.Зерова, П.Филиповича та В.Петрова¹⁵.

Однак, мабуть, найпромовистіший автокоментар М.Зерова в листі до І.Айзенштока від 30 вересня 1926 р. Тут М.Зеров, з одного боку, заперечує формалізм неокласиків, з другого — засвідчує спорідненість своїх поглядів на мистецтво з думками німецького формаліста О.Вальцеля: “Формалізм неокласиків, розуміється, річ вигадана. Для мене

⁵ Див.: Бургардт О. Леся Українка і Гайне // *Леся Українка*. Твори: У 12 т. — К., 1927. — Т. 4. — С. XVIII; Зеров М. Историко-літературні та літературознавчі праці // *Зеров М.* Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 586; Филипович П. Шевченкознавчі студії. — Черкаси, 2002. — С. 97; Филипович П. Література: Статті, розвідки, огляди. — Нью-Йорк — Мельборн, 1971. — Ч. 3. — С. 487.

⁶ Ашер О. Передмова // *Драй-Хмара М.* Літературно-наукова спадщина. — К., 2002. — С. 24.

⁷ Качуровський І. Творчість Юрія Клена на тлі українського парнасізму // *Клен Ю.* Твори. — Нью-Йорк, 1992. — С. 15.

⁸ *Матвієнко С.* Цит. вид. — С. 43.

⁹ *Филипович П.* Література... — С. 523.

¹⁰ *Чижевський Д.* Історія української літератури. — К., 2003. — С. 30.

¹¹ *Білецький О.* Літературознавство і критика за 40 років радянської України // *Білецький О.* Зібрання праць: У 5 т. — К., 1966. — Т. 3. — С. 53.

¹² *Агеева В.* Формалізм versus неокласицизм // *Матвієнко С.* Цит. вид. — С. 46.

¹³ *Грабович Г.* Апорія українського формалізму // *Матвієнко С.* Цит. вид. — С. 76.

¹⁴ Цит. за: *Айзеншток І.* У перших лавах // *Про Олександра Білецького* / Упоряд. В. Г. Дончик. — К., 1984. — С. 73.

¹⁵ *Чижевський Д.* Цит. вид. — С. 30.

особисто ні Бєлий, пережитий р. 1911 – 1914, ні ОПОЯЗ не заступили суто історичних, історико-літературних задач. Питання про реалістичний стиль в історичному викладі, шукання єдиної фізіономії доби в літературі, в науці, світогляді і вчинках (Оск. Вальцель) – для мене основні, не другорядні задачі, від яких історик літератури (коли тільки його на те стає) не може і не в праві ухилитися. Я далеко ближчий до марксівського соціологізму, ніж це може здатися всім Савченкам. А що Шкловський мені приємніше читати, ніж Коряка, а Ейхенбаум мені в двадцять разів приємніший, ніж Загул, – то це тому, що Шкловський з Ейхенбаумом будять думку, стимулюють її, витончують моє сприйняття літературного факту. А Коряк з Загулом видаються просто немудрими зубряками немудрих молитовників”¹⁶. Цікаво, що думки М.Зерова перегукуються з міркуваннями іншого представника німецького формалізму Г.Вельфліна: вивчаючи епоху, людину в ній, можна зрозуміти стиль, а тому “історія мистецтва є історією духу”¹⁷, для інтерпретації творів мистецтва необхідно “залучати життя в усіх його виявах”.

До речі, В.Петров у “Болотяній лукрозі” згадував про особливий інтерес неокласиків до студій “Ренесанс і бароко” Г.Вельфліна, В.Зуммера, про захоплення “чистою формою”¹⁸. Та й сам В.Домонтович звертався до книжки О.Вальцеля “Німецька романтика”, пишучи про М.Куліша. Отож, прямі зв’язки українського та німецького літературознавства без російського посередництва, безперечно, були, бо, як писав І.Айзеншток, “ознайомлення з досягненнями західноєвропейської літературної науки йшло в той час дуже інтенсивно, швидкими темпами і зовсім без того, що пізніше буде названо “схиланням перед Заходом”, – тобто з достатньою мірою критичності”¹⁹.

Не менш заплутаною видається ситуація із західноєвропейськими впливами на російський формалізм, і в цьому питанні погляди вчених розділились: одні визнають такий вплив, хоч і поверховий²⁰, інші вважають, що прямої залежності російських формалістів від західноєвропейських не було, і вказують на “доморослий” характер російської формальної школи²¹. В українському ж середовищі ще в 20-х рр. траплялися думки, що формальний напрям має не російське, а радше німецьке походження²². Хоч би там як, німецький формалізм знали в Росії завдяки В.Жирмунському, котрий зробив значний внесок у його популяризування.

Проте не можна оминати й того факту, що російський та західноєвропейський формалізми відрізнялися в генезі та методології: німецький формалізм виходив з мистецтвознавчих концепцій, тоді як російський переважно орієнтувався на лінгвістику. Відмінними були й передумови виникнення формалізму: сильні позиції позитивізму на Заході, в Росії ж — панування релігійно-філософської ідеалістичної (В.Соловйов, М.Федоров та ін.) та публіцистичної критики, еклектизм у методології²³. Фактично, у російських формалістів не виявилось сильних суперників позитивістської літературної науки, а тому було неминучим перебирання формалістами на себе позитивістських ідей (про “новий пафос позитивізму” писав Б. Ейхенбаум).

Появу західноєвропейського формалізму пов’язують з колом художника Ганса-фон-Маре²⁴. Серед теоретиків цього напрямку Р.Гаман, Г.Вельфлін, В.Воррінгер, В.Гаузенштейн, А.Гільдебранд, К.Фідлер, М.Дессуар, Е.Сіверс, Ф.Саран. Німецькі формалісти заперечують розуміння форми як “прикраси до змісту”, вважаючи і форму, і зміст, з одного боку, конструктивними елементами цілого твору, а з другого —

¹⁶ Зеров М. Українське письменство. – К., 2003. – С. 1058.

¹⁷ Вельфлін Г. Истокование искусства. – М., 1922. – С. 20.

