

Раїса Мовчан

“ЄВРОПА І МИ”: КОЛІЗІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ОКЦИДЕНТАЛІЗМУ 1920-Х РОКІВ

У статті розглядається європеїзм як складова частина дискурсу національного самоусвідомлення, одна з основних ідентифікаційних та методологічних проблем українського модернізму 1920-х років. Зокрема, авторка з'ясовує специфіку окциденталізму цього періоду, його основні вектори, пов'язані з тодішнім культурологічним простором, соціумом, політикою, ідеологією, свідомістю, що пролягають на перетині загальнолюдського і національного. Завдяки цьому увиразнюється національна специфіка модернізму в історичному та літературному контекстах.

Ключові слова: модернізм, європеїзм, діалог/конфронтація, “свій”, “чужий”, “психологічна Європа”, “азіатський ренесанс”, перекладацтво, типологія, контекст.

Rayisa Movchan. “Europe and us”: Collisions and peculiarities of Ukrainian Occidentalism of the 1920s

The article examines Europeanism as a part of national self-determination discourse and therefore as one of the principal identificational and methodological issues of the Ukrainian modernism of the 1920s. The author of the article outlines the specific character of Occidentalism peculiar to this period as well as its main tensors, which lie at the intersection of universal and national values, and thus relate to the cultural, social, political and ideological contexts, not to mention the collective consciousness of that time. Such an approach allows to point out the national nature of the modernism in its historical and literary contexts.

Key words: modernism, Europeanism, dialogue, confrontation, “friendly”, “alien”, “psychological Europe”, Asian Renaissance, translations, typology, context.

Європеїзація як національна модернізація

Гіпотетично європеїзація для української літератури — об'єктивний і закономірний процес, адже Україна у визначенні своєї державницької візії на геополітичному перехресті Схід — Захід завжди дотримувалася європоцентричного вектора. І хоча наслідки цієї європеїзації в різні періоди були неоднаковими, вона завжди вела до модернізації, тобто служила зовнішнім поштовхом до, за словами Т.С.Еліота, “самооновлення, опанування нових творчих можливостей, здійснення нових відкриттів у слововжитку” [4, 144], що неможливо без іманентних змін, пов'язаних із динамікою національної традиції. Проблема європеїзації української літератури 1920-х років під цим кутом зору така ж важлива, як і складна, бо не вичерпується лише впливами чи запозиченнями, типологічними або контактними зв'язками у форматі діалогу/конфронтації. Європеїзація — один із складників самоусвідомлення тодішнього письменника, що мав вплив на його вибір бути національним і водночас європейським митцем. Варто врахувати й те, що вона охоплює не лише конкретний культурологічний простір у тому досить складному часі, а й тодішній соціум, політику, ідеологію, релігію, етнологію, свідомість тощо.

Нагадаю, що цей актуалізований духовний діалог України з Європою завжди відбувався в контексті дихотомії загальнолюдського й національного, має давнє коріння, у новому часі задля нього і в ньому працювали П.Куліш і М.Драгоманов, І.Франко й Леся Українка. Українська “Молода муза” виникла паралельно з “Молодою Польщею”, “Молодою Бельгією”, “Молодою Австрією”; її лідери наполегливо відстоювали модерністські гасла орієнтації на європейське мистецтво. Принцип поєднання традиціоналізму та вестернізації Д.Донцов вважав основним у виробленні ідейних засад внутрішньої й зовнішньої політики, які модернізували

б українську націю, уможливили її повну незалежність від Росії, звільнили від “комплексу малоросійства”, повернувши “назад давню активність”. Починаючи з есе “Модерне москвофільство” (1913), він постійно наголошував на зверненні української культури до європейських взірців, пробував окреслити “західноєвропейський ідеал”, до якого мали б вести українську націю її лідери. Чи не тут варто шукати витоків майбутніх історіософських і культурницьких ідей М.Хвильового, який пильно стежив за працями теоретика українського націоналізму?

У 1920-х роках, “найпарадоксальніших” для української культури (як і для нації загалом), процес її європеїзації як однієї з методологічних основ національного державотворення вперше отримав історичний шанс активізуватися. Адже, як зазначає О.Пахльовська, “ніби всупереч будь-яким штучним конструкціям тоталітаризму це час вибухового входу в культуру величезної кількості різноспрямованих талантів. Час останньої ілюзії... народження потужного шару національної інтелігенції”, яка могла б модернізувати не лише українську культуру, а й саму націю. “І зовсім не випадково, – стверджує далі дослідниця, – цей період проходить під знаком проблеми “національне” та “європейське”: вперше українська теоретична думка ставить на повен зріст цю проблему в аспектах історичних, політичних, культурних, економічних, психологічних. Україна і Європа – тема ця є фактично фундаментом тогочасної теоретичної самосвідомості української культури (курсив мій. – Р.М.). Аспект політичний цієї теми мав чітку й виразну орієнтацію: повернення України обличчям до Європи означало, нарешті, цілковитий відрив від старої імперії, від “центру”, який віками перешкоджав Україні збутись як повноцінній європейській державі” [16, 111-112]. Не дивно, що такі перші радянські журнали, як “Шлях”, “Мистецтво”, “Музагет”, “Літературно-критичний альманах”, “Шляхи мистецтва”, порушували питання культурної незалежності від Росії.

У сучасній літературознавчій думці побутує й цілком протилежний погляд на проблему українського окциденталізму 1920-х років. Скажімо, С.Павличко, досліджуючи “дискурс модернізму в українській літературі”, категорично заявила, що в тодішньому мистецтві “...не було місця для модернізму, жодна група не називала себе модерністичною й не виявляла позитивного інтересу до модерністичних процесів на Заході. Навпаки, спостерігалось неухильне віддалення від Заходу, від зарубіжних європейських літератур, що поступово завершилося цілковитою втратою спільності, в сенсі художньої й філософської мови, між радянськими і нерадянськими культурами” [15, 172]. Однак численні історико-літературні факти говорять про інше. Зокрема, про значне розширення змістового горизонту тодішнього українського мистецтва, урізноманітнення й увиразнення його стильових складників, про присутність потужної авангардної хвилі, яка навіть попри свою “дитячу лівизну” не знищила, а значно підживила й урізноманітнила загальне модерністське тло. Усі ці процеси стали можливими не лише завдяки внутрішньому “самооновленню” національної традиції, а й завдяки входженню Європи в український духовний простір. На розмаїтому пошуково-експериментаторському тлі українського мистецтва 1920-х насправді починається новий виток взаємозв’язків із Заходом (у 1930-х роках вони перервалися). Хоча, звичайно, варто мати на увазі й неоднозначність засвоєння європейського багатовікового духовного досвіду, і непростий, суперечливий процес українського окциденталізму в умовах тотальної ідеологізації, у контексті загальної еволюції національної художньої свідомості цього періоду, позбавленої тотальної “проєвропейської ностальгії”, що в сукупності значною мірою й визначало основні особливості українського модернізму 1920-х. Це закономірно, адже для будь-якої національної літератури зовнішнє втручання завжди має непрості й неоднозначні наслідки.

