



Дмитро Чижевський

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ*

Імпресіонізм не дав забути про себе у новітніх слов'янських літературах. Навпаки, в декотрих із них уже від середини 80-х років XIX ст. на його основі починає розвиватися “модерний” напрям, який у різних народів отримував і різні найменування. Поляки в себе називали нове явище “Молодою Польщею” (“Młoda Polska”), росіяни – “символізмом”, а “декадансом” ті, хто йому перечив. “Декадентами” під час сварок між собою часто прозивали один одного навіть самі апологети “модернізму”. Російський термін “символізм” скоро прищепився в решти слов'янських народів, оскільки російська література була в них надзвичайно впливовою. Між тим слово “неоромантизм”, яке дедалі активніше експлуатується істориками літератури, не зовсім вдале визначення¹: слов'янський модернізм на своєму старті містив у собі значно менше *світоглядних елементів*, ніж добре опоряджений класичною філософією романтизм, і незрівнянно більше, ніж романтики, дбав про *естетичну* вартість художньої творчості. Тим-то ця виразна акцентація естетичного аспекту спричиняла в модерністів шанобливе ставлення до різних літературних течій передреалістичної доби.

Найголовнішою мотивацією в русі модерністів було те, що реалізм обмежував поліфункціональність слова однією лише *комунікативною* функцією. В “*актуалізації*” усіх інших його функцій добачали своє завдання модерні речники “Молодої Польщі” та російського символізму (певна річ, вони не завжди формулювали це *концептуально*). Ослаблення метафоричної функції слова в реалізмі, недооцінка ним вербальної фоніки, сили її емоційної віддачі зумовлювали викривлене уявлення про нього як про послідовного поборника тільки раціонального начала в художній творчості. Модерністи не сприймали позитивно також “заідеологізованість” критики, яка обслуговувала літературу реалізму і яка незрідка пускала під ніж художні твори тільки тому, що їм бракувало соціально-політичної спрямованості. Як правило, на них навішували гнівливий ярлик “мистецтво для мистецтва”.

Промовистими з цього погляду є міркування вельми знаного свого часу російського критика й історика літератури О.М. Скабичевського, якого й досі читають у США; він, наприклад, знеславлював найвидатніших поетів післяпушкінського періоду – Фета й Тютчева. Про останнього писав: “Його можна читати хіба що через силу, а захоплюються ним лише завзяті й невиправні естети”². “Війна і мир” Толстого викликала в нього асоціації з розповідями про свої переживання на війні балакучого, але обмеженого

* Перекладено за вид.: *Tschizewskij D. Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen: In 2 Bdn. – Berlin, 1968. – Bd. 2. – S. 82–107.*

¹ Свій скепсис щодо, як на сьогодні, вкрай розпливчатого терміну “неоромантизм” Д.Чижевський висловлює в першу чергу з огляду на його традиційно некритичне надуживання у слов'янському літературознавстві, оскільки на час написання даної книжки в західноєвропейській теоретичній думці почала перемагати точка зору, що поняття “неоромантизм” абераційно дублює точнішу категорію – “символізм”. – *Прим. перекладача.*

² Д.Чижевський приблизно цитує кн.: *Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы (1848–1890). – СПб., 1891. – С. 505–506* (“Тютчев во всяком случае скучноват в своих безукоризненных красотах, и, исключая некоторые из его произведений, помещенных в хрестоматиях, большинство их читается с трудом и ценится лишь самыми строгими и рьяными эстетамі”). Як запеклий ворог стильової течії “мистецтво для мистецтва” О.М.Скабичевський буквально знищував іншого її видатного представника – О.К. Толстого. Зате високо цінував творчість Т.Г. Шевченка (*там само.* – С. 475–481). – *Прим. перекладача.*

унтер-офіцера “з глухого села”³. Чехов видавався йому писакою, який на старості літ “спивається й помирає під тином”. І таке інше. У радикальні шістдесяті роки ХІХ ст. мали за нізачо Пушкіна (Д. Писарев) і Лермонтова (В. Зайцев). Та й Достоевський не заслужив прижиттєвого визнання, а п’єси Чехова не допускали на престижні театральні підмостки (не без участі язикатих критиків) ще наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст.