¹⁸ Домонтович В. Болотяна Лукроза // Київські неокласики / Упоряд. Агеєва В. – К., 2003. – С. 295.

¹⁹ Айзеншток І. Цит. вид. – С. 73.

²⁰ Ханзен-Леве О. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. – М., 2001. – С. 182.

²¹ Медведев П. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. – М., 2000. – С. 221.

²² Якубський Б. Проблема літературної еволюції // Життя і революція. – 1927. – № 9. – С. 112.

²³ Медведев П. Цит. вид. – С. 235; Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. – К., 2002. – С. 298.

²⁴ Ханзен-Леве О. Цит. вид. – С. 224.

світоглядними явищами²⁵. У німецькому літературознавстві, на відміну від російського, формальний метод не став панівним. Особливістю ж французького формалізму був його зв'язок з класичною поетикою XVII ст.²⁶, а тому саме у Франції виникають прикметні взаємозв'язки між формалізмом і класицизмом.

Теорія О.Вальцеля була добре відома неокласикам. Певні паралелі можна проводити між аналізом О.Бургардта лейтмотивів у творчості Л.Андреєва, розглядом лейтмотивів роману Е.Штукена “Білі боги”²⁷ та методологією О.Вальцеля, для якої була властива “інтердисциплінарність”, перенесення в літературознавство термінів і понять музики, образотворчих мистецтв, зокрема колориту та лейтмотивів, для з'ясування формальних особливостей поезії.

Інтердисциплінарність ґрунтувалась на тому, що в певний період часу в основі композиції усіх видів мистецтва панує один і той самий формальний принцип²⁸. “До художньої форми поетичного твору, — писав О. Вальцель у праці “Проблема форми в поезії”, перекладеній російською мовою 1923 р., — ми повинні підходити, користуючись засобами, наданими нам музикою та образотворчими мистецтвами”²⁹. Німецькі формалісти виводили особливості мистецтва, притаманні всім його видам.

З архітектури О.Вальцель запозичив термін архітектоніка, синонімічний до понять композиція, структура: “Твір мистецтва має свою архітектоніку, драма або роман — свою побудову”³⁰. Німецькі формалісти розуміли твір як конструктивну цілісність, кожен елемент якого отримує своє значення не у співвідношенні з чимось, що знаходиться поза твором, а в самодостатній структурі твору³¹, і в цих їхніх положеннях, очевидно, крилися засновки структуралізму. Відповідно, завдання дослідника полягало в тому, щоб розкрити цю конструктивну єдність і з'ясувати конструктивні функції кожного елемента архітектонічної будови твору.

У неокласиків схожий підхід до тексту й аналогічна термінологія: М.Рильський писав про архітектоніку й композицію “Пана Тадеуша” А.Міцкевича³², О.Бургардт — про техніку й архітектоніку драм Г.Кайзера та Г.Ібсена³³; до речі, у статті “Леся Українка і Гайне” О.Бургардт згадує О.Вальцеля³⁴. До музичної та художньої термінології вдається і П.Филипович: послуговується поняттями “мелодійність” і “музичність”, “симфонічне” забарвлення прози, “міцна інструментовка”, “перший та другий план” роману³⁵. Слід сказати, дослідники не оминули увагою подібність “наукового інструментарію” П.Филиповича і О.Вальцеля. Ю.Бойко, зараховуючи П.Филиповича до історико-естетичної школи, зазначав, що неокласик цікавився теорією О.Вальцеля з її ухилом у бік вивчення історії ідейних течій та естетичної природи стилів і творів³⁶.

Для О.Вальцеля формалізм базувався на іманентності та трансцендентальності художньої творчості. Г.Вельфлін, навпаки, визнавав важливим історичний контекст: “витлумачити художню пам'ятку — означає також поставити вирване явище в загальний історичний зв'язок”³⁷. Через форму художнього твору виявляється метафізична абсолютність, крім того, форма засвідчує єдність твору. О.Вальцель звертав увагу на аналіз внутрішньої композиції, емоційний аспект твору, зокрема на чуттєві враження від елементів поетичної образності (метафор, тропів тощо). Проте формальні елементи цікавили його не самі по собі — важлива їхня функція.

Формалізм О.Вальцеля проголошує мистецтво самостійним вираженням непізнаваної

²⁵ Медведєв П. Цит. вид. — С. 229.

²⁶ Там само. — С. 233.

²⁷ Бургардт О. Екзотика й утопія в німецькому романі // *Життя і революція*. — 1926. — № 12. — С. 52.

²⁸ Розенфельд Б. Поетика // *Літературна енциклопедія*: В 11 т. / Под ред. В. М. Фриче. — М., 1929. — Т. 9. — Стб. 221.

²⁹ Вальцель О. Проблема форми в поезії. — Пр., 1923 // <http://www.opojaz.ru/walzel/walzel.html>

³⁰ Там само.

³¹ Медведєв П. Цит. вид. — С. 225.

³² Рильський М. Адам Міцкевич і його “Пан Тадеуш” // *Життя і революція*. — 1925. — № 3. — С. 70.

³³ Бургардт О. Генрік Ібсен // *Життя і революція*. — 1928. — № 8. — С. 117.

³⁴ Бургардт О. Леся Українка і Гайне. — С. VII.

³⁵ Филипович П. Література... — С. 398–400.

³⁶ Бойко Ю. Вибране. — Мюнхен, 1981. — Т. 3. — С. 208.

³⁷ Вельфлін Г. Цит. вид. — С. 10.

сутності життя³⁸, а відобразити цю сутність найкраще вдається експресіонізму, який “влволює життя в русі”, дає неясне відчуття чуттєвого світу, користується складною мовою (зрештою, теорія О.Вальцеля отримала назву “експресіоністської”).