Від “психологічної Європи” до “азіатського ренесансу”

Загалом у рецепції Європи в Україні вже з початку 1920-х років спостерігалися дві протилежні тенденції: вульгаризаторськи-критична, зорієнтована на крайню

поляризацію “свого” і “чужого”, що слугувало “ідеологізації масової свідомості”, та аналітико-дискурсивна, що сприяла активізації саморозвитку шляхом наближення “свого” до “чужого” з метою входження у світовий культурний простір. Водночас такий поділ досить умовний, бо насправді ці основні рецепційні моделі не були статичними, вони продукували множинність індивідуальних варіацій, які існували у спільному контекстуальному полі, тому неминуче перетиналися на “вічних” дилемах: традиція і новаторство, високе мистецтво і масове, художня якість і графоманія, ідеал і реальність, загальнолюдське і національне тощо. Прикметно, що під час літературної дискусії 1925 – 1928 рр., у центрі якої постала проблема окциденталізму, ці дилеми були конкретизовані як “Європа чи Просвіта?”, “Європа чи Росія?”, “Україна чи Малоросія?” – питання, дратівливі для тодішньої влади і вкрай принципові для національного самовизначення та подальшого розвитку країни. Не дивно, що дискусія, розгорнувшись спочатку довкола проблем підвищення художньої якості творів “молодої пролетарської літератури”, невдовзі набула виразного політичного підтексту. Найактуальнішим у ній було питання “Європа й ми”, означене М.Хвильовим як індивідуальний історіософський дискурс. Упродовж дискусії воно неодноразово уточнювалося й коригувалося не лише автором, привертаючи загальну увагу. Поза тим можемо говорити про своєрідний окцидентальний міф, витворений М.Хвильовим під впливом Д.Донцова, О.Шпенглера, М.Зерова й націонал-комунізму. Тому в ньому під егідою національної ідеї поєднуються неґація сучасного письменникові європейського мистецтва та абсолютизація класичної європейської спадщини.

М.Хвильовий сприймає Європу насамперед як “символ міцної культурної традиції”, “суворого мистецького добору” задля підвищення художнього рівня творів, необхідний “трамплін”, із якого можна подолати “віковий епігонізм” української культури. Про це завжди думав і М.Зеров. На початку дискусії, 1926-го року, у київському видавництві “Слово” з’явилася його книжка статей “До джерел”. Три з них, що становлять собою оглядово-аналітичний цикл “Ad Fontes”, – “полемічні”, як означив їх сам автор у передмові, наголошуючи, що його участь у дискусії – це своєрідна “данина літературній боротьбі”, яку почав М.Хвильовий. З боку М.Зерова це була реальна підтримка поглядів М.Хвильового, адже статті об’єднані наскрізною ідеєю – підвищення художнього рівня української літератури шляхом *творчого засвоєння високих взірців* класичної світовості”. М.Зеров уважає їх “першими джерелами справді культурної творчості”: “Значить, не уникаймо і старої Європи, і буржуазної, і навіть феодальної. Не лякаймося її психологічної зарази (хто знає, може, пролетареві краще вже заразитися класовою окресленістю західноєвропейського буржуа, аніж млявістю російського “кающегося дворянина”), освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо їх знати, щоб не залишитися назавжди провінціалами. І на звернене до молоді “Камо грядеши?” Хвильового відповідаймо: Ad fontes! Тобто йдімо до перших джерел, доходьмо кореня” [7, 577-578]. До речі, ця ідея була для М.Зерова вирішальною настільки, що переросла у *стійку світоглядно-естетичну позицію*, з якої він сприймає і обсервує все.

Скажімо, до вершин світової класики письменник приміряє продукцію своїх сучасників. Зокрема, розглядаючи твори О.Копиленка і О.Слісаренка, доходить жорсткого, але справедливого висновку: українська література – це широке поле “невикористаних можливостей, і при тому відсутність справжнього учеництва, знань, авторської вибагливості, мистецького заглиблення” [7, 518]. Прикметно, що М.Зеров завжди послідовний і впевнений щодо позиції “Ad Fontes!” На противагу менторським настановам для початківців на зразок “Як будеється оповідання” М.Йогансена, виступаючи “проти вопіюючого неутства”, він закликає молодь поглиблювати свою загальну освіченість, активніше долучатися до перекладацької діяльності: “Ми повинні пересадити до себе цілу низку найвидатніших творів колишнього й сучасного європейського письменства” [8, 439], – саме так М.Зеров розуміє найпевніший шлях подолання провінційності української літератури, виведення її на нові, справді європейські горизонти. У

статтях він заохочує та підтримує перекладацьку творчість В.Кобилянського, Д.Загула, М.Рильського та багатьох інших, щораз наголошуючи, як це допомагає українським поетам розширити власну змістову і стильову палітри.

Варто зазначити, що М.Зеров, як і Д.Донцов, вважав, що з давніх-давен і аж до XVII ст., коли почалася російська експансія, вестернізація для української нації була органічним складником її існування. Тому, підтримуючи М.Хвильового, особливо наголошує, “що вікно до Європи прорубав” не він: “...у нас паруски європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючися помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму” [7, 585]. Заслуга ж М.Хвильового — у дуже вчасному рішучому нагадуванні про це. М.Зеров також зазначає, що вже з середини XIX ст. “європейські теми і форми приходять у нашу літературу, розташовуються в ній. І вся справа в тім, як ми цей процес об’європеювання, опанування культури переходитимем: як учні, як несвідомі провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє, — чи як люди дозрілі і тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоюваних явищ і беруть їх з середини, в їх культурному естві”, а не “від передатчиків” [7, 572-573].

Міркування М.Зерова знайшли продовження в наступних ідеях М.Хвильового — про “психологічну Європу”, “громадську людину”, відмежування української культури від “російського диригента” і “азіатський ренесанс”. Уже сама постановка окцидентальної теми в інтерпретації тодішнього лідера пролетарської літератури сколихнула всю тодішню творчу інтелігенцію, привернувши її увагу і до назрілих дотичних проблем. Показовий щодо цього вже згадуваний київський диспут 1925 р. У своїй доповіді Ю.Меженко, рішуче відкидаючи культурні здобутки сучасної йому “чужої й ворожої” Європи, про яку писали Лок, П.Бенуа, Нітті та Шпенглер, усе ж виокремлює в ній імена Гамсуна, Гауптмана, Франса, Ібсена, зазначаючи водночас, що “все це здебільшого те, чого ми зовсім не знаємо” [20, 7]. Тобто визнає “культурну й економічну відсталість” України, не готової до сприймання європейської культури загалом. Як приклад він згадує поїздки українських письменників за кордон, які начебто не справили на них якогось значного враження. І все ж Європа класична, за Ю.Меженком, може бути прийнята, хоча і з певною засторогою: “...просіяна, проконтрольована Європа повинна бути подана такою, якою вона потрібна нам: щоб ми могли використати всі технічні здобутки для своєї роботи” [20, 15]. З метою розширення естетичного досвіду він закликає ретельно профільтрувати творчість Байрона, Мопассана. Б.Коваленко, О.Дорошкевич, С.Щупак рішуче підтримують таку “фільтрацію” на предмет “містицизму”, символізму і крайнього індивідуалізму”, тобто декларують недопущення європейського модернізму в Україну. Надалі вони в питанні “Європа чи Просвіта” ставитимуть свої діагнози на кшталт “гнила європейська культура”, “дуже підозріла Європа” тощо, убачаючи в самій ідеї європеїзації небезпечний для розвитку українського мистецтва “ідеологічний черв’ячок”, адже, на їхню думку, культура Європи витворювалася в зовсім інших соціальних умовах, тому в політичному плані вона “дуже підозріла”. Зрештою, дехто з цих затятих критиків, зокрема марксист С.Щупак, І.Лакиза та неонародник О.Дорошкевич, заперечуватимуть Європу античну, “психологічну”, “буржуазну”, однак беззастережно прийматимуть “пролетарську”, тобто все те, що відповідатиме їхнім “сучасним вимогам”. Невдовзі в пошуках “Червоної Європи” сформувався загрозлива новітня кон’юнктура, слушно названа С.Павличко “політизованим тенденційним західництвом”, яке, звичайно, до тодішнього модерністського дискурсу жодного стосунку не мало. Проти такого західництва виступив навіть делікатний, стриманий, завжди аполітичний М.Зеров: “...треба це запозичення досвіду чимсь обмежити” [7, 588]. Він навіть спробував висунути тезу про доцільність використання насамперед європейської “мистецької техніки”, яку більшість письменників підхопили, однак дехто вбачав у ній “капіталістичну, експлуататорську установку”.