Лайливий вираз “мистецтво для мистецтва” застосовувалося щодо тих митців, чий світогляд не збігався з уподобаннями високочолох знавців. Вживання “нереалістичних” метафор давало поживу для насміху у в’їдливих пародіях традиціоналістів. Поява тих або тих порушників спокою сповіщала про те, що нова доба все-таки починається. Кожен із нетрадиціоналістів намагався якщо не тримати бік корифеїв слов’янського романтизму, то улягати модерним впливам західноєвропейських літератур. Через знайомство (здебільшого вибіркове) з працями новітніх філософів вони й виходили на новітні естетичні та літературно-теоретичні рубежі. Серед таких зустрічаємо видатних польських майстрів, які, проживаючи на чужині, навіть писали іноземними мовами: С.Пшибишевський — у Німеччині, Т. Ріттнер — в Австрії (цей список, певна річ, доповнили б також письменники інших слов’янських народів).

Втім, і представники пізнього реалізму врешті-решт прозрівали, що второвані ним шляхи ведуть лише в глухий кут. Відчутною стала “естетична неспроможність” літератури, і її, цю неспроможність, добавали в недолугості реалістичної форми, у відсутності глибоке, ніж досі, обґрунтованого світоглядного опертя. В січні 1900 року Горький писав Чехову: “Знаєте, що Ви робите? Вбиваєте реалізм. І вб’єте Ви його скоро - насмерть, надовго. Ця форма віджила свій час — це факт!.. Що й казати, настав час потреби в героїчному: всі хочуть чогось такого, що збуджує, яскравого, такого, знаєте, щоби воно не було схоже на життя, а було вищим від нього, ліпшим, красивішим. Обов’язково треба, щоб теперішня література трошки почала прикрашати життя, і, тільки-но вона це почне, — життя прикраситься, тобто люди заживуть активніше, яскравіше”⁴. Цього ж був певний і Чехов, який розумів, що тодішній літературі “бракує алкоголю, ...який п’янить й оволодіває читачем”. Адже “ні на ближчі, ні на віддаленіші цілі вона не налаштувала”, бо “той, хто ні до чого не прагне, хто ні перед чим не має страху, в митці не годиться”. Щось подібне писав тоді ж поляк Артур Гурський; відоме його звертання до художників слова: “А де ваше геройство? Де ваш вплив на читачів?.. Чи ти, обивателю, бодай один раз верещав від болю за читанням?”.

Новітня західноєвропейська література спершу позначалася на творчості тих слов’янських митців, котрі якоїсь новизни за собою і не помічали. У чехів, поляків, росіян, українців і т.д. зустрічаються поодинокі майстри слова (передусім це поети), яких можна вважати “перевізниками” модернізму. Типовий приклад подає, очевидно, чех Ярослав Врхліцький, чий переклади з іноземних мов та переймання чужих форм при цьому вели до того, що поет паралельно запозичував також художні засоби західноєвропейських майстрів. А перекладав він як-не-як Бодлера, Верлена, Рембо, Малларме. В українській літературі аналогічну роль відігравали окремі галицькі поети. Зразок цілком незалежного поета, який, без огляду на літературні течії, самостійно винаходив нові імпресіоністичного (передмодерністського) характеру художні прийоми для своєї поезії, був російський поет К. Фофанов. Впливи французьких поетів-модерністів помітні на творчості серба Воїслава Іліча, котрий надто рано пішов із життя.