Засвоєння досвіду німецького літературознавства київськими неокласиками не обмежується використанням його окремих понять і концепцій: О. Бургардтові належить ґрунтовна студія “Нові обрії в царині дослідження поетичного стилю (принципи Е.Ельстера)” (1915), якою він здійснив “піонерську роботу” — вводить німецьку теорію стилю до українського літературно-критичного дискурсу. Неокласик (тоді ще студент Київського університету) знайомить українського читача з дослідженням Е.Ельстера “Principien der Literaturwissenschaft” (1911). Про неординарність праці О.Бургардта свідчить хоча б той факт, що В.Жирмунський посилався на неї у своєму дослідженні новітніх напрямків у німецькій філології³⁹, а В.Перетц у передмові оцінив її як цікаву й важливу для літературознавства через свій методологічний аспект⁴⁰.

Студентська робота О.Бургардта не просто реферує положення відомого дослідника, неокласик не погоджувався з низкою ідей Е.Ельстера щодо аксіологічної характеристики тропів, природи поетичної мови, та й приклади наводив свої — з російської літератури. Самому ж О.Бургардту імпонував метод дослідження, в якому поєднується естетичний та порівняльно-історичний із можливим “відхиленням на користь психологічного методу”⁴¹. Неокласик критикував німецького вченого за відсутність порівняльного методу, завдяки якому можна оцінити особливості стилю.

У чому ж полягає концепція Е.Ельстера? Німецький теоретик досить оригінально поєднував термінологію традиційної стилістики (ще зразка античних риторик) з понятійним апаратом новітньої загальної лінгвістики та психологією мови⁴². У руслі традиції В.Дільтея, стиль, за Е.Ельстером, належить до “продуктів діяльності людського духу”⁴³, а тому в ньому відображається духовна організація автора. Водночас Е.Ельстер розумів стиль і як єдність усіх елементів форми⁴⁴, суму підпорядкованих об’єднувчій нормі засобів висловлювання, в яких виявляється естетична концепція і перетворювальна сила творчої особистості.

О.Бургардт слідом за Е.Ельстером розрізняв поняття стилю, форми, матеріалу, змісту, техніки. Отож форма — логічна антитеза до поняття “зміст”, нетотожна поняттю “стиль”. Матеріал — це те, чого не стосувалася перетворювально-творча діяльність людини, за допомогою художніх засобів матеріал змінюється на образи та форми. Зміст відрізняється від матеріалу, адже це те, що зазнало мистецької обробки, стало продуктом діяльності людського духу. Стиль не обмежується зовнішнім, а проникає у зміст і виявляється у способах авторського сприйняття. Техніка — сукупність свідомо використаних прийомів, тоді як стиль, навпаки, “народжується в глибинах нашого духу”⁴⁵.

Свою теорію Е.Ельстер назвав естетичною, згідно з нею весь світ дається нам у чуттєвих формах, сприйняття автора — це аперцепція, а тропи, відповідно, — “епітична аперцепція”, “метафорична аперцепція” тощо. На творення і сприйняття художніх образів впливають, окрім свідомих, підсвідомі процеси. У творі дослідник також розрізняє основний зміст, службові змісти другого порядку та “скелет фабули”. Змістами другого порядку займається стилістика. Е.Ельстер створює складну багаторівневу класифікацію властивостей стилю. Так, загальні властивості стилю — це ті, що притаманні всій творчості певного автора (наприклад, лаконічність викладу),

³⁸ Запфровская А. Вальцель Оскар // *Литературная энциклопедия* / Под ред. В.М.Фриче. — М., 1929. — Т. 2. — Стб. 93.

³⁹ Жирмунский В. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии // *Жирмунский В. Из истории зародно-европейских литератур*. — Л., 1981. — С. 294.

⁴⁰ Бургардт О. Новые горизонты в области исследования поэтического стиля (Принципы Э. Эльстера). — К., 1915. — С. III.

⁴¹ Там само. — С. V.

⁴² Жирмунский В. Новейшие течения... — С. 120.

⁴³ Бургардт О. Новые горизонты... — С. 7.

⁴⁴ Постелов Г. Стиль // *Литературная энциклопедия*: В 11 т. / Под ред. В. М. Фриче. — М., 1939. — Т. 11. — Стб. 47.

⁴⁵ Бургардт О. Новые горизонты... — С. 9.

окремі — ті, що виявляються в окремому, одиничному, як-от: структура фрази, вживання епітета.

Вагоме місце в цій концепії посідає психологічний аспект: стиль виявляється у способах сприйняття, тобто письменник вкладає свої почуття в художні об'єкти, примушуючи останні впливати на читача⁴⁶. Втім О.Бургардт, інтерпретуючи положення Е.Ельстера, мав на увазі радше відчуття і враження автора та ототожнював їх із читачевими, аніж говорив про повноцінне сприйняття тексту читачем, що згодом обстоюватиме рецептивна естетика.

Вдруге О.Бургардт звернувся до німецької теорії літератури в докторській дисертації “Лейтмотиви творчості Леоніда Андрєєва”, яку він захистив у Мюнстері (Німеччина) 1940 р. У ній він застосував метод Л.Шпітцера⁴⁷, що полягав у встановленні зв'язку між словником письменника, улюбленими мовними темами та основними мотивами його творчості. Мотиви — розповідні одиниці, складові елементи фабули, а також “мотиви ідеологічного та емоційного характеру, що стосуються життя та світогляду письменника”⁴⁸. У текстах Л.Андрєєва неокласик аналізував лейтмотиви самотності, мовчання, ночі тощо.

Очевидно, особлива увага неокласиків до літературного тексту як такого не могла не спонукати і їхніх сучасників, і нинішніх дослідників шукати “формалістичні риси” в їхній методології. Для неокласиків було властивим розмежування “формального”, або “технічного”, та змістового аспекту твору. П.Одарченко слушно вважав великим досягненням М.Зерова, П.Филиповича та М.Драй-Хмари дослідження не лише “ідейного змісту” літературних творів, а й їхнього стилю, образотворчих засобів, композиції, тропів, стилістичних фігур, віршової техніки, римунання⁴⁹. Наприклад, М.Рильський дійшов висновку, що “Пан Тадеуш” формально чи не найдосконаліший з усіх творів⁵⁰, звернув увагу на окремі “фабульні моменти” поеми А.Міцкевича. Неокласика цікавив “той спосіб, що ним автор досягає своєї вимовності”, цікавила манера письма польського поета⁵¹, але М.Рильський розумів “контрасти, антитези не як прийом тільки [...], а як суть світосприймання”, шукав психологічну підоснову письма, що не властиво для російського формалізму.