Отже, розгортання літературної дискусії в такому напрямку засвідчувало поверховість та історіософську невизначеність окцидентальної проблеми.

М.Хвильовий змушений був шукати семантику самого поняття Європи.

Спільним знаменником усіх можливих її рецепцій він вважає ідею “психологічної Європи”, яка вже виринула в українському культурологічному просторі, однак дискурсивно була проігнорована. В одному з листів до М.Зерова (по суті, це був начерк “Думок проти течії”) М.Хвильовий риторично запитував: “...історію (зокрема й мистецтво) роблять і воля, і хист, і мислі, і, очевидно, сильні, відважні, глибокі. Мавпувати зуміє й мавпа. І тому нам не досить однієї європейської техніки. Коли я говорив про психологічну Європу, я запитував: чи не дала нам ця Європа якогось типу людини, яка... творить історію?” [18, 859]. В есе “Думки проти течії” він увиразнив свої міркування про той “певний тип культурного (чи психологічного. — Р.М.) фактора”, що втілює ідею Європи: “Ви питаєте: яка Європа? Беріть яку хочете: “минулу” — сучасну, буржуазну — пролетарську, вічну — мінливу”. Бо і справді: Гамлети, Дон-Жуани чи то Тартюфи були в минулому, але вони є і в сучасному, були вони буржуазні, але вони є і пролетарські, можете їх уважати “вічними”, але вони будуть і “мінливі” [18, 467].

Отже, утіленням “психологічної Європи” М.Хвильовий вважає “громадську людину” — “європейського інтелігента у найкращому розумінні цього слова”, людину “фаустівського типу”, що несе в собі “допитливий людський дух”, адже “...класичний тип громадської людини вироблено Європою” і “його соціальний сенс в його активності” [18, 860-861]. Тобто письменник пропонує дискурс рецепції “психологічної Європи” як антропологічної ідеї, “психологічної цінності, що виганяє людськість на великий шлях прогресу”, яку треба наслідувати, утілювати в життя української нації задля її визволення від російської експансії. Адже нині вона — “класична країна Гаркун-Задунайського позадняцтва, просвітянства, культурного епігонізму... класична країна рабської психології”. Далі М.Хвильовий ще різкіше продовжує: “Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати. Він ніяк не може уявити собі, що нація тільки тоді виявляє себе, коли найде їй одній властивий шлях культурного розвитку. Він не може уявити, бо він боїться — ДЕРЗАТЬ!” [18, 861]. Треба тут, однак, зазначити: М.Хвильовому не подобаються самі стосунки українців із росіянами, які базуються на принципі “старшого — молодшого” (“центру — периферії”). Однак він не менш різкий в оцінках російської ментальності, які й пафосом, і змістом перегукуються з думками Д.Донцова про російську літературу, висловлюваними ним і тоді, і наприкінці 1930-х. З-поміж цих оцінок особливо вирізняються такі, як “безвольність”, “страх”, що виховують “рабів і деспотів”, “зайвих”, “сіреньких” людей, “паразитів”, “мечтателів”, “нитиків”, які не мають нічого спільного з європейською “громадською людиною” (за М.Хвильовим) або “незалежною людиною”, “свобідною індивідуальністю” (за Д.Донцовим). Наголошує М.Хвильовий і на необхідності якнайшвидшого звільнення українського мистецтва від російських впливів, від яких “українська поезія мусить якомога швидше тікати... Справа в тому, що російська література тяжить над нами в віках, як господар становища, який привчив нашу психіку до наслідування” [18, 573]. На думку обох, шлях української нації обов’язково мусить мати не російське, а європейське спрямування, адже Росія щодо Європи й сама була не центром, а провінцією. У цьому зв’язку й народилося особливо сміливе в тих умовах гасло М.Хвильового “Геть від Москви!”, яке означало насамперед духовне звільнення українців, адже він, як і Д.Донцов, був переконаний, що нація “не визволиться політично, поки не визволиться духовно” [3, 20]. Прикметно, що це гасло якнайточніше відповідало ситуації і в самій Європі, для якої стали загрозливими “нівелюючі впливи” зі сходу — з Росії, т. зв. “московський комплекс” (епілептики, ідіоти), що суперечив європейській духовності. Недарма саме тоді побачили світ праці француза А.Матісса “Оборона Окциденту” та німця А.Розенберга “Міф ХХ сторіччя”, в яких героям Ф.Достоевського протиставлялася “західна” людина — Фауст, Леонардо да Вінчі та ін.

На його гасло “Геть від Москви!” тодішня влада та її апологети відреагували

одразу, сприйнявши його як політичний заклик, тому й намагалася повернути дискусію в ідеологічно “правильне річище”: “Що значить орієнтуватись на сучасну психологічну Європу? Це значить орієнтуватись на капіталістичну Європу, на її психологію, на її ідеологію... Партія стоїть за широке використання українською соціалістичною культурою всіх цінностей світової культури, за рішучий її розрив з традиціями провінціальної обмеженості, за утворення нових культурних цінностей, гідних творчості великої класи [12, 86].

Тим часом міркування М.Хвильового про “психологічну Європу” на тлі “позадництва”, “холуйства” й “міщанства” були апіорі підтримані багатьма тодішніми українськими модерністами, зокрема “неокласиками”, ваплітянами, київськими “попутниками” – Ю.Яновським, М.Яловим, А.Любченком, О.Довженком, М.Кулішем, Л.Курбасом, В.Підмогильним, Б.Антоненком-Давидовичем та ін., хоча більшість із них такої активної участі в дискусії, як М.Хвильовий, не брали. Його міркування відлунювали й увиразнювалися в їхніх роздумах про тодішній стан українського мистецтва, подальший розвиток його, про самих себе.