По суті модернізм усвідомлено виступив як течія, що протиставила себе панівному реалізму. У Польщі це трапилося 1891 року, коли Міріам (псевдонім З. Пшесмицького) написав передмову до творів М.Метерлінка, перекладених польською мовою⁵; в Росії

³ О.М.Скабичевський, будучи талановитим критиком-мислителем, писав не лише про художні прорахунки “Війни і миру” Л.М. Толстого, а й про те, що це один із найкращих творів у вітчизняній та світовій романістиці. — *Прим. перекладача.*

⁴ М.Горький відгукується на новелу А. Чехова “Дама із собачкою”. Див.: *Горький М. Собр. соч.:* В 30-ти т. — М., 1954. — Т. 28. — С. 113. — *Прим. перекладача.*

⁵ Тут неточність. Міріам (Зенон Пшесмицький) 1891 р. опублікував у часописі «*Slowo*» статтю «Моріс Метерлінк і його місце в поезії». Тільки потім, у 1894 р., її було видруковано для польських перекладів творів М. Метерлінка. — *Прим. перекладача.*

означений процес започаткувала програмна брошура Д.Мережковського “Про причини занепаду і про нові течії сучасної російської літератури” (1893)⁶. Ці маніфести (“трактат” у Д.Мережковського вельми вражає нинішнього читача *стриманим не претензійним* тоном) супроводжувалися появою поетів суголосного їм спрямування: в Польщі, знову ж таки 1891 року, видано друком першу книжку поезій Казімежа Тетмайєра, а в Росії від 1894 року одна за одною виходять збірки віршів Валерія Брюсова та його побратимів. Невдовзі до “заспівувачів” новітніх напрямів долучаються й поети, які застали підготовлений для себе ґрунт. Уже на порозі 1900 року існують групи цілком сформованих модерністів, до яких примикає покоління молодшого призову (у Польщі, наприклад, Л. Стафф, в Росії – О.Блок та А. Бєлий). Серед них височать постаті поетів-метрів, як скажімо, в Росії Федір Сологуб, Вячеслав Іванов та Інокентій Анненський.

Першопрохідці російського символізму (до 1900 року) переважно цікавилися *естетичними* проблемами й докладали зусиль для створення нових форм у поезії, що вважалося насамперед особистим художнім експериментаторством (“опытами”). Але зразу ж після 1900 року заявили про себе також ті поети нового вишколу, які спиралися на певні філософські принципи й прагнули висновувати свою творчість на цілісному *світобаченні*. Так, О.Блок й А. Бєлий покладалися на філософію Володимира Соловйова, тим часом значно старший за них Вячеслав Іванов волів і сам бути фундатором нової релігійно-естетичної концепції творчості (“Борозни і межі”, 1916). До нового модерного прямування приєднувалися все нові й нові майстри слова. Одних *новітній стиль* повністю захоплював і вони робилися його наслідувачами, інші ж схильні були вважати нововведення “даниною моді” і ставали його бранцями лише деякою мірою.

“Молода Польща” від самісінького початку має вигляд цілісної *естетичної* й *філософської* течії. У всякому разі жоден чільник польського модернізму не обмежувався лише цілями естетичного плану. Можливо, тільки поезія К.Тетмайєра була насампочатку “чистою лірикою”. Зате ліричну поезію Яна Каспровича одразу забарвили філософські та релігійні мотиви. Це ж саме можна сказати про віршовий і драматичний доробок С.Виспянського; ніскільки не цуралася соціальної, політичної й історико-філософської тематики проза С. Жеромського і В. Реймонта. Проте в Польщі час від часу відігравав видатну роль у чині “ідеолога” герой, що нагадував російського “попутника” символізму і справляв чималий, хоча й перебіжний, вплив на російську та чеську літератури. Таким був С. Пшибишевський, який починав німецькомовним автором, у чиїх творах “декадентські” ноти бриніли з особливою інтенсивністю.

У красному письменстві чехів співіснування різноманітних напрямів (усе ще невіддільних від національно-орієнтованої поезії і разом із тим прихильних до “декадентства”) слід пояснювати, мабуть, відсутністю харизматичної літературної особистості. Поряд із символістом А. Согою, який і надалі перебуває в рідчизні автентичного національного художнього мислення чехів, фігурують символісти: містик Отокар Бржезіна й “декаденти” Арнольд Прохаска та Їржі Карасек зє Львовіц, тоді як Станіслав Костка-Нейман посідає проміжне місце.