Крім того, предметом аналізу М.Рильського став індивідуальний стиль А.Чехова⁵², який дослідник принагідно зіставив зі стильовими манерами Л.Толстого, І.Тургєнєва, І.Нечуя-Левицького, М.Коцюбинського. Водночас П.Филипович наголошував на необхідності вивчення “образових засобів” Лесі Українки⁵³.

Формально-поетикальний підхід застосовував М.Драй-Хмара, порівнюючи переклад поезій П.Тичини чеською мовою, здійснений Я.Іржі: у центрі уваги опиняються тропи, стилістичні фігури, рими. На думку критика, це точні переклади “з боку змісту”, але не з погляду форми. З формалістичним розумінням ритму як конструктивного фактора вірша в його цілісності та “розподільвача експіраторної енергії в межах єдиної хвили — вірша” (за Б.Томашевським)⁵⁴ корелює М.Драй-Хмарове “ритм — головний нерв вірша, і зберегти його в перекладі — значить зробити половину справи”⁵⁵, що у віршах П.Тичини панує над усіма іншими елементами віршової побудови.

Науковий інтерес для неокласиків становила генологія. О.Бургардт взявся аналізувати жанр утопії в німецькій та французькій літературах (насправді йдеться про антиутопію⁵⁶),

⁴⁶ Там само. — С. 12.

⁴⁷ Чижевський Д. Юрій Клен, вчений та людина. Із спогадів // *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.* / У 3 кн. — К., 1994. — Кн. 1. — С. 621.

⁴⁸ Жи́рмунский В. Новейшие течения... — С. 621.

⁴⁹ Одарченко П. Наукова діяльність Української академії наук у роки 1919 — 1932 // *125 років київської української академічної традиції 1861 — 1986* / За ред. Антоновича М. — Нью-Йорк, 1993. — С. 39.

⁵⁰ Рильський М. Адам Міцкевич і його “Пан Тадеуш”. — С. 69.

⁵¹ Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. — К., 1988. — Т. 19. — С. 22.

⁵² Рильський М. Чехов по-українському // *Чехов А. Вибрані твори.* — Х.; К., 1930. — Т. 2. — С. VI.

⁵³ Филипович П. Література... — С. 310.

⁵⁴ Цит. за: *Ейхенбаум Б.* Цит. вид. — С. 199.

⁵⁵ Драй-Хмара М. Цит. вид. — С. 327.

⁵⁶ Сабат Г. Генологічний дискурс інтерпретації Юрієм Кленом німецького утопічного роману // *Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму* / За ред. Кравченко Л. — Дрогобич, 2004. — С. 211.

балади, особливості історичного, психологічного і соціального роману та їхній “синтез”⁵⁷, охарактеризував творчість Г.Кайзера за жанровим та мотивним принципами⁵⁸. М.Рильський розглядав епос⁵⁹, П.Филипович – мелодраму⁶⁰, М.Зеров – утопію, “програмову повість” – “Сонячну машину” В.Винниченка. До речі, у зв’язку з цим дослідженням М.Зерова закидали формалізм⁶¹.

Отже, якщо неокласики всіляко заперечували формалістське спрямування своїх досліджень (хоча насправді й аналізували ту ж таки “форму”), то соціологічна критика звинувачувала їх у цьому раз у раз: “формалізм-морфологізм” неокласикам закидав В.Коряк⁶², а Ф.Якубовський застерігав про “небезпеку формалізму”, що йшла від неокласиків⁶³. Утім, позиція Ф.Якубовського не була унікальною, адже і в Росії, і в Україні наприкінці 20-х рр. посилювалася тенденція “розмаскування” мімікрійної формально-соціологічної критики, так званого форсоцівства, що нібито намагалася підірвати марксистські позиції. Цікаво, що Ф. Якубовський, звинувачуючи М. Зерова у формалізмі, серед іншого зазначав, що його залюбленість у “біографії письменників, мальовничі штрихи з їхнього життя, крилаті словечки – все те, що творить навколо досліджуваного автора цілий спектр імпресіоністичних зарисовок”⁶⁴ схожа на “побутовізм” формалістів. Певний сенс у таких твердженнях, очевидно, був.

Пізній російський формалізм, що виходив за межі літературності в царину літературного побуту і встановлював залежність літератури та її розвитку від позалітературних чинників, починав цікавитись історією літератури, виявляв подібність, а то й наближався до соціологічних студій. Однак самі російські формалісти підкреслювали, що така спорідненість видима: відношення між фактами літературного ряду і фактами, що знаходяться поза ним, не можуть бути просто каузальними – це складні відношення взаємодії, взаємовідповідності та залежності, які змінюються зі зміною самого літературного факту (а не навпаки, як вважає соціологічна критика). Тому аналіз твору з погляду класової ідеології письменника або соціально-економічних умов був неприйнятний навіть для пізніх формалістів.

Літературний побут варто розуміти як функціонування твору в соціальному середовищі (“становище письменника наблизилось до становища ремісника, що працює на замовлення”⁶⁵), доколелітературний контекст (журнальна критика, письменницькі організації тощо), “літературну сучасність” (“відчуття жанру”, естетичну оцінку)⁶⁶. Тобто “літературний побут” – це своєрідна система систем, що втілює жанрову і соціальну структури в “постаті автора” як носія цієї системи та в літературному ринку.

Але, визнаючи позалітературні фактори, формалісти наполягають, що генетична детермінація твору неможлива, адже автор свідомо чи несвідомо трансформуює історичну дійсність⁶⁷. Відповідно, за Б.Ейхенбаумом, література та всі її конструктивні елементи не можуть бути генетично зумовлені позалітературним рядом: “Чотирьохстопний ямб Пушкіна, наприклад, не можна [...] пов’язати ні з загальними соціально-економічними умовами миколаївської доби, ні навіть з особливостями її літературного побуту”⁶⁸. Однак, до таких непевних стилістично-соціальних паралелей вдавалися українські дослідники “формальної сторони твору”, наприклад Б.Якубський (“До соціології Шевченкових епітетів”) та М.Могілянський (“До проблеми розуміння художнього твору”).

