

НЕОКЛАСИЧНИЙ ДИСКУРС ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ЕВОЛЮЦІЯ КЛАСИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Стаття присвячена рецепції класичної традиції європейським модернізмом, зокрема українським неокласичним дискурсом як одним із його складників. Під терміном “класична традиція” у другій половині ХІХ ст. передовсім розуміли античну спадщину. Трохи згодом, спираючись на Лессінга, у це поняття стали включати ще й спадщину “високого мистецтва” Ренесансу та класицизму в різних національних літературах. На думку деяких учених, існують три етапи засвоєння класичної традиції загальноєвропейським модернізмом, останній із них активно розроблявся в дискурсі європейського класицизму, зокрема українського, 20 – 30-х років ХХ ст.

Ключові слова: класична традиція, неокласицизм, античність, модернізм, Україна.

Lesya Demska-Budzuliak. Neoclassical Discourse of the Early 20th Century: Evolution of Classical Tradition

This paper focuses on reception of classical tradition of European modernism, including Ukrainian neoclassical discourse as one of its components. In the 2nd half of the 19th century the term ‘classical tradition’ usually meant ancient heritage. Then, according to Lessing, this concept was expanded on the legacy of ‘high art’ Renaissance and Classicism in various national literatures. According to some scholars, there are three stages of adopting the classical tradition by common European modernism. The third stage actively developed in the discourse of European classicism of the 20s and 30s of the 20th cent., including Ukrainian neoclassicism.

Key words: classical tradition, neoclassicism, antiquity, modernism, Ukraine.

У працях українських дослідників із проблеми неокласицизму мимоволі впадає в очі одна особливість: явище вітчизняного неокласицизму розглядають лише в річичі дискусії щодо його генези та природи в контексті українського літературного дискурсу. Натомість пропонуємо цілком інший підхід, а саме: висвітлити явище українського неокласицизму початку ХХ ст. в контексті чергової актуалізації класичної традиції в культурно-естетичній парадигмі загальноєвропейського модернізму.

Слід зазначити, що на сьогодні в європейській культурі та літературі немає єдиного, спільного визначення явища неокласицизму початку ХХ ст. Немає остаточної думки й щодо самого терміна: “<...> неокласицизм “кваліфікують” то як відродження класики, то як відродження класицизму тощо – аж до звільнення від класицизму; а домінуючими в ньому бачать рецепцію античності або ж дух традиціоналізму й навіть еkleктику” [2, 97-107]. Можемо також спостерігати, що “неокласицизм” фігурує в таких центральних концептах як “класицизм”, “посткласицизм”, “новий класицизм” тощо. З погляду естетики, неокласицизм виникає в музиці, архітектурі, малярстві, літературі як реакція на “хаос”, “надмір”, “зайву орнаментальність та динамічність”, пропонуючи взамін “класичні естетичні норми”, запозичені з мистецтва античності, Відродження та класицизму. З ідейного погляду, неокласицизм початку ХХ ст. був зорієнтований на збереження/консервацію та реконструкцію “високої”¹ європейської культури в часи історично-культурних потрясінь першої третини ХХ ст.

Аналіз джерел показує, що в західній літературознавчій традиції неокласицизм найохочіше розглядають у річичі класичної традиції, або ж класичної спадщини². Р. Болгар (R. R. Bolgar) у хрестоматійній на сьогодні праці “The Classical Heritage and Its Beneficiaries” (“Класична спадщина та спадкоємці”) [11]

¹ Під високою європейською культурою я, зокрема, маю на увазі, з одного боку, спадщину античної культури, а з другого – інтелектуальну, духовну, естетичну спадщину, що виникла в середовищі європейської еліти в постантичний період, була визнана канонічною та рецепіювалася наступними поколіннями як цінність. У випадку неокласицизму початку ХХ ст. також варто наголосити й на тому, що саме в парадигмі модернізму остаточно формується опозиція високої і масової культури, коли перша часто співвідноситься з елітарною, а її розбудова щільно пов’язана із творенням модерністського канону. Див.: [3, 11-14].

² Див. хоча б такі основні праці: [1; 11; 13; 15; 18; 19].