У замкнуту ланку об’єднуються словенські модерністи: Іван Цанкар, пов’язаний з австрійською поезією, Д. Кетте і Я. Мурн (обидва передчасно померли), а також найвизначніший серед них О. Жупанчич⁷.

Хорват Іво Войнович, літератор старшого покоління (передусім драматург), усіляко дотримує західноєвропейських зразків. Сильніше, ніж він, від модерністських тенденцій узалежнений В. Назор, поет-лірик, прозаїк і перекладач. Тим часом сербська література розлучається з реалістичними традиціями важко. Щоправда, в Йована Дучича й Воїслава Іліча впливи модернізму помітні.

Самобутні барви притаманні творам таких модерністів (символістів), як словак Іван Краско, котрий опублікував збірку віршів “Nox et solitudo” (“Ніч і самотність”) аж у

⁶ А проте хронологічною точкою відліку самовираження російського символізму слід вважати 1892 р., коли Д.Мережковський спершу виголосив саме таку публічну лекцію. – *Прим. перекладача.*

⁷ Група молодих словенських поетів (І. Цанкар, О. Жупанчич, Д. Кетте, Й. Мурн-Александров) називалася “Словенський модерн”. – *Прим. перекладача.*

1909 році, чи болгарин Пейо Яворов, який, наслідуючи Пенчо Славейкова, виступив із добіркою поезій “Вдогін за тінню хмар” (1910).

Українська література явила модернізм теж достоту рано. На початку ХХ ст. чільне місце у ньому посів О. Олесь і лише в другому десятилітті цього ж сторіччя в ньому з’явилися найвидатніші таланти — М. Рильський та П. Тичина. Модернізм у білоруській літературі зарепрезентував М. Богданович, що перебував під сильною дією російського символізму (зокрема, в особі О. Блока).

Головним завданням усіх модерністських течій, під якими б назвами і з якими б програмами вони не виступали, була “актуалізація” поетичного слова, відродження його позакомунікативних функцій, у першу чергу багатогранної функції символу. Цим самим література мала поновно набути свого онтологічного значення. Оцінка естетичної дієвості художнього слова модерністами явно завищувалась, і, як це часто трапляється в історії літератури, спершу думалося, що нове художнє прямування взагалі оновить життя усього людства; та навіть коли великі надії модерністів згодом не справдилися, однак, попри це, ніхто не стане сумніватися, що їхня нова поезія після себе залишила в тій чи тій національній культурі глибокий непроминальний слід.

Для поезії модернізму найхарактернішою ознакою є першочергова увага до евфонічного аспекту мови: алітерації і милозвучність, вишукана рима, мелодійність також у прозі — це і є засадничі риси новітньої, сказати б, “модерної”, художньої мови.

До найперших творів російського модернізму, які наштовхнулися на публічне обурення (як на сьогодні, то така різка реакція незрозуміла), належить поезія К. Бальмонта. Поглянемо на його вірш, який є не що інше, як варіація “вічної теми” — човен або корабель посеред морської бурі. Кожен рядок рясно озвучено алітераціями:

Початки слів у віршорядках:

| | |
|-------------------------------|------------|
| Вечер. Взморье. Вздохи ветра. | в-в-в-в |
| Величавый возглас волн. | в-в-в |
| Близко буря. В берег бьётся | б-б-вб-б |
| чуждый чарам чёрный чёлн. | ч-ч-ч-ч |
| Чуждый чистым чарам счастья | ч-ч-ч-сч |
| чёлн волненья, чёлн тревог. | ч-в-ч |
| Бросил берег, бьётся с бурей, | б-б-б-сб |
| Ищет светлых снов чертог. | шч-св-сн-ч |

Ось як інструментовано вірш Андрія Белого, котрий, окрім усього іншого, був також майстром евфонії у прозі:

Початки слів у віршорядках:

| | |
|--------------------------|-------------|
| Кругом крутые кручи, | кру-кру-кру |
| Смеётся смехом смерть... | сме-сме-сме |