⁵⁷ Бургардт О. Діккенсова “Повість про двоє міст” // Діккенс Ч. Повість про двоє міст. – Х.; К., 1930. – С. VII.

⁵⁸ Бургардт О. Георг Кайзер // Експресіонізм та експресіоністи: Література, малярство, музика сучасної Німеччини / За ред. Савченка С. – К., 1929. – С. 120.

⁵⁹ Рильський М. Адам Міцкевич і його “Пан Тадеуш”. – С. 69–70.

⁶⁰ Филипович П. Література... – С. 375.

⁶¹ Якубовський Ф. “Небезпека формалізму” // Критика. – 1929. – № 9. – С. 16.

⁶² Ковалівський А. З історії української критики. – Харків, 1926. – С. 129.

⁶³ Якубовський Ф. Цит. вид. – С. 8.

⁶⁴ Там само. – С. 14–15.

⁶⁵ Эйхенбаум Б. Литература и литературный быт // <http://vivovoco.nns.ru/VV/PAPERS/LITRA/LITBYT.HTM>

⁶⁶ Ханзен-Леве О. Цит. вид. – С. 386.

⁶⁷ Там само. – С. 409.

⁶⁸ Эйхенбаум Б. Цит. вид.

Б.Ейхенбаум дійшов парадоксального висновку про зв'язок соціальної дійсності та літератури, чим відмежувався від марксістської критики: письменництво, що стало професією, декласує автора, але ставить його в залежність від споживача. Таким чином, відбувається переакцентація “соціального елемента” у творчому процесі. О.Ханзен-Леве вважає, що формалісти були першими, хто проаналізував ринок як економічний і комунікативний феномен на основі понять попиту і пропозиції⁶⁹. Зважаючи на сказане, не такою вже однозначною “соціологічною” виглядає метода П.Филиповича, коли він аналізував “соціальне обличчя українського читача 30-40-х рр. XIX віку”. В цілому альянси соціологічних праць та досліджень “чистої літературності” (“формалістська соціологія літератури”⁷⁰) були зумовлені, по-перше, природою розвитку літературної теорії, що вичерпувала свої можливості у вузьких рамках “іманентної літературності”, по-друге, політично-ідеологічним тиском офіційної критики. Словом, пізні формалісти усвідомлювали необхідність виходу з “літературного ряду” і звернення до діахронічного аспекту.

До уваги російських формалістів пізнього етапу потрапляє також проблема історії літератури, і вони створюють власну теорію еволюції літературних форм. Так Ю.Тинянов увів поняття системи, синфункції (синтагматичний зв'язок) та автофункції (парадигматичний зв'язок). Суть останньої полягає в тому, що кожен елемент певного твору зв'язаний з тотожними елементами інших творів (стаття Ю.Тинянова “Питання про літературну еволюцію” (1927), до речі, обговорювалась на сторінках “Життя й революції”⁷¹). Функції формальних елементів мають здатність змінюватися й еволюціонувати, завдяки чому відбувається рух історії літератури. За Б.Ейхенбаумом, історія літератури — “не так особливий супроти теорії предмет, як особливий метод вивчення літератури, особливий розріз”⁷². Історія літератури, на відміну від сучасної літератури, дає “повноту матеріалу”, однак минуле як таке (як індивідуально-історичний факт) формальну школу, на відміну від культурно-історичної, не цікавило, а тому вона й не ставила завдання “реставрувати епоху”. Формалісти підходили до літератури як до своєрідного соціального явища, у полі їхнього дослідження опиняється масова література.

На цьому тлі доволі оригінально виглядає концепція М.Зерова. Його історія складається як з окремих постатей, так і зі шкіл. Якщо більшість формалістів поняття стилю цікавило у вузькому значенні — як прийому, то неокласика цікавили радше загальні стилі. А тому в нього українська література XIX — XX ст. постає у вигляді послідовної зміни п'яти літературних течій — класичної, сентиментальної, романтичної, реалістичної та новоромантичної, плюс поряд з неоромантизмом XX ст. він ще виділив неореалізм. Загалом же для сучасної йому літератури М.Зеров вважав характерним “діархію, двоєвластя”, “хитання між новим — витонченим — реалізмом та новоромантизмом”⁷³. До речі, М.Рильський писав, що кожен стиль має свою точку насичення, після якої відбувається “різкий поворот в інший бік”: “докотившись берега, літературна хвиля раз-у-раз відкочується в супротивний бік”⁷⁴. Не можна не помітити дотичність ідей М.Зерова, М.Рильського та концепцій культурно-історичних типів О.Шпенглера і “маятника” Д.Чижевського.

У питанні еволюції літературних форми та змісту в колі російських формалістів не було одностайності. В.Шкловський стверджував, що нова форма з'являється не для того, щоб втілити новий зміст, а щоб замінити стару форму⁷⁵, а В.Жирмунський своєю чергою його критикував⁷⁶ і наголошував на зв'язку еволюції стилю як єдності художніх засобів, або прийомів, та зміни художньо-психологічного завдання, естетичних навичок, смаків, загалом світогляду епохи. Проблема зміни літературних форм цікавила й

⁶⁹ Ханзен-Леве О. Цит. вид. — С. 391

⁷⁰ Там само. — С. 387.

⁷¹ Якубський Б. Цит. вид. — С. 112.

⁷² Ейхенбаум Б. Цит. вид. — С. 205.

⁷³ Зеров М. Українське письменство. — С. 17.

⁷⁴ Рильський М. Чехов по-українському. — С. VI.

⁷⁵ Шкловський В. О теории прозы. — М., 1983. — С. 32.

⁷⁶ Жирмунський В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 100.