Згадаймо хоча б відомий “Лист Ю.Яновського до М.Хвильового”, написаний із приводу “безнадійного, убогого” існування тодішнього молодого українського кіно. Адресат із тривогою розмірковує про “оту нужденну провінціалістичну, що була (і є!) нашим одвічним прокляттям”, загальну малокультурність, яка породжує “напівінтелігентів”. Привертає увагу обурення, яке викликало в письменника порівняння деяких його віршів з поезією М.Асєєва й Л.Гумільова. Він наголошує: “Любив я англійців та американців. Їхні твори правили мені за вікно до великого світу. Тоді я захопився морем, не бачивши ще його”. Далі згадує імена Едгара По, Тенісона, Бровнінга, Шеллі, Кіплінга: “Незвичайні мистці, володарі романтичного слова, я читав їх із захопленням” [11, 129].

Подібні міркування *свідчили про народження*, нехай і з важкими потугами, *справжнього модерністського західництва*, яке так зухвало (по-європейському дерзновенно) намагався прищепити українській літературі М.Хвильовий. Дарма що він у дискусії найчастіше почувався самотнім і його не розуміли навіть колеги, бо іноді не міг достатньо переконливо аргументувати свої ідеї. Важливіше те, що ці ідеї були надзвичайно актуальними, тому одразу приживалися на терені художньої творчості, що зумовило черговий її виток на зовсім нових світоглядних і естетичних засадах. Відповідно, це дуже обнадіяло багатьох, додавало впевненості у своїх силах, що й означало перший крок до звільнення від духовного рабства. Скажімо, М.Куліш у листі до І.Дніпровського від 13 квітня 1927 р. писав: “Ну, а ВАПЛІТЕ росте. Вірю, що вийдуть з нас люди і що б там не казали, а запишуть наші ймення на сторінках революції величенькими-таки літерами” [9, 548]. Навіть усвідомлення себе “гноєм” у тій ситуації означало відчуття власної значущості в якійсь важливій громадській справі, що було провісником поступового звільнення від маргінальної залежності.

У такій атмосфері загального духовного піднесення, суспільного й екзистенційного віднайдення самого себе, що сприяло назріванню потужного вибуху творчих спроможностей української нації, і постала на повен зріст ідея М.Хвильового про “азіатський ренесанс” (“червоний ренесанс”). Вона звучала так: “Отже, гряде могутній азіатський ренесанс в мистецтві, і його предтечами є ми, “олімпійці”. Як в свій час Петрарка, Мікеланжело, Рафаель і т. д. з італійського закутка запалили Європу огнем відродження, так нові митці, з колись пригноблених азіатських країн, нові митці-комунари, що йдуть за нами, зійдуть на гору Гелікон, поставлять там світильник Ренесансу, і він, під дальній гул барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п’ятикутником над темною європейською ніччю” [18, 415]. Очевидно, що за суттю своєю ідея “азіатського ренесансу” утопічна й суперечлива, хоча й історично зумовлена. По-перше, вона була логічним продовженням попередніх тверджень М.Хвильового про “психологічну Європу”, “європейську громадянську людину” тощо й закріплювала тезу про самостійний і самодостатній шлях розвитку українського мистецтва як частини європейського

культурологічного простору. По-друге, вона народилася із симбіозу більшовицької ідеї світової революції й теоретичних тез праці “Занепад Європи” О.Шпенглера, що на Заході стала популярною ще 1920 року, а в російському перекладі з’явилася 1923-го. М.Хвильовий відштовхувався від концепції німецького історіософа про “циклічний розвиток світових культур”, за якою “західноєвропейський культурний тип” був тоді у стані занепаду, згасання, та від його ідеї “самодостатньої ізольованості”, “неповторної своєрідності” національних культур, що забезпечує їм автономний розвиток.

У цьому контексті не дивно, що до мистецтва тогочасної Європи М.Хвильовий ставився досить скептично й упереджено, як до “загрозливого явища”. Приміром, у листах до М.Зерова він писав: “Взагалі сучасна європейська література мене не задовольняє. Після Діккенса – Бенуа: це ж “безобразіє”; “Зараз підготовлюю ґрунт для поїздки за кордон. Настрою, між іншим, Європа не зробить: не бачивши, ненавиджу її, і уявляю собі сіренькою нудною плямою” [18, 847, 855]. Однак М.Хвильовий солідаризується з деякими твердженнями Шпенглера, що відповідають його власному окциденталізму та ідеї провідної ролі українського мистецтва у світовому культурному просторі. Це стосується, скажімо, інтерпретації словосполучення “загибель Європи”: “Сьогодні ми – сучасники “гибелі Європи”, але не як фаустівської культури, а як буржуазного типу. Але ми – сучасники й свідки падіння творчої енергії людського матеріалу на європейській території” [18, 612]. Очевидно, з цієї причини він опозиціонував і українським авангардистам М.Семенку, В.Поліщуку, Л.Курбасу та ін., які формувалися значною мірою під впливом авангардних зарубіжних взірців.

Однак чи говорить це про “антиєвропейське” спрямування європейізму М.Хвильового? Адже ставлення до тодішнього зарубіжного авангарду не може визначати рівень європейськості загалом – будь-яке авангардне мистецтво завжди випереджає розвиток мистецтва своєї доби, тому об’єктивно його рецепція не може бути однозначною. Тодішній зарубіжний авангард і на своїй території не мав особливого попиту (за винятком хіба експресіонізму). Крім того, європейська культурна тяглість була розірвана внаслідок Першої світової війни, Європа втратила свою “первісну європейськість”, ідея європейської людини як “громадянської”, “фаустівської” (за М.Хвильовим) трансформувалася в ідею “втраченого покоління”. В європейській художній свідомості панував “новий естетизм”, декадансний модернізм, що відбивало стан розчахнутої свідомості тодішньої загубленої в розбалансованому світі людини. У пошуках відповіді на актуальні моральні і психологічні запити часу Європа з початку 1920-х років і сама іноді почала обертатися лицем до Сходу.

Саме звідси, на думку М.Хвильового, має початися “культурний ренесанс”. Водночас письменник не забуває про “психологічну Європу”, тому у своїй концепції “азіатського ренесансу” не протиставляє Схід і Захід. Він вважає, що “азіатський ренесанс” означає відродження (на основі грандіозних досягнень Європи) не лише класичної освіченості, а й сильної, цілісної (фаустівської) людини (її, за версією М.Хвильового, сучасна Європа втратила) на зразок “відважних конкістадорів”. Вінець цієї абстрактної, міфічної концепції цілком необароковий – “євразійське” відродження обов’язково відбудеться під егідою більшовизму й завдяки зусиллям “революційних конкістадорів” молодій Радянській Україні, адже четвертий період розвитку світового мистецтва М.Хвильовий вважає пролетарським. Отже, у 1920-х роках українські письменники, які лише нещодавно вели боротьбу за право на власну національну літературу, нібито здобули можливість для втілення своєї мрії в реальність. Це давало об’єктивні підстави М.Хвильовому оголосити досить амбітну, як на той час, мету – зробити українську літературу провідною у світовому контексті. Водночас це означало рішучу спробу подолати одвічне відчуття власної “вторинності” у “провінційності” й уможливило повноправне й повноцінне входження українського мистецтва в європейське, а української нації – у “коло європейських націй”.