Інший різновид евфонії пропонують вірші з коротких рядків, які часто складаються з одного-єдиного слова. Такі вірші писали майже всі поети слов’янського модернізму. При цьому уможливилось (зокрема, за рахунок слів іншомовного походження) відкриття нових, вишуканих рим у поезії слов’ян, яка з часів романтизму нарікала на свою одноманітність щодо римування. Так, поет-новатор “Молодої Польщі” А. Ланге присвятив послання про риму “дамі, якій римоване облаштування у віршах одного поета видається завбогим”. Вірш виблискує римами в словах іншомовного походження, як-от: **zelaz — Anafielas, gongi — posągi, fandango — gidranga, koloryt — rifioryt, aksamit — piramid, abrakadabry — chrabry, Rizpah — wyspa, granit — Oceanid** тощо. Але й у словах польських поет знаходить дзвінку риму: **brzeszczot — pieszczot, dzieląc — przelać, posów — głosów, opól — topól, częstych — dwie z tych, częladź — wcielać** і т.д.

У російській поезії не бракує рим дактилічних (на зразок тих, що зустрічаються в романтиків). Трапляються також гіпердактилічні, з наголосом на четвертому, п’ятому і навіть на подальших складах від кінця рядка. Із задоволенням вживав їх В. Брюсов: **скóвывающий — очарóвывающий, расстила́ющимися — забыва́ющимися, привязанно́стями — недоска́занностями...**

Чимало значить для збагачення фонду рим у російській поезії запровадження “приблизних рим”. Їх поновно відкрив О. Блок (вже після того, як ними користувався талановитий епігон романтизму О.К. Толстой, котрий у своєму листуванні висловлювався на їхню користь)⁸. Найперші зразки неточного римування подав, очевидно, український поет-романтик Т.Г. Шевченко, який (безперечно, свідомо) уживав його слідом за пізньобароковим віршем Григорія Сковороди. Приблизне римування у Блока (**границ — царицу**) обурювало навіть його поетів-однотумців. І проте після того воно увійшло у фонд художніх засобів російської поезії: **купол — слушал, будет — люди, латы — сжатый, гривы — чива, воды — походу, черни — свергни** і т. д.

Слід зважати на те, що в російському вірші через сильну редукацію ненаголошених голосних і приглушення приголосних наприкінці слів, через особливу вимову при збігу приголосних і завдяки правописові, перейнятому зі старослов'янської мови (пор. прикметники в називному відмінку однини із закінченням **-ый** замість **-ой**), багато рим тільки в графічному зображенні є неточними: **род — рот, спокойна — стройно, бурный — лазурный** чи навіть **“визжа—дожда”**, коли останнє слово вимовляється як **“дожжа”** і т. п. Але для Блока та його наслідувачів якраз і характерні отакі *справжні* — неточні — рими!

Спостерігається відхилення від традиційних віршових розмірів: у польському силабічному вірші регулярно чергуються наголошені й ненаголошені рими, що, певна річ, подекуди траплялося й раніше; російські символісти часто рахують у строфі лише наголошені склади і не зважають на кількість ненаголошених. Ці віршові розміри називали “дольниками”.

У Блока, приміром, можна зустріти такі рядки (праворуч подано їхнє акцентуальне зображення):

| | |
|----------------------------------|---------------------|
| Девушка пела в церковном хоре | ó o o ó o o ó o ó o |
| о всех усталых в чужом краю, | o ó o ó o o ó o ó |
| о всех кораблях уплывших в море, | o ó o o ó o ó o ó o |
| о всех забывших радость свою. | o ó o ó o ó o o ó |

| | |
|-------------------------------------|-----------------------|
| Так пел её голос, летящий в купол, | ó ó o ó m o o ó o ó o |
| и луч сиял на белом плече, | o ó o ó o ó o o ó |
| и каждый из мрака смотрел и слушал, | o ó o o ó o o ó o ó o |
| как белое платье пело в луче. | o ó o o ó o ó o o ó |

Зазначене новаторство (у Блока його застаємо досить рано, десь у 1901 році) здобуло наслідування й розвиток у подальшій поетичній практиці інших поетів, зокрема у футуристів.