київських неокласиків. За П.Филиповичем, еволюція поетичної форми і змісту відбувається одночасно під впливом змін у суспільно-економічному житті. Бургардтове бачення проблеми еволюції форми та змісту також відрізняється від формалістського: новий зміст, проходячи крізь призму суб'єктивних переживань поета, намагається знайти для свого вияву відповідні нові форми⁷⁷. Виходить, ключова роль у цьому процесі належить все ж таки змісту.

Говорити про київських неокласиків і формалізм не можна, не згадавши В.Перетца. З ім'ям В.Перетца, засновника й керівника "Семинару руської філології" при Університеті св. Володимира (з 1904 року діяв у Києві, а 1914 року перенесений до Петербурга), пов'язана так звана філологічна школа, або "естетична, формально-поетикальна" (Г.Костюк)⁷⁸, а за іншим визначенням – „неокласична” школа (Л.Білецький)⁷⁹.

Семинар В. Перетца відвідували студенти й випускники університету, а також Вищих жіночих курсів, серед них були М.Драй-Хмара, І.Огієнко, П.Филипович, М.Зеров, В.Петров, Л.Білецький, К.Копержинський, Б.Якубський, О.Дорошкевич, В.Адріанова-Перетц, С.Савченко, С.Маслов – усього 71 учасник. Для участі в семінарі необхідно було пройти серйозний відбір – проводився спеціальний колоквиум з курсу російської літератури. Заняття починалися з вивчення загальних питань історії та теорії літератури, учасники знайомилися з науково-критичними виданнями пам'яток літератури й мови, опрацьовували теми для самостійного дослідження⁸⁰. Члени семінару, що розпочинали самостійну дослідницьку діяльність, невдовзі "мимоволі і неминуче потрапляли під вплив технічних принципів школи"⁸¹. Разом з учасниками семінару В.Перетц відвідував бібліотеки, архіви, навчав, як працювати зі списками, розшукувати маловідомі матеріали.

Справжньою ж подією у вітчизняній філології стала його праця "Из лекций по методологии истории русской литературы" (1914). М.Бахтін, до речі, вважав, що лекції з методології В.Перетца мали певне значення для розвитку формального методу, але здебільшого вони лише сприяли пробудженню інтересу до питань методології⁸². Сам В.Перетц був проти захоплення якимсь одним методом, а тому спробував максимально повно подати літературознавчі методи початку ХХ ст.: суб'єктивні (естетичний, етичний, публіцистичний) та об'єктивні (історичний, історико-психологічний, історико-політичний, культурно-історичний, психопатичний, естопсихологічний, порівняльно-історичний, еволюційний тощо). Для В.Перетца метод – це "шлях дослідження, сукупність прийомів, що ведуть до розкриття істини"⁸³. Вчений наголошував, що універсальний метод неможливий, обстоював думку, згідно з якою історія літератури повинна мати власний інструментарій, відмінний, скажімо, від методів загальної історії культури тощо (таке положення полемічне щодо сцієнтичних концепцій, наприклад, культурно-історичної школи).

В умовах методологічного розмаїття В.Перетц запропонував свій – філологічний, як він його назвав, метод – і наголошував на необхідності досліджувати еволюцію поетичної мови та стилю: "перебуваючи на формальній точці зору, для нас важливо "як", а не "що" передано"⁸⁴. Саме ця теза В.Перетца через свою неоднозначність стала джерелом наукових дискусій з приводу того, чи був В.Перетц "першим українським формалістом". Останнім часом це питання знову актуалізувалося завдяки С.Матвієнко. Однак спроба дослідниці оголосити В.Перетца формалістом⁸⁵ не зовсім коректна. Як

⁷⁷ Б. О. Передмова // *Вінклер Й.* Залізні сонети. – Х., 1926. – С. 3.

⁷⁸ *Костюк Г.* Українське наукове літературознавство в перше пореволюційне п'ятнадцятиліття // *Записки Наукового товариства ім. Шевченка.* – Чикаго, 1962. – Т. 173. – С. 191.

⁷⁹ *Білецький Л.* Основи літературно-наукової критики: Спроба літературно-наукової методології. – Прага, 1925. – Т. 1. – С. 22.

⁸⁰ *Перетц Володимир Миколайович* // <http://www.ukrop.com/ua/encyclopaedia/100names/6112.html>

⁸¹ *Семинарий* руської філології академіка В. Н. Перетца. Учасники семинарія – своєму руководителю, 1907 – 1927. – Л., 1929. – С. 29.

⁸² *Медведев П.* Цит. вид. – С. 237.

⁸³ *Перетц В.* Из лекций по методологии истории русской литературы: История изучения. Методы. Источники. – К., 1914. – С. 94.

⁸⁴ *Там само.* – С. 220.

⁸⁵ *Матвієнко С.* Цит. вид. – С. 11–12.

слушно зауважує Г.Грабович, наголошування на першості форми “може виглядати як звичайна компетентність, а не особливий вияв формалістичного мислення”⁸⁶.

Щоправда, промарксистська критика 20–30-х рр. з її викривальним пафосом постійно звинувачувала В.Перетца в передвісництві формалізму⁸⁷ і прищепленні формального методу неокласикам, критикувала його філологічний метод як метод попереднього препарування текстів, але не наукового вивчення⁸⁸, як підхід, що обмежується описом зовнішньої, текстуальної сторони твору й тяжіє до емпіричної фактографії⁸⁹. Наприклад, Ф.Якубовський підкреслював, що український формалізм мав багато “баластів” і “хвостів” від еkleктичної школи В.Перетца⁹⁰ і, на відміну від російського, не відштовхувався радикально від “університетської традиційної мудрости”. Зрештою, ще й І.Айзеншток писав, що В.Перетц дав поштовх до вивчення форми поетичних творів⁹¹.

Утім, зв’язок “Перетц – неокласики” і пов’язані з ним питання наукової традиції та учнівства не такий насправді однозначний. Відомо, що В.Перетц не вважав своїм учнем П.Филиповича, бо той переважно не застосовував його методології у своїх дослідях, хоча вплив В.Перетца був помітний у порівняльній методі, якою користувався П.Филипович⁹². Неокласик, щоправда, у передмові до своєї студентської роботи “Жизнь и творчество Е.А.Боратынского” (1917) дякував викладачеві, семінари якого відвідував, за методологічні навички⁹³. Крім того, не були однаковими літературознавчі підходи В.Перетца і М.Зерова, які, попри зовнішню близькість, у сутнісному ядрі навряд чи збігалися⁹⁴.