М.Зеров, хоча завжди й підтримував М.Хвильового (реальне втілення такого

рішучого “конкістадора”), далеко не з усім у його концепціях погоджувався. Скажімо, у циклі “Ad fontes” (1925) він рішуче заперечує поширювану думку про “розклад і зогнивання” Європи, передбачаючи існування прихованих джерел її “соціального та ідеологічного оновлення”, нагадуючи про її вічну “фаустівську душу”, “яка живе в культурному набуткові” насамперед минулого, але й сучасного також, в якому українські митці мають “*навласноруч зорієнтуватися*”. Звернімо увагу, як тонко, глибинно, можливо, на рівні підсвідомості М.Зеров зреалізовує етнозахисну функцію культури, яка, за Л.Гумільовим, передбачає “відторгнення “антисистеми”, протипоказаної для зростання молоді, ще “непевної себе” української нації” (чи літератури). Цю характеристику О.Забужко правомірно застосувала, пояснюючи настороженість І.Франка у сприйнятті ним декаденства, “ніцшеанства та гартманівського нігілізму” [5, 69].

Однак навряд чи щось подібне можна сказати про сформування під час літературної дискусії більшістю її учасників міфічної дилеми “Європа тоді” (“Європа гранціозної цивілізації, Європа Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона і Маркса”) і “Європа тепер” (сучасний авангард, економічна криза буржуазного суспільства тощо), між якими – така ж міфічна безодня. До того ж на всі складники цієї дилеми механічно накладалася ідеологічна матриця, відповідно до якої й допускалася будь-яка вестернізація. При цьому спрацьовував далеко не етнозахисний чинник, а давалася взнаки ідеологічно-політична експансія, яка дуже швидко заявила про себе чужими, а тому й дегенеративними для іманентної природи мистецтва тенденціями.

Перекладацтво як шлях до модернізації

Висуваючи сміливі й амбітні ідеї стосовно подальшого розвитку української літератури, М.Хвильовий усвідомлював справжній стан тодішньої ситуації: малоосвіченість багатьох письменників, помножену на естетичну та психологічну непідготовленість читача, значну зрусифікованість міст, навіть попри інтенсивні заходи українізації. У памфлеті “Україна чи Малоросія?”, датованому жовтнем 1926 р., він писав: “Ми вже все маємо – і буйні фарби Петрицького, і конструктивну чіткість Мелера, і прекрасні звуки Вериківського, і незрівнянну поезію Тичини, Рильського, і надзвичайного Курбаса... Але ми ще не маємо відповідної культурної атмосфери” [18, 621].

Цю атмосферу значною мірою визначала обізнаність тодішніх українців із зарубіжним мистецтвом, зокрема з літературою, яка донедавна традиційно потрапляла в Україну в основному через російського посередника. Скажімо, твори популярного в Україні французького письменника П'єра Бенуа, автора пригодницько-історичних романів, можна було прочитати лише в російських перекладах. Це вкрай збіднювало потенційні можливості української літератури, блокувало розвиток її власних художніх форм. Ставало дедалі зрозуміліше, що український читач вкрай потребує європейської книжки рідною мовою. Як зазначав тодішній директор Українського науково-дослідного інституту книгознавства, він же редактор часопису “Бібліологічні вісті” Ю.Меженко, “очевидно, й дискусія про Європу набрала була б зовсім іншого характеру, якби бодай половина дискутантів за ту Європу знала щось більшого, як про неї розповів після своєї мандрівки по Європі Валер'ян Поліщук”. І далі підсумовував: “... у першу чергу нам потрібна європейська книжка з добірними коментарями, в перекладі авторитетному” [13, 328-328].

Із середини 1920-х перекладацька діяльність в Україні значно поживляється. Лави перекладачів поповнюють “неокласики” М.Зеров, М.Драй-Хмара, П.Філіпович, М.Рильський, Освальд Бургардт, а також А.Кримський, П.Тичина, Г.Шкурупій, Н.Суровцова, М.Терещенко, А.Любченко, М.Йогансен, В.Гжицький, В.Підмогильний, І.Мисик, Д.Загул, І.Кулик, К.Поліщук, М.Івченко, О.Діхтяр, В.Вражливий, М.Бажан, В.Свідзінський, В.Черняхівська, Д.Лисиченко, М.Лисиченко, С.Пащенко та ін. Деякі з них знали по кілька іноземних мов.

Переклади давньоримської поезії, творів французьких “парнасців”, здійснені, скажімо, М.Зеровим, безперечно, збагачували й українське віршування.

Лексичною довершеністю вирізнялися переклади М.Драй-Хмари (знав 19 мов) для “Антології французької поезії”, збірки “Вінок” М.Богдановича. Версифікаційною майстерністю – усі численні переклади О.Бургардта (від В.Шекспіра до німецьких експресіоністів). У 1920-х роках чимало якісних перекладів із французької, російської, польської зробив і М.Рильський... Однак далеко не всі тогочасні переклади позначені високим професіоналізмом, деколи вони взагалі робилися задля підробітку чи із “спортивного інтересу”.

Поза тим чи не вперше українці дістали змогу читати рідною мовою Е.Верхарна, Ш.Бодлера, П.Верлена, Р.-М.Рільке, Г.Гайне, У.Уїтмена, К.Гамсуна, М.Пруста, А.Міцкевича, Г.Ібсена, В.Шекспіра, С.Цвейга, А.Шніцлера, Ф.Моріака, Альфреда де Мюссе, Б.Келлермана, Ш.Андерсона, А.Алоржа, Р.Ролана, К.Едшміда, Г.Янсона... Як бачимо, діапазон перекладної літератури цього періоду досить широкий: від класичного В.Шекспіра до найпопулярніших тодішніх зарубіжних авторів. За короткий час було підготовлено та опубліковано багатотомні українські видання прозових творів зарубіжних класиків: Жюль Верна, Гі де Мопассана, Г.Флобера, Оноре де Бальзака, Е.Золя, Дж.Лондона, Ч.Діккенса, А.Франса, а також Томаса Майн Ріда, окремі твори К.Гамсуна, С.Цвейга, Е.Сінклера, Г.Уелса, А.Конан-Дойля, П.Істраті та ін.

У 1920-х роках в Україну загалом систематично доходять тогочасні культурологічні новини Заходу, насамперед у вигляді регулярних хронік зарубіжних мистецьких подій у майже всіх тодішніх часописах (“Шляхи мистецтва”, “Життя й революція”, “Червоний шлях”, “Гарт”, “Плуг”, “Всесвіт”, “Глобус”, “Вапліте”, “Універсальний журнал” та ін.). Особливо в цьому контексті слід згадати “Нову генерацію” М.Семенка, що регулярно інформувала читачів про всі новини в царині західного авангарду, друкувала свіжі статті зарубіжних мистецтвознавців. Однак якогось спеціального періодичного видання, присвяченого європейській літературі, так і не було засновано. Хіба що започатковуються серії масових доступних видань “Загальна бібліотека” (Харків) і “Світова бібліотека” (Київ), які невдовзі стають досить популярними. Іноді з’являються й тематичні збірники на кшталт альманаху “Сучасна чужоземна новела” (1928). Усі тодішні переклади з зарубіжної літератури були зафіксовані в “Бібліографії чужоземної літератури українською мовою” Ю.Меженка і М.Яшека, у “Новинах перекладної західно-європейської літератури” С.Родзевича тощо.