Неабиякого оновлення зазнала форма. На її ниві здійснювалися найрізноманітніші експерименти; можна з усією певністю сказати, що подібні загравання з формою мали місце після бароко лише епізодично, й вдавалися до них хіба що дилетанти.

До високоноваторських належить збірка віршів В. Брюсова “Опыты” (1920), до якої увійшли твори різних років. Тут є анациклічні або ж “ракові вірші” і вірші фігурні. Ось початок алфавітного вірша В. Брюсова, в якому початок кожного слова послідовно подає літери російської абетки:

Алый **б**архат **в**ечереет,
горделиво **д**ремлют **е**ли,
жаждет **з**елень **и** июль
колыбельной **л**аской **м**леет.

⁸ У листі О.К. Толстого від 4 лютого 1859 р. до Б.М. Маркевича читаємо: «*Приблизительность* рифмы *в известных пределах*, совсем не пугающая меня, может, по-моему, сравниться со смелыми мазками венецианской школы, которая самой своей неточностью, или, вернее, небрежностью, добивается эффекта, какого никогда не достигнет Карло Дольчи, а чтобы не называть имя этого гнусного мошенника, она достигает эффектов, на которые не должен надеяться и Рафаэль при всей чистоте своего рисунка. Я не устану повторять, что я защищаю не себя, а всю школу». (Толстой А.К. Собр. соч.: В 4-х т. — М., 1964. — С. 109). Наразі О.К. Толстой полемізує заочно з І.С. Тургенєвим, який різко критикував його за неточні рими. — Прим. перекладача.

Своєю чергою й акростих стає звичним явищем у серйозній — “модерній” — поезії. Улюблена форма — сонет, майстром якого був В’ячеслав Іванов. Єжи Янковський, перший польський поет-футурист, написав сонет, у якому в кожному рядку лише одне слово, котрому відповідно супутній лише один прикметник (в нижченаведеному прикладі рядок від рядка відділено скісною лінією):

W bójl / Z czuó / rzuó / zdrójl
Skuj / chuó! / Budz / Stójl
Drwij / z burz, / rwij
z róž, / żyj, / twórz!

(“До бою! / З почуття / вихлюпни / джерело! / Викуй / пристрасть! / Пильнуй! / Стий! / Насміхайся / над буревіями. / Зривай троянди, / живи, / твори!”).

Даний сонет є прикладом також того, як семантичний аспект вірша підпорядковується формі.

Болгарській поет-модерніст Пейо Яворов написав “анациклічний” вірш, у якому три середні рядки читаються однаково й у зворотному напрямі:

Две хубави очи

Две хубави очи. Думата на дете —
в две хубави очи — музика — льчи.
Не искат и не обещават те...

**Душата ми се моли,
дете,**

душата ми се моли!

Страсти и неволи
ще фърлят утре върху тях
булото на срам и грях.

(“Пара чарівних очей. Душа дитини / в парі чарівних очей — музика — проміння. / Вони не бажають і не обіцяють... / моя душа благає, о дитино, / моя душа благає! / Пристрасті і потреби / завтра звалять на неї / ганьбу і гріхи...”)

Ян Леманський останні слова кожного рядка римує з першими словами інших рядків:

*Turyście, łaknącemu, w skwar, w ogrodów woni,
ustroni altan, zdrojów, ciekących perliście —
symfonii boskich szmer rzucają palm okiście
i wnijicie kaktus mu wskazuje kolcem dłoni.*

(“Туристові, спраглому, в спеку, серед пахощів саду, / біля самотньої альтанки, джерела, що тече, виграючи перлами — / звуки божественної симфонії посилають пальми з-поміж своїх гілок, / а кактус показує йому вхід скрученою в рурку долонею”).