Очевидно, найбільш послідовним учнем В.Перетца серед неокласиків був М.Драй-Хмара. Його В.Перетц згадував серед своїх учнів у присвяті до “Краткого очерка методологии истории русской литературы” (1922)⁹⁵. Обізнаність зі слов’янознавством, історією, уважне дослідження джерел, властиве М.Драй-Хмарі, – усе це було невід’ємною частиною філологічної освіти. Неокласик досить ретельно враховував “університетські вимоги” В.Перетца до наукового дослідження: встановити час і місце написання твору, виявити, якщо є потреба, анонімного автора, визначити оригінальність твору, порівняти його з іншими творами того ж часу, з’ясувати історію твору, не обмежуватися констатацією фактів, а намагатися встановити зв’язки між ними⁹⁶. Серед інших “дезидератів” В.Перетца – вказування джерел, доказовість викладу, максимальне охоплення даних, лаконічність, вимога “завжди цитувати точно історичні й літературні документи, на основі яких робиться виклад”, “якщо документ ще науці невідомий [...] наводити в примітках або в додатках повністю”, “не відволікатися від головної теми”, чітко розмежовувати достеменні й сумнівні результати дослідження, висвітлювати історію питання, “щоби читач зрозумів, що дали попередники, і що зробив сам автор”⁹⁷.

Усіх цих вимог дотримався М.Драй-Хмара, коли написав про “Вілу-посестру” Лесі Українки. Неокласик так само, як і його викладач, застерігав від критичних суджень, не забезпечених фактичним обґрунтуванням⁹⁸, що дуже розбігається, наприклад, з практикою А.Музички, який теж досліджував життєтворчість Лесі Українки, однак не

⁸⁶ Грабович Г. Цит. вид. – С. 77.

⁸⁷ Щупак С. Борьба за методологию. – Х., 1933. – С. 69.

⁸⁸ Цейтлин А. Домарксистское литературоведение // Литературная энциклопедия: В 11 т. / Под ред. В.М.Фриче. – М., 1934. – Т. 7. – Стб. 249.

⁸⁹ Айзеншток І. Цит. вид. – С. 77.

⁹⁰ Якубовський Ф. Цит. вид. – С. 12.

⁹¹ Айзеншток І. Цит. вид. – С. 76.

⁹² Штогрин Д. Володимир Перетц // 125 років київської української академічної традиції 1861–1986 / За ред. М.Антоновича – Нью-Йорк, 1993. – С. 355.

⁹³ Филипович П. Жизнь и творчество Е.А.Боратынского. – К., 1917. – С. 1.

⁹⁴ Брюховецький В. Микола Зеров: Літературно-критичний нарис. – К, 1990. – С. 245.

⁹⁵ Штогрин Д. Цит. вид. – С. 350.

⁹⁶ Перетц В. Цит. вид. – С. 348.

⁹⁷ Там само. – С. 351.

⁹⁸ Драй-Хмара М. Цит. вид. – С. 171.

завдавав собі клопоту, аби розрізнити дійсне та можливе в біографії Лесі Українки.

М.Драй-Хмара сумлінно виконував настанову В.Перетца залучати всі списки досліджуваної літературної пам'ятки ("якщо ми підозрюємо, що автор скористався як джерелами — працями своїх попередників або сучасників, то ми [...] підшуковуємо ці джерела"⁹⁹). Наприклад, у студії "Генеза Шевченкової поезії "У тієї Катерини хата на помості", справжньому взірці академічного дослідження, неокласик був змушений залучити до розгляду всі відомі йому варіанти пісні про тройзілля, навіть неповні¹⁰⁰ — разом аж 60 текстів.

Методологічний апарат М.Драй-Хмари, як і В.Перетца, передбачає детальне вивчення бібліографічної бази досліджуваного матеріалу, що, з одного боку, звісно, примножує аналітичну вагу авторських суджень, з другого, створює феномен "партикуляризованої науки" (В. Петров)¹⁰¹. На тлі такої залюбеності М.Драй-Хмари в цитати й посилання контрастно виглядає стиль М.Зерова. Як писав В.Петров: "У своїх літературознавчих студіях, як історик літератури, він не виявляв ні інтересу, ані нахилу до праці в архівах, до розшуків неопублікованих документів, їх публікацій, до вузьких і детальних причинкових дослідів. Жодна його розвідка не несе на собі тягару апаратних додатків. Він писав статтю задля самої статті. А не задля приміток до неї"¹⁰². Та й взагалі В.Петров розмежовував дослідницьку методику М. Зерова і методику "перціанців".

Однак, незважаючи на вплив В.Перетца на методологію М.Драй-Хмари, привертають увагу очевидні розбіжності між студіями викладача і студента. Перш за все це стосується об'єктів вивчення. Коли В. Перетц обмежувався вивченням давньоруських пам'яток, а від дослідження літератури ХІХ ст. відмовлявся через часову близькість матеріалу, що призводить, на його думку, до недостатньої об'єктивності, то М.Драй-Хмара використовував академічний інструментарій для дослідження нової української літератури. Окрім того, наукові інтереси В.Перетца спрямовувалися переважно на "бібліографічні досліді"¹⁰³ й видання пам'яток літератури. Для М.Драй-Хмари ж бібліографічна робота була вагомою частиною літературознавчого дослідження, яке, однак, до неї не зводилося.