пов'язує актуалізацію класичної традиції в культурі перш за все з певним колом освічених людей, які опиняються в центрі соціальних змін. Автор наголошує на важливості розуміння стосунків між культурою та літературою в періоди, позначені соціальними змінами. Завжди в кожній культурі, твердить учений, знаходяться соціальні групи, які не готові сприймати ці зміни або не вважають їх такими, що варті бути прийнятими. Вони стають в опозицію, пропонуючи інші ідеї, оперті на гармонію, індивідуальний духовний комфорт [11, 591]. Ці групи людей, зазвичай інтелектуали, звертаються до маркерів, що позначають фундаментальні цінності та культуру (переважно античного й ренесансного світу) для індивідуального переживання цих змін, для обґрунтування свого опору цим змінам та власної позиції. Вони охоче звертаються до періоду падіння античного світу як до такого, що найповніше розкриває жах соціальних змін, адже головно інтелектуали першими й чи не найбільше стають їхніми жертвами. Питання полягає в тому, на думку дослідника, як можна в такі періоди переживати відчуття культурної єдності? Відповідь на це питання Р. Болгар бачить у феномені класичної освіти, яка передбачає добре знання всієї античної писемної спадщини. Така освіта, на думку вченого, формує базові цінності, створює культурну ієрархію, відділяє тимчасове од вічного. Приєднання власного культурного простору до простору "культурної вічності" дає змогу комфортного переходу через соціальні зміни [11, 23].

Водночас Андріан фон Баттлар висуває тезу, що принципово важливо не ототожнювати класицизм і неокласицизм як художні стилі та класичну традицію, що пронизує європейську культуру від найдавніших часів і до сьогодні. Автор пише, що класицизм визначаємо не лише як нормативне дотримання стилю, а і як певні епохи в історії культури та літератури, що мають тенденцію повторюватися в переломні для історії та культури моменти і становлять характерну естетичну ознаку європейської культури [12, 151]. Однак у простір класичної традиції входить не лише письмова спадщина античності й пізніші її варіації (обігрування тем "Одіссеї", "Іліади", "Енеїди", спадщини Овідія чи Еврипіда та ін.), а й "уявлення та об'єкти, ідеї та інституції, пам'ятники (та культурні артефакти, ритуали та практики, які мали вплив на формування Західної та деяких не-Західних традицій" [13, VIII]. Водночас класична традиція протиставляється в історико-культурному контексті посткласичній, яка цілком заперечує першу й формується на основі національних культур [13, XIX]. Також ця класична традиція вимагає знання класичних та провідних європейських мов, завжди презентована інтелектуальною елітою, високоосвіченими людьми, які часто стають певними пасіонарями для цілого покоління інтелектуалів. Так можемо вести мову не про певний напрям, стиль чи метод, але про широкий дискурс, у який були втягнуті й тогочасні митці, і значне коло інтелектуалів, об'єднаних спільним світоглядом та світовідчуттям, що його на загал можемо окреслити як неокласичний дискурс¹.

Явище українського неокласицизму варто, на мою думку, розглядати саме в межах чергової широкої актуалізації класичної традиції в період загальноєвропейських історично-соціальних потрясінь на зламі століть. У європейській історії така актуалізація класичної традиції на початку ХХ ст. має кілька версій, що виразно проступають у малярстві, музиці, літературі, архітектурі, ховаючись за різними стилями й тенденціями, які поєднані спільним ідейно-естетичним комплексом та ціннісною парадигмою. Фіксуємо, що в межах художньої практики до класичної традиції так чи так зверталися не лише українські, а й російські, литовські неокласици, польські скамандрити,

¹ Поняття "дискурсу" як найбільш адекватного на позначення явища неокласицизму, зокрема українського, початку ХХ ст. пропонує й С. Павличко: "За всієї умовності цієї назви [неокласицизм. – Л. Д.-Б.] й проблематичності існування школи була єдність дискурсу <...>". [8, 171].

французькі постсимволісти, німецькі неоідеалісти, російські акмеїсти, англо-американські імажиністи тощо: “Часто це тенденції без імені, руху та маніфестів, – зазначає литовська дослідниця Аудінга Пелуретіте-Тікушієне, – але важливі з погляду літературної саморефлексії. Неокласицизм фокусується на категорії часу, на таємниці історії та людської existence, що його передбачає у світлі мистецтва, релігії й філософії” [17, 328].