У цьому контексті варто згадати такі ґрунтовні аналітичні дослідження, як “Сучасне письменство Заходу”, “Літературні течії в Європі в першій чверті ХХ віку” О.Білецького, “Екзотика й утопія в німецькому романі” О.Бургардта, “Жовтень і західна література”, “Силуети Заходу” А.Лейтеса, “Сучасна польська поезія” С.Родзевича, “Сучасна французька література” С.Савченка “Збірник заходознавства” за ред. Є.Тимченка й Ф.Савченка тощо. 1928 року в Україні з’являється й переклад “Історії західноєвропейської літератури” А.Луначарського, яку невдовзі доповнює “Хрестоматія з історії західно-європейської літератури” за редакцією О.Білецького. Подібні праці формували поміркований, посправжньому науковий літературно-критичний дискурс тодішнього національного західництва, що сприяло модернізації українського мистецтва загалом.

У другій половині 1920-х в Україні поступово розвивається й теорія перекладу, про що свідчать ґрунтовні статті В.Державина, Г.Майфета, Ю.Савченка, М.Зерова та ін.

Типологічний європейський контекст

На думку М.Зерова, “нова українська поезія” почалася саме тоді, коли деякі радикальніші митці відчували вичерпаність стилєвих засобів, “застарілість наївних побивань над селянською недолею”, вузькість однотипної тематики своїх творів, бажання розширити коло художньої обсервації життя різних верств, хоч трохи наблизитися “до течій та напрямків європейського письменства”. Тобто зародження модернізму в українській літературі на початку ХХ ст. неминуче пов’язане з існуванням у ній нових, європейських тенденцій.

Можна говорити також і про європоцентричну природу українського модернізму

1920-х років. Водночас найважливіший показник вестернізації цього провідного тоді мистецького напрямку — це те, що він “духово дозрів до бунту й наслідування” Європи.

Стиль нової естетичної епохи визначали тепер митці, дуже різні за психологічним темпераментом, характером художньої свідомості, зрештою, за рівнем таланту. Тому в кожного з них була своя Європа і кожен по-своєму в нових умовах відкривав якісь її специфічні грані відповідно до своїх внутрішніх емоційно-психологічних потреб і естетичних спонук. Скажімо, В.Підмогильному більше імпонувала французька класика і творчість унанімістів, Ю.Яновському — англійський і американський неоромантизм, М.Зерову — римська античність і “парнасці”, М.Драй-Хмару “надихала любов до людини-товариша, маленької порошинки всесвіту” Маларме, Ромена, Дюамеля, твори яких він перекладав. Для М.Хвильового як митця Європа була насамперед стратегічним символом у національному самоусвідомленні — як “культура для культури”, ренесанс задля ренесансу. Так він її використовував і у власних художніх творах — на рівних, через вільну мистецьку гру з чужими текстами, провокуючи й демонструючи так нове естетичне сприйняття Європи. Українська література вже мала у своїй традиції подібні провокації. Скажімо, І.Котляревський не переспівав “Енеїду” Вергілія, як і не переніс механічно будь-що з неї на національний ґрунт, а спародіював, “перелицював”. У новіші часи на всесвітніх темах, сюжетах вибудовувала власні конструкції Леся Українка. Так і М.Хвильовий намагався перевести вектор українського модернізму в річище іронії, пародії, неоміфу, вільної гри з чужим сюжетом, героєм, ідеєю.

Звісно, можна також говорити про “сліди” імпресіонізму К.Гамсуна, німецького експресіонізму, італійського герметизму, сюрреалістичного авангардизму Джойса тощо в українській модерністській літературі 1920-х років. Однак це буде лише приблизною картиною її “контактно” європеїзації, можливо, супутньої, підручної, але аж ніяк не основної. Як вважає Ю.Шерех, розвиток української літератури лежить не у площині “копіювання Європи”, а в пошуках власного шляху, до того ж “не ізолюваного” від інших культур, а “рівнобіжного”. Хоча великою мірою залежить від усвідомлення спільного “культурного коду”, спільної мови з Європою.

У цьому контексті варто пригадати давні “методологічні” міркування І.Франка про “спільність ідей і ідеалів в писаннях одної генерації в різних краях, однаковість літературного смаку в певних суспільних верствах різних народностей, панування певних предилекцій і певної літературної моди в цілому цивілізованому світі в даній добі” [17, 33]. А також врахувати слушну думку Д.Чижевського про пріоритет типологічного зв'язку між українською літературою і європейською: “Коли український культурний розвиток проходив ті самі стадії, що й європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні “впливи”, на Україні чинять “фактори” чужого походження, а тому, що Україна, як частина європейської культурної цілості, переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить” [19, 9]. Закономірно, що іноді в часі це “переживання” збігалось, а деколи повторювалося начебто навздогін тим культурно-психологічним відцентровим колам, що виникають на спільному європейському просторі почергово. У такому разі “нові течії західноєвропейської літератури приходили до нас тоді, коли на Заході вони вже давно обернулися в стоячу воду” [1, 271]. Із цим твердженням О.Білецького, що вже стало хрестоматійним, можна погодитися лише частково, адже, скажімо, модерністські тенденції в українській літературі 1920-х років, аналогічні європейським, могли з'являтися й успішно приживатися лише в разі відповідної внутрішньої готовності.

Загалом же і зовнішні умови культурних обмінів, впливів, поширення інформації вже в першій чверті ХХ ст. були досить сприятливими для “єдності європейської літератури”. Тому в ній можна спостерігати унікальні випадки першої з'яви деяких творів за кордоном і зовсім парадоксальні випадки їх читацького сприймання. Приміром, О.Білецький наводить такі факти: майже невідома у Франції поезія

Е.Верхарна друкувалася в російських перекладах швидше, ніж в оригіналі; драма “До зірок” Л.Андрєєва вперше була поставлена у Відні, а не в Росії; С.Пшибишевський тривалий час був відомий як письменник німецький, а не польський. Американець Е.Сінклер, зовсім не знаний на батьківщині, був дуже популярний у Європі, Росії й Україні 1920-х років. Таких випадків — безліч...

Отже, необхідно говорити насамперед про типологічні зв'язки українського модернізму 1920-х років із європейським, що виявлялися в єдиному силовому полі спільного онтологічного часу та схожих психологічних і естетичних проблем та спонук. До того ж це часто відбувалося поза контактними зв'язками й не лише у змістовій площині, а й у царині формотворних ознак модерністського стилю.