У цілому "формальна метода" М. Драй-Хмари полягає в детальному текстовому аналізі, зокрема стилістичному. Правильно зазначив В. Будний: українські неокласики мають більше спільного з методикою "пильного читання" й поетикально-стилістичних студій, аніж з теоретизуванням опоязівців¹⁰⁴. Справді, неокласики, за винятком О.Бургардта, переважно "реєстрували" ті чи ті формальні особливості твору, ґрунтовного ж теоретичного осмислення їм не дали. Хоча вони і вказували на формальні елементи твору, функцію цих елементів не завжди з'ясовували, а поряд з "формою" аналізували "зміст", шукали позатекстові кореляції. Формальний аналіз був важливим складником синтетичного, по своїй суті, методу неокласиків. Київських неокласиків можна вважати формалістами лише в тому сенсі, що вони надавали великого значення власне літературній специфіці твору, яку розуміли досить широко — як жанр, стиль, композицію, ритміку тощо.

Безперечно, прояви формального аналізу в українському літературознавстві 20-30-х рр. були, однак вони не розвинулись у цілісну теоретичну систему чи школу, і причина цього крилася, по-перше, у "соціально-політичному, економічному середовищі, в безвиході тої категорії [...], що являє собою носія цієї літературознавчої течії; по-друге, в широкому розвитку й поглибленні марсистської методології пролетаріату, що поволі здобуває ведущі позиції і в літературознавстві українському"¹⁰⁵. Важко не погодитися з Ф. Якубовським. В умовах політизації усіх сфер життя, наукових зокрема, радянська влада підтримувала ті теоретичні напрями, які боронили погляд на літературу

⁹⁹ Перетц В. Цит. вид — С. 334.

¹⁰⁰ Драй-Хмара М. Цит. вид. — С. 229.

¹⁰¹ Домонтович В. Цит. вид. — С. 267.

¹⁰² Там само. — С. 281.

¹⁰³ Филитович П. Література. — С. 491.

¹⁰⁴ Будний В. Феномен українського формалізму: аспекти і контексти // Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. — Львів, 2004. — С. 53.

¹⁰⁵ Якубовський Ф. Цит. вид. — С. 28.

як на утилітарне явище, безпосередньо пов'язане з “соціальною дійсністю” і придатне лише для того, щоб цю дійсність “правильно” відтворювати, визначальним був зміст, а не форма.

Євген Іщенко

ВІТАЛІЗАЦІЯ СМЕРТІ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА

Проблема смерті у творчості В.Стуса як цілісне явище досьгодні в літературознавстві майже не досліджена. Це зумовлено, по-перше, тим, що у 90-х роках Стусову поезію доцільніше було вивчати під патріотичним (почасти — політичним) кутом зору, аніж філософсько-психологічним. По-друге, недостатністю методологічної бази аналізу даного концепту внаслідок відсутності в тодішній Україні перекладів праць визначних психологів і філософів ХХ ст. Поступово, з поширенням в Україні наукових розвідок В.Франкла, Л.Бінсвангера, Е.Фромма, К.Юнга, М.Гайдеггера, К.Роджерса та ін., означений концепт набув надзвичайної актуальності при аналізі проблеми смерті в загальногуманітарному аспекті.

Пошук сенсу смерті завжди трагічний, нескінченний та індивідуалізований. На думку Е.Фромма та В.Франкла, усе життя людини постає як процес самонародження; усвідомлення неминучості кінця стимулює потяг до самовдосконалення, самовияву. Отже, смерть сприяє внутрішньому розвитку людини. Як зазначив В.Франкл, “смерть — це те, що становить сенс життя”¹.

М.Мамардашвілі в роздумах про універсальну душу зазначав, що у ставленні до смерті ми відчуваємо себе абсолютними істотами. Цим учений ніби продовжував думку Г.Гегеля, який відводив смерті місце вищої духовної дії, здатної сколихнути людство. Як приклад, він наводив життєвий шлях і смерть Ісуса Христа. Близькі до Стусового світосприйняття французькі екзистенціалісти А.Камю та Ж.-П.Сартр визнавали абсолютну рівноцінність усіх людських можливостей, адже на людину так чи так очікує смерть. М.Гайдеггер надавав смерті статусу вищої людської можливості. Лише смерть істинна, і тому єдино можливий для людини вибір — жити заради смерті. Т.Манн також стверджував, що “...Смерть і Хвороба — великі вожді, які нам вказують шлях до людського”².

Аналізуючи простір Стусового сприйняття смерті, необхідно пам'ятати його позицію стосовно покликання поета. У відомих “Двох словах читачеві” В.Стус зазначив: “Поет — це людина. Насамперед. А людина — це, насамперед, добродій. ...Ще цінну здатність чесно померти”³. Отже, визначальним для нього став людський стрижень, орієнтація передусім на людину, боротьба за неї. Тому поезія В.Стуса — не штучна версифікація, а навпаки — аналіз життя в різних його виявах, зокрема і в протиставленні смерті.

Не вдаючись до докладного аналізу концепту смерті в доробку В.Стуса, дослідники все ж наголошували на важливості його для поета. Скажімо, В.Яременко у статті “І я гукну, і син мене почує” констатував, що тема смерті чи не найосновніша у творчості цього автора і трактується ним як продовження життя в безсмерті, у пам'яті⁴. Ю.Бедрик, розмірковуючи над питанням сприймання Стусової поезії, зазначав, що мотиви смерті в ній “досить нав'язливі”⁵.

Першою зустріччю В.Стуса зі смертю можна вважати загибель брата Івана в 1944 році. Вона справила на хлопчика настільки жахливе враження, що він запам'ятав усе до найменших подробиць. “Пам'ятаю, як поранило брата Івана. Як він лежав — з відбитою ніжкою лівою і вирваною осколком лівою щічкою... Більше він не приходив до

¹ Франкл В. Человек в поисках смысла. — М., 1990. — С.197.

² Манн Т. Собр.соч.: В 10 т. — М., 1961. — Т.9. — С.54.

³ Стус В. Твори: У 4 т. 6 кн. — Л., 1994. — Т.1. — Кн.1. — С.42. Далі, посилаючись на це видання, том (перша цифра) і сторінку зазначаємо в тексті.

⁴ Яременко В. І я гукну, і син мене почує // *Дніпро*. — 1990. — № 4. — С.76.

⁵ Бедрик Ю. Василь Стус: проблема сприймання. — К., 1993. — С.47.