Неокласичний дискурс початку ХХ ст. приходить у культурний, інтелектуальний та естетичний європейський простір як відгомін бердяєвського “Ренесансу”¹ й водночас як квінтесенція елітарності (культури, мистецтва, соціуму, культу окремої вибраної особистості). Уже на початках він був покликаний протистояти “нашестю цивілізованих мас” і водночас оберігати й культивувати класичну спадщину. Отже, якщо перший неокласицизм ХVІІІ ст. з’являється як повернення до класичних моделей, літературних стилів і цінностей давньогрецьких і римських авторів, що робило тодішніх представників цього напрямку певною мірою спадкоємцями гуманістів доби Відродження [14, 273], то його друга хвиля (початку ХХ ст.) приходить з усвідомленням власної місії збереження “високої культури” “занепадницької Європи” [10, 1-15, 30-44, 101-115].

Одне із центральних питань у дослідженні неокласичного дискурсу початку ХХ ст. – його співвіднесеність із модернізмом. Більшість дослідників пов’язують його тодішню появу із третьою хвилею рецепції класичної традиції модернізмом. Після Першої світової війни питання про відношення європейської культури до класики стало одним із центральних, бо, як указує Кеннет Гайнес, визначення стосунків модернізму із класикою виявилось більше питанням порятунку, ніж переоцінки [20, VIII]. Авторка, розглядаючи рецепцію неокласичної традиції модернізмом, пропонує ділити її на три етапи. Перший етап – це рецепція раннім модернізмом архаїчної спадщини грецької культури. Таке звернення відбувалося паралельно із процесами критики християнства та захопленням раннього модернізму дохристиянськими культурними формаціями. Однак хочемо зазначити, що це було зацікавлення не лише архаїкою, а й спадщиною Старого Завіту. Саме на цей період припадає захоплення мистців раннього модернізму східним та африканським мистецтвом, мистецтвом примітивізму, а також народним національним мистецтвом.

На другому етапі (це приблизно початок ХХ ст. й орієнтовно до Першої світової війни) європейські модерністи звертаються вже до високої античності, так званого золотого віку розквіту грецької культури та римської часу імператора Августа. Фактично йдеться про період становлення античності як пізнішої європейської класичної традиції. Культурно-естетична відмінність цих двох етапів в історії самої античної культурної свідомості яскраво помітна на зміні рецепції постаті Аполлона. Первісно це був бог-руйнівник, володар темних стихійних сил, згодом же він поволі переходить в образ бога покровителя-мистецтв, “раціональної ясності”, його часто асоціюють із сонячним символом². Отже, можемо простежити шлях модернізму як шлях від мистецтва Діоніса, бога інтуїції та підсвідомого, до Аполлона, мистецтва раціональної ясності,

¹ Н. Бердяєв у своїй праці “Сенс історії” (Берлін, 1923) уже не просто говорить про кінець певної епохи, а й називає її добою Ренесансу. Серед головних ознак доби, що приходить на зміну Ренесансу, філософ убачає соціалізм, сутність якого в омасовленні, що відкидає окрему творчу особистість і демонструє духовне убозтво: “Якщо пафос Ренесансу був підйом людської індивідуальності, – твердить філософ, – то пафос соціалізму – утворення нового, механістичного колективу, який підпорядковує собі все, направляє все життя своїми шляхами, для своїх цілей. Поява такого колективу на ґрунті атомізованого суспільства означає кінець Ренесансу й початок нової епохи в житті людського суспільства” [1, 6].

² Цікаво зазначити, що в історії грецької міфології первісні функції Аполлона перебрав на себе Діоніс. Згодом їх постійно сприймали як богів-антагоністів, проте вже після 7 ст. до н. е. образи цих богів почали кардинально зближуватися. Оргії в їх честь влаштовували на Парнасі, а сам Аполлон часто асоціювався з Діонісом. [7, 92-93].

чистої форми та раціональності. Унаслідок такої рецепції античної традиції в художній парадигмі модернізму з'являється явище “аполлонівського мистецтва”.