Слушність уже згадуваних міркувань І.Франка і Д.Чижевського засвідчує насамперед стильове розмаїття українського модернізму 1920-х років, в якому можна спостерегти типологічно подібні з європейськими стильові тенденції. Скажімо, український “неокласицизм” — явище того ж ряду, що й російський акмеїзм чи польські “скамандрити”. І виник він у 1920-х роках не з копіювання певних форм, а, за словами Ю.Клена, як вияв “духовного зв'язку з Європою”. Так само поетична творчість В.Свідзінського, безперечно, мала лише типологічну спорідненість з італійським герметизмом і у світовому контексті заявлена специфічно національною інтерпретацією архетипних форм. Український футуризм має багато спільного з італійським і російським; існував він у єдиному для них естетичному часі. Згадаймо також, що засилля ліричної, ірраціональної стихії в українській прозі початку 1920-х, переважання в ній малих жанрів збіглося з посиленням суб'єктивізму європейського модернізму (тоді ж побачили світ “Улісс” Д.Джойса, “У пошуках утраченого часу” М.Пруста та ін.). Низка тодішніх імпресіоністських шкіців, етюдів, новел — це мовби зупинені миті відчуттів, вражень від різнобарвних фрагментів світу, що розпадається.

Перша світова війна породила нові тенденції в європейській літературі, “прикро відсунула”, як зазначав О.Білецький, “естетичні інтереси на другий план” [1, 297], активізувала експресіоністське вираження сильних пристрастей і почуттів. Світ докорінно змінився, він катастрофічно перетворювався на “безплідну землю”, суперечив ідеалам гуманізму, високої духовності, яку втрачала тодішня людина. Саме експресіонізм “примусив письменників згадати, що в мистецтві жива людська особа важніша від “майстерності” [1, 301]. На вираженні таких соціальних, емоційно-психологічних катаклізмів засновувався тодішній німецький експресіонізм, що мав аналоги в кожній європейській країні. Експресіоністським вираженням крайніх почуттів, пристрастей і напружених ситуацій пронизана майже вся українська література 1910-1920-х років, що опинилася в епіцентрі подібних, але власних суспільних, психологічних потрясінь, інтенсивних естетичних переформатувань. У повоєнний час вона розвивалася в річищі тих ідейно-стильових пошуків, що й увесь світ і тодішня модерна Європа зокрема, яка, за висловом С.Павличко, агонізувала “проблемами розпаду особистості, краху звичного буття й гуманістичних ідеалів” [15, 199]. Тогочасній українській літературі також були властиві наскрізний песимізм, філософствування, інтелектуалізм, неоміфологізм. Варто згадати хоча б новели й містично-трагедійний “Блакитний роман” Г.Михайличенка, неореалістичну прозу В.Винниченка, меланхолійні оповідання та повісті В.Підмогильного, М.Івченка, А.Любченка, І.Дніпровського, Г.Косинки, М.Хвильового тощо — усе це твори, чужі “радісному сприйманню життя”, в яких відтворено хаос розколотого світу, крах гуманістичних ідеалів. Досить широко в них використовуються засоби експресивної поетики, іноді в химерній сув'язі з іще не згаслими імпресіоністськими тенденціями.

Одвічна тема конфлікту нового зі старим вирішується в українській модерністській прозі 1920-х років глибоко, трагічно, суголосно архетипним темам “втраченого покоління”, “вигнання” тощо, прикметним для європейського модернізму. Адже поряд із фаустівською “громадською людиною”, здатною збудувати новий світ, показана в ній і “зайва” в цьому новому житті українська

людина, яка не вписувалася в радісну радянську епоху. Як і у Д.Джойса, К.Гамсуна, Т.Еліота, М.Пруста, Дос Пасоса, Ф.Кафки, зневіра, розчарування, фатальна самотність людини, трагічність її світовідчуття тощо стають основним предметом художньої обсервації у творах українських митців.

Скажімо, актуальну для європейської модерної свідомості 1920-х років проблему роздвоєності людини порушено в новелі “Я (Романтика)” М.Хвильового та повісті “Смерть” Б.Антоненка-Давидовича. В українській прозі так само активно освоюються типowo модерністські теми божевілля, самогубства, загубленості й зайвості людини в новому часі, у новому житті. Увагою до потворного й негативного, ірраціонального, підсвідомого доповнюється в 1920-х роках естетика українського модернізму. Він стає вираженням краху гуманізму й поразки добра в його двобой зі злом. Тому основним ідейним гаслом цього часу стають слова П.Тичини: “Як страшно: людське серце до краю обідніло!” Тодішня українська людина швидко втрачала не лише своє національне обличчя, а й свою індивідуальність — символічно це уособлювала картина “Селянин” К.Малевича, на якій персонаж зображений без лиця.

Цілком закономірно, що поряд із символічними узагальненнями тодішня українська література тяжіє до аналітичного начала, їй властива виняткова увага до людського в людині. Зокрема, В.Підмогильного, який нинішнім літературознавством схарактеризований як “суворий аналітик доби”, сучасники звинувачували в антисоціальній спрямованості творів, бо матеріалом авторської уваги він обирав саме людину, через життєву історію, долю й душу якої відтворив не парадні, а деякі проблемні аспекти пореволюційної дійсності, змодельовавши в її контексті непростий перехід українця в новітню модерну епоху. Зазначу, що романна європейська проза другої половини 1920-х років також тяжіла до актуалізації соціальних тенденцій.

Не можна оминати увагою й того, що світовідчуття українських модерністів 1920-х років було дуалістичним, бо безпосередньо пов'язувалося із конфронтаційним сприйняттям пореволюційної дійсності — апокаліптичні настрої межували в ньому з життєствердною “романтикою вітаїзму”. Відповідно тематичний діапазон їхніх творів був полюсним: від утечі зі страшного, хаотичного життя до занурення в нього та проголошення “неоромантичного активізму”. Його, до речі, можна спостерегти й у віршах збірки “Листя трави” В.Вітмена, перекладених в Україні саме в цей період. Під впливом американського романтика в українській поезії не лише активізувалася увага до верлібру. Основний ідейний пафос його творів, що полягав “у прийнятті світу в його огроми, в усій його суперечливій повноті, у прагненні поета до всеосяжного філософсько-поетичного синтезу: від міфу до деталей повсякденної дійсності”, їх тяжіння до універсальності [14, 30-31], суголосний ідейно-стильовим характеристикам українського “кларнетизму” П.Тичини. Його поезія цього періоду акумулювала потужну вітаїстичну енергію тогочасного українського модернізму. Адже, як писав Ю.Лавріненко, П.Тичина запропонував своїм сучасникам “рости, очищатись, “настроюватись” і досконалитися, щоб по змозі повніше ідентифікуватись із світлоритмом, гармонією універсального буття, бути зі світом одно” і запропонував сприйняти революцію насамперед як звільнення від свого внутрішнього рабства [10, 938]. До того ж це не мало нічого спільного з апологією комунізму, з панівною ідеологією; як далі наголошує Ю. Лавріненко, в його поемі “Золотий гомін” “єднаються “бідні, багаті, горді, молоді” — не партія, не класа, а людина, нація, — і космос з ними. Найголовніше — це “було в душі панівного тоді в країні почуття народження, визволення, молодості, самоздійснення в усесвіті, в собі самому, в нації” [10, 939]. І варто додати: це було нове, по-європейськи модерністське бунтівне світовідчуття, яке водночас утілювало і своєрідний естетичний бунт проти песимізму й меланхолії Джойса, Еліота, Пруста, Кафки.