І третій період рецепції класичної традиції модернізмом розпочинається після Першої світової війни. Початок цього періоду Кеннет Гайсен пов'язує з виступом англійського поета й солдата, лідера так званих поетів Першої світової війни Вілфреда Овна. 1917 року автор осудив “стару Брехню *Dolce et decorum est / Pro Patria morte*” (Солодко й почесно вмерти за Батьківщину. Горацій, Оди 3.2.13), зазначаючи, що різанина освіченого покоління інтелігенції у фронтових траншеях викликала радикальні сумніви щодо цінності класичної літератури, яка формувала основу їхньої освіти. Згодом Езра Паунд звертається саме до латинських набутоків, щоб розкритикувати “роздутий поетичний і політичний спадок свого віку”. Головна ідея його вільного перекладу та адаптації поеми Горація “Принесення Секстові Проперцію” (1918) полягала в показі настроїв покоління після 1917 р., а також проведенні паралелей між Британською і Римською імперіями [20, 112-117], особливо з періодом розкладу останньої.

Властиво, на цьому етапі неокласичний дискурс набуває свого соціального характеру через поразку інтелектуалів на всіх зрізах свого перебування – політичному, соціальному й культурному. Якщо на попередніх етапах рецепції класичної традиції митці асоціювали себе то зі хтонічними демонами, то з митцями божественного походження, то на третьому етапі вони вже асоціюють себе з вигнанцями імперій – Вергілієм, Овідієм, Данте. У парадигмі третього етапу рецепції класичної традиції модернізмом, так званому неокласичному дискурсі, можемо простежити поєднання двох протилежних настроїв. З одного боку, це відчай перед падінням великого культурного світу, а з другого – це домінування “некультурної цивілізації” над культурою. Саме третій спосіб рецепції класичної традиції модернізму породжує неокласичний рух і надає йому інтелектуального забарвлення. У ньому також можемо простежити й відблиски двох попередніх етапів, коли з естетичного боку в межах неокласичного руху й далі відбувається культивування “аполлонівського типу мистецтва”, а також звернення до національної художньої традиції.

Як належний до естетичної свідомості модернізму, неокласицизм початку ХХ ст. вбачав своє завдання в модернізації європейського суспільства через модернізацію класики. Вихід із “європейської цивілізаційної кризи” неокласики вбачали в пропозиції для Європи нової культурної моделі, базованої на вічних, позаісторичних, універсальних цінностях. Це ще раз підтверджує нашу думку, що неокласичний дискурс початку ХХ ст. слід трактувати не як художній метод (яким він був за своєї першої появи наприкінці ХVІІІ ст.), а передовсім як філософсько-естетичну систему, згідно з якою формувалися погляди на роль і місце культури в щоденному житті соціуму, відбувалося вироблення естетичних і моральних цінностей¹.

Чи український неокласицизм початку ХХ ст. як, з одного боку, частина загальноєвропейської культурної традиції, а з другого – як частина загальноукраїнського модерного дискурсу був суголосний тим процесам, що відбувалися в контексті актуалізації класичного досвіду? Однозначно можна твердити: з огляду на рецепцію класичної традиції український модернізм

¹ До початку ХХ ст. філософи констатували дві такі глобальні зміни цивілізації: від античності до середньовіччя та від Ренесансу до Нового часу. У добу таких переходів, коли культура сягає свого апогею й перетворюється на цивілізацію, можемо, з одного боку, спостерігати намагання митців звернутися до “класики”, задля збереження її найвищих досягнень, а з другого, – фіксуємо появу найвеличніших митців та художніх творів через синтез класики та національного мистецтва. “Великі епохи” не просто відмирають, вони передчувають та усвідомлюють свою загибель перед лицем “нашестья раціональних варварів”. Саме в такі перехідні періоди виникають ревізії філософських ідей і напрями в мистецтві, закорінені не так у художньо-стильову парадигму, як у культурну.

як на практичному, так і на теоретичному рівні відбиває всі три етапи (що може виступати як ще один аргумент на користь його “повнокровного” існування). Не вдаючись у детальний аналіз, можемо навести приклади першого етапу рецепції класичної традиції як архаїчної, первісної культури в художній спадщині “Молодої Музи”, особливо у творчості В. Пачовського (що добре проілюстровано у праці А. Матусяк) [16], почасти в ранніх новелах О. Кобилянської та М. Коцюбинського. Тенденції другого етапу можемо спостерігати в драматургії Лесі Українки, ранніх П. Тичини, М. Рильського, частково М. Драй-Хмари. Третій етап найбільш яскраво репрезентований доробком кола українських неокласиків, особливо М. Зерова¹, зокрема, це простежується у його перекладах і пізній поетичній творчості.