Перехід в якусь іншу реальність переживала не лише пореволюційна Україна, а й тодішня Європа, адже весь “старий світ, збудований на людській ненависті,

роз'єднаності, продажності, безповоротно дискредитував себе” [2, 231]. Тому тодішній читач неминуче шукав морального опертя, він хотів, як пише О.Білецький, щоб мистецтво “організувало світ його емоцій і думок певним способом, а не тільки колисало, навіваючи сон золотий” [1, 300], демонструючи лише втечу від життя чи пошуки порятунку “в містицизмі та ідеалізмі”. Цим дослідник пояснює популярність таких митців, як Р.Ролан, Г.Уелс, Е.Сінклер, які не лише художньо “переживають” роз'єднаний світ, а й пропонують свої рецепти побудови нового. Доречно в цьому контексті згадати думку Д.Затонського про утопічність модерністського світовідчуття загалом і про “наскрізну ідеологічність” європейського модернізму, який, усупереч своїй інтровертній і суб'єктивній природі, іноді наслідує екстравертні мистецькі рухи, що закликають змінити світ. Як підтвердження вчений згадує лише кількох із “великої кількості модерністів” 1920-х (А.Бретон, Л.Арагон, П.Елюар, Й.Бехер, А.Сікейрос), які “активно симпатизували марксизму і пролетарській революції” [6, 138].

Отже, за Д.Затонським, модернізм на противагу постмодернізму вірить у світову гармонію, у людину, тому й продукує утопії, з чим важко не погодитися, особливо враховуючи художній досвід таких життєлюбів, мрійників і гуманістів, як Р.Ролан і Г.Уелс. Твори цих митців були популярними в Україні 1920-х років, бо їхні утопічні ідеї про світове єднання людства великою мірою збігалися з тими світоглядними ренесансними настановами українського суспільства, що існували, як уже згадувалося, поряд із апокаліптичними настроями. Приміром, для Р.Ролана світ існує однаково для всіх, тому він захищає неповторну індивідуальність кожного і шлях до кращого майбутнього вбачає, як зазначає О.Білецький, “в моральній проповіді внутрішньої роботи людини над собою” [2, 235]. Г.Уелс також вірить у “божественне світло, негасимий вогонь у людині” [2, 242]. У своєму останньому утопічному романі “Люди-боги” він створює ніцшеанівський образ “синьої далечини”, який у творчості М.Хвильового має аналог – “загірну комуну”.

Подібні утопічні тенденції загалом властиві українському модернізму 1920-х, однак вони еволюціонують у тодішній художній свідомості від спроби віднайти світову гармонію (що, за Ю.Лавріненком, виражено естетикою “кларнетизму”, за М.Хвильовим – “романтикою вітаїзму”), яка потонула в крові (на що чутливо зреагував експресіонізм), до глибокого розчарування і краху романтичних ілюзій. Р.Ролан також демонструє своє розчарування, крах своїх мрій в алегоричній драмі-сатирі “Лілюлі”, в якій він “не дав ніякого відблиску світу в темряві, ніякого виходу з безумств, що насунулися на світ” [2, 237].

Отже, навіть ці епізодичні спостереження дають можливість дійти висновку про типологічну спорідненість українського модернізму 1920-х років та європейського, які на той час перебували в єдиному полі стильових пошуків, мали схожі світоглядні, психологічні й онтологічні контексти. Хоча умовна парадигма модернізму як художньої системи все ще визначалася європейськими пріоритетами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку // *Червоний шлях*. – 1925. – № 11-12. – С. 268-307.
2. Білецький О. Сучасне красне письменство Заходу // Там само. – 1924. – № 3. – С. 230-246.
3. Донцов Д. Росія чи Європа? Та інші есеї. – К., 1992.
4. Еліот Т. Єдність європейської культури // *Всесвіт*. – 2003. – № 1-2. – С. 143-150.
5. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. – К., 1993.
6. Затонський Д. Модернізм і постмодернізм. – Харьков, 2000.
7. Зеров М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т.2.
8. Зеров М. Українське письменство. – К., 2003.
9. Куліш М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т.2.
10. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933. – Париж, 1959.
11. Лист Ю.Яновського до М.Хвильового // *Літературний ярмарок*. – 1929. – № 9. – С.128-133.
12. Любченко П. Старі теорії й нові помилки // *Життя й революція*. – 1926. – № 12. – С. 75-88.
13. Меженко Ю. Вольтер. Кандід або Оптимізм / Рец. на переклад В.Підмогильного // *Життя й революція*. – 1927. – № 7-8. – С. 328-329.

14. *Наливайко Д.* Зарубіжна поезія другої половини XIX – початку XX сторіччя // *Антологія зарубіжної поезії другої половини XIX – XX сторіччя.* – К., 2003. – С. 3-37.
15. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
16. *Пахльовська О.* Україна: шлях до Європи... через Константинополь: Стаття друга // *Сучасність.* – 1994. – № 2. – С. 101-116.
17. *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
18. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К., 1991. – Т. 2.
19. *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи. – Авсбург, 1943.
20. *Шляхи розвитку сучасної літератури:* Диспут 24 травня 1925 р. – К., 1925.



У грудні 2008 року виповнилося 130 років від дня народження Олександра Олеса – майстра особистої і громадянської лірики, автора символістських п'єс, громадського діяча, перекладача. Він палко любив Україну, її народ, її історію, уболівав за долю рідної землі й тужив за нею. Творчість митця справила значний вплив на формування поетів наступного покоління, його вірші покладені на музику відомими українськими композиторами.



Наталя Лисенко

ЕМІГРАНТСЬКІ ЮВІЛЕЇ О. ОЛЕСЯ

У статті розглядається питання святкування ювілеїв О. Олеса на еміграції. Аналіз архівних джерел та науково-критичний коментар до них дозволили наповнити фактологічним матеріалом дослідження життєвого та творчого шляху О. Олеса, що сприяє створенню достовірної і об'єктивної наукової біографії письменника.

Ключові слова: біографія, ювілей, еміграція.

Natalia Lysenko. O.Oles's anniversaries in émigré circles

This article explores the tradition of O.Oles's anniversary celebrations in expatriate circles. The precise analysis of archival documents and the critical commentaries on them enable to specify the factual background of O.Oles's life and work, therefore allowing to create an authentic and reliable biography of the writer.

Key words: biography, anniversary celebrations, emigration.

На дні кожної ювілейної чаші багато гіркости
В. Стефаник

Невідомо, чи знав ці слова класика української літератури О. Олесь, та гадаємо, що погодився б з ними, незважаючи на позірну парадоксальність. Адже так часто у творчості самого поета перегукуються контрастні мотиви, постійно наявні дисонанси, а вміння консонувати протилежне вразило читачів уже його перших творів. Класичні (бо відомі всім) “журба та радість” О. Олеса, які поєдналися назавжди, відчуття й навіть більше – розуміння протиріч у житті і природі, поєднання мінорних та мажорних інтонацій – усе це згодом дозволило критикам назвати дуалістичне світовідчуття та антитезу домінантою його творчості. І тому сьогодні хотілося б трохи відійти від типової ювілейної, хвалебної статті на