Той факт, що неокласичний дискурс зазвичай актуалізується на зламі певних історичних епох та через різноманітні соціально-політичні катаклізми, робить його за природою свого функціонування лімінальним, перехідним². Натомість за характером свого функціонування неокласичний дискурс виявляє себе як маргінальний, такий, що лежить на межі різних культурних традицій. Водночас ця маргінальність надає йому характеру певної гібридності, коли, убираючи в себе риси різних культурних традицій, він демонструє цілісне, відмінне від них явище. Саме така гібридність дала підстави американському дослідникові Д. Г. Вуду говорити про чотири форми вияву класичної традиції [19, VI]³ в парадигмі модернізму першої третини ХХ ст. – символічний, традиційний, формальний і синтетичний неокласицизм. На думку вченого, символічний класицизм – той, що “контролює” класичний матеріал, але використовує його лише як “порожні” знаки, у своїх жестах звернені до минулого/античності. Традиційний класицизм функціонує у вигляді адаптації класичної оповіді, зокрема у драмі, та повністю залежить від запозичень. Натомість формальний класицизм запозичує/успадковує “вакантні” форми, які вводить або актуалізує модернізм (наприклад, сонет). І останній (синтетичний) класицизм вимагає ретельного балансування поміж класичним матеріалом, не зведеним лише до символічних знаків, але творить новий тип розповіді, контролює різні його елементи в сучасних темах і прагненнях [16, VI]. Спільним для всіх видів неокласицизму початку ХХ ст. автор вважає прагнення митців поєднати класичний матеріал із модерністськими прийомами. Водночас автор наголошує на тому, що й сам модернізм багато в чому виростає із класичної традиції рецепції культури.

Коли аналізувати презентацію античної традиції українським неокласицизмом, то найбільше до цього надається, поза сумнівом, спадщина Миколи Зерова –

¹ Стосовно творчості Лесі Українки й М. Зерова, то тут можемо зустріти всі три форми актуалізації класичної традиції в модернізмі.

² У такому підході ми спираємося на концепції циклічності культури, які набули особливого звучання на початку ХХ ст. й загострилися після Першої світової війни. У них розвиток культури розглядався як певний цикл із періодами народження – розквіту – занепаду – смерті. Ще італійський історик мистецтва та культуролог Дж. Віко у праці “Засади нової науки про загальну природу націй” (1725) сформулював ідею циклічності розвитку культури й розглянув її на прикладі історії Античного світу (Греція та Рим). Згодом цю концепцію також розробляли Ф. Ніцше, О. Шпенглер, Н. Бердяєв, Х. Ортега-і-Гассет, П. Сорокін та ін. Ідея “перехідності”, “циклічності” була тісно пов’язана з ідеєю історії мистецтва як зміни художніх форм, уперше запропонованою Г. Вольфліном. Згодом філософи розширили її до ідеї історії як зміни світоглядної форми. На сьогодні поняття “перехідності” становить об’єкт дослідження широкої галузі гуманітарних наук, натомість у соціології культури “перехідність” пов’язують з існуванням стабільних і перехідних культур. Точку зміни, переходу часто характеризують як “розрив” (М. Фуко), “стрибок” (М. Бахтін), “вибух” (Ю. Лотман). Актуалізація класичної традиції якраз і відбувається в момент таких переходів і покликана утримати зв’язок поміж минулою та майбутніми культурами. Цікаво й те, що перехідність – одне із центральних понять сучасних зацікавлень соціальної психології, де її часто розглядають у контексті буття індивіда в моменти зміни епох.

³ У своїй праці Вуд ототожнює неокласицизм початку ХХ ст. і класицизм як адаптацію та культивування античної спадщини.

як художня, так і наукова. Традиція як щось вічне, універсальне, наділене семантикою високої культурної цінності виступає центральним концептом його світогляду. Зеров недарма звертається саме до античності. Не раз наголошуючи на певному ідейно-стилістичному відставанні української літератури, для подолання такого розриву він прагне залучити до національного культурного контексту античну культуру як певного виду “щеплення від провінціалізму”. Зрештою, саме про таку рецепцію античності згодом казав Т. С. Еліот, зокрема зазначаючи: “<...> без звички постійно співвідносити явища літератури із класичною міркою ми робимося провінційними” [9, 257]. У цьому аспекті Еліота як поета хвилюють пошуки “протиотрути” провінціалізму в літературі, що її він знаходить в усвідомленні неподільності Європи та європейської літератури, “окремі члени якої не можуть процвісти, якщо по всьому тілу не циркулює один і той же потік крові. Кров’яний потік європейської літератури – латина і грека, існують як єдина кровноносна система, бо своє грецьке походження ми усвідомлюємо через Рим” [9, 258]. Хоч би як метафорично звучали ці вислови, проте незаперечним залишається той факт, що в багатьох національних літературах Східної Європи звернення митців до практики неокласицизму було продиктовано й бажанням подолати, на їхню думку, “національний провінціалізм”.

На прикладі мистецько-теоретичної практики українського неокласицизму можемо бачити, що залучення античності відбувається головню у формі синтетичного класицизму, коли культура балансує на межі класичного і сучасного матеріалу. Більше того, можемо вести мову про звернення до класичної традиції як про спосіб інтелектуальної рефлексії над сучасністю. До осмислення класичної спадщини М. Зеров, як ми вже зазначали, звертається в усіх аспектах своєї науково-художньої практики. Так у поезії найбільше зустрічаємо виявів символічного класицизму, коли поет удається до античних символів лише як до “порожніх знаків”, жестів апеляції до минулого, проте це минуле виступає в нього як позаісторична універсальна цінність. Через таке надавання ваги античним символам вони стають способом переходу до синтетичного неокласицизму, до нової оповіді про сучасність. Для прикладу можемо навести такі вірші автора, як “Партеніт”, “Лотофаги”, “Лестригони”, “Телемах у Спарті”, “Хірон”, “Тесей”, “Навсікая” та ін. Також можемо сюди залучити й інші тексти, символи яких запозичені вже не безпосередньо з античності, а загалом – з історії Старого світу. Так М. Зеров розсуває межі античності на ті культури, що мали безпосередній вплив на формування “сучасної” людини – культуру Старого Завіту й Передньої Азії, як це, зокрема, можемо бачити в сонетах “Гільгамеш” і “Саломея”.

Загалом у художній та перекладацькій спадщині М. Зерова синтетичний класицизм виступає центральним і водночас тісно пов’язаний із третім етапом рецепції античної традиції модернізмом. Звертаючись до образів античних міфів та безпосередньо до поезії пізньої Римської імперії, автор наголошує головню на двох сюжетах: перший – це падіння великої культури внаслідок нашестя варварів; другий – паралель між добою давніх тиранів і радянською епохою. У першому випадку автор високо підносить культурні досягнення “великої” “римської цивілізації” й водночас попри те наче непомітним штрихом проходить у нього паралель аналогічного “вмирання” “української цивілізації”. Приміром, у листі до Ростислава Олексієва 1931 р. вчений пише: “<...> працював над пізніми латинськими поетами: над Авзонієм, <...> над Клавдіаном, над Рутілієм Німаціаном. Все це IV-V віки нашої ери, останнє зітхання цивілізації, рокованої на загин <...>” [6, 1072]. А в іншому місці, спростовуючи закиди щодо “несучасності” власних віршів, Зеров стверджує, що його цикл “Образи й віки” – наскрізь сучасна поезія [4, 1114]. Можемо бачити,

що в цьому циклі автор поєднав обидві форми рецепції класичної традиції – символічну й синтетичну.

Працює Зеров також у дискурсі формального неокласицизму, коли розробляє “класичні” форми й адаптує їх до художньої модерної практики, зокрема, ідеться про сонет. У літературознавчих поглядах письменника сонет як поетична форма посідає особливе місце. Учений вважає його не лише прекрасним взірцем удосконалення національної поетичної техніки, а й засобом для модернізації мови через адаптацію “монументальних, логічних форм” [5, 1045]. Також він убачає в сонеті архітектурну конструкцію, здатну модифікуватися відповідно до зміни художніх світоглядів [6, 1065]. На думку Зерова, усі поетичні жанри можна поділити на дві групи: такі, що “тісно сполучені з певним ідейним та тематичним насиченням, наприклад, байронічна поема” і незалежні від історичного контексту, такі, що “вже поширилися, пристосувалися і живуть, поволі модифікуючись. Такий, наприклад, сонет. І з цього погляду хто знає, може, він довговічніший за вергарнівський *vers libre*” [6, 1065]. Саме наявність другого типу віршів допомагає виводити національну поезію з кола “вузького провінціалізму” на рівень універсальної творчості, близької та зрозумілої для широкого загалу.

Проте рецепція античної традиції неокласиками виконувала не лише роль “культурного колонізатора” “національної культурної пуші”, а й торувала шлях до формування національної класичної традиції, ідею якої М. Зеров утілює у відомий заклик “*Ad fontes*” (“До джерел”). Показово, що саму цю ідею вчений формулює латиною. Неокласицизм стає тим культурно-художнім дискурсом, у межах якого реалізується зв’язок національних мистецьких форм з ідеєю високої європейської класики. Звідси неокласицизм рухається від подолання власної національної провінційності до утвердження “культурної повноти”: “Класика має, – зазначав Т. Еліот, – у межах вибраної форми виражати повноту почуття, притаманного народу, який говорить цією мовою. Вона має презентувати його на кращих прикладах, і тоді він [літературний твір. – Л. Д.-Б.] знайде найширший відгук у свого народу, у людей різних класів і різного соціального стану” [9, 255]. Із цією міркою М. Зеров постійно підходив до всього пласту національної літератури, вилущуючи з неї й наголошуючи в ній на тому найкращому та “вічному”, що було створено протягом довшого часу існування національної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Смысл истории. Новое средневековье. – Берлин: Обелиск, 1924.
2. Білик Г. “Неокласицизм” в українській та російській літературі початку ХХ століття: компаративний аспект // *Філологічні семінари*. – Київ, 2013. – Вип. 16.
3. Гундурова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. – Київ: Критика, 2009.
4. Зеров М. Лист до Василя Чаплєнка від 30 березня 1935 р. // *Зеров М. Українське письменство*. – Київ: Основи, 2003.
5. Зеров М. Лист до Миколи Плевако від 24 лютого 1924 р. // *Там само*.
6. Зеров М. Лист до Ростислава Олексієва від грудня 1931 р. // *Там само*.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия: в двух томах. – Москва: “Советская энциклопедия”, 1980. – Т. 1.
8. Павличко С. Дискурс українського модернізму. – Київ: Либідь, 1999.
9. Элиот Т. С. Назначение поэзии. – Київ: Air Lend, 1997; Москва: ЗАО “Совершенство”, 1997.
10. *A Companion to the Classical Tradition*. Ed.: Craig W. Kallendorf. – Wiley, 2007.
11. Bolgar R. R. *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*. Cambridge University Press, 1973.
12. Butlar A. *Der Klassizismus – ein ästhetisches Markenzeichen Europas // Europäische Erinnerungsorte 2. Das Haus Europa*. Oldenbourg Verlag München 2012.
13. Grafton A., Most G. W., Settis S. *The Classical Tradition*. – Harvard University Press, 2010 p. VIII. (1067).
14. Habib M. A. R. *A History of Literary Theory and Criticism from Plato to the Present*, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2008.
15. Highet G. *The Classical Tradition : Greek and Roman Influences on Western Literature: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford University Press, USA, 1949.

16. *Matusiak A.* W kregu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy “Młodej Muzy”, Wrocław 2007.
17. *Peluritytë-Tikuišienë A.* Challenges of Neoclassicism // “*Interlitteraria*”. University of Tartu Press, 2012. – Vol. 17. – P. 328 / Электронний ресурс: <https://ojs.utlib.ee/index.php/IL/article/view/IL.2012.17.26/951>
18. *Rutledge H. C.* Greece and Rome in the Twentieth Century: Observations on the Classical Tradition and Modernism // *The Classical Journal*. Vol. 78, No. 2 (Dec., 1982 – Jan., 1983).
19. *Wood D. G.* Modernism and the classical tradition / UT Electronic Theses and Dissertations. Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. – The University of Texas at Austin December, 2010. – P. VI. // Электронний режим доступу: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2010-12-2193/WOOD-DISSERTATION.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
20. *Gaynes K.* Modernism // *A Companion to the Classical Tradition*, by Craig W. Kallendorf (Editor). English: Wiley-Blackwell; 1 edition, 2010.

Отримано 9 лютого 2016 р.

м. Київ