Майже від кожного поета-модерніста можна сподіватися того чи того ефекту евфонії. Принагідно згадати хорватського поета В. Назора (зокрема, його вірш “Цвіркун”) чи М.Крлежу, який вдягає свою соціально-політичну поезію оригінальною з погляду евфонії формою, чи словенця Отона Жупанчича (напр., “Ciciban in čebela”), його земляків Драготина Кетте і Сречко Косовела, українця Г. Чупринку й особливо П. Тичину з його першими збірками віршів. Усі вони вміють порушити філософську й соціальну тематику, використовуючи при тому витончену “модерністську” форму.

Зі свого боку проза теж пропонує скільки завгодно чудових зразків евфонічного мистецтва, попри те, що далеко не кожному прозаїку-модерністу воно й властиве. Однак модерністська евфонія аж ніяк не обмежується лише художньою прозою, нею користуються мемуарні твори й навіть праці теоретичного плану.

Майстром евфонії у прозі (принаймні у нього вона здебільшого сильно ритмізується) є Андрій Бєлий⁹. Звернімо увагу на опис кухні в його автобіографічному романі “Котик Летаєв” (і на таку мову багата вся проза цього письменника):

⁹ Як великий майстер метра і ритму Андрій Бєлий — творець оригінального жанру «симфонії» у вигляді мелодійної ритмічної прози. — Прим. перекладача.

1. Мы проходим на кухню —
2. шопоты, шумы, шипы, огни, пары, гари:
3. там на кухне стоит, там на кухне бурлит —
4. дымношипный котёл; и огонь бьёт в котёл (...)
5. ломти мягкого мяса малиновеют на столике,
6. кровоусая кошечка с красным куском в зубах уже косится.

Придивімось до ритмічної структури в цитованих рядках:

2. ó о о / ó о / ó о / о ó / о ó / ó о
3. о о о о / о ó / о о о о / о ó
4. о о о о / о ó / о о о / ó / о ó

Багатство евфонії виявляється:

1. У повторенні слів **“на кухню”** й педалюванні в них звука **“х”** (рядки 1, 3).
2. В алітераціях **“ш-ш-ш”**, **“ары-ары”** (рядок 2).
3. В алітерації **“ит-ит”** (рядок 3).
4. У повторенні слова **“котёл—котёл”**, чим підкреслюється ефект клетоту води (рядок 4).
5. В алітерації **“м-мя-мя-ма”**, чим досягається ефект нявкання кішки (рядок 5).
6. У чергуванні алітерації **“кра-ко-ш-ка-кра-к-ко-ка”** для відповідного зорово-звукового ефекту (рядок 6).

Навіть **“графічна”** (візуальна) подача твору часто виконує функцію художнього засобу, коли автор рядки своїх віршів (бо того так вимагає ритміко-інтонаційний смисл), всупереч будь-яким традиціям, ділить на частини, а прозовому тексту надає вигляду ледве не малюнка, як це дозволяло собі робити бароко і що згодом стало нормою у футуристів*.

Тематика творчості модерністів надзвичайно різноманітна, попри те, що декотрі автори найбільше цінують формальний бік у творі і якнайменше цікавляться його змістом. Крім того, митці старшого покоління майже всі узалеженні або від філософії позитивізму XIX ст. й ідей національного просвітництва 60-х років цього ж століття, або спираються при теоретичному обґрунтуванні власних концепцій на профанне знайомство з тими чи тими мислителями як минувшини, так і сучасності.

Позитивістські імпульси відчутні у творчості багатьох представників **“Молодої Польщі”**, але чи не найдужче в **“теоретика”** цього руху С. Пшибишевського. Щось подібне спостерігається і за чеськими модерністами. В Росії навіть у Володимира Соловйова, християнського філософа-містика, який справив значний вплив на символістів молодшої генерації, можна виявити відлуння А. Шопенгауера й Е. фон Гартмана, а то і ... Дарвіна й не кого іншого, як Людвіга Фейєрбаха!

У багатьох модерністів наштовхуємось на підкреслено-нарочиту амбівалентність у висловлюваннях про кардинальні проблеми філософії або на задушевну сповідальність такої широти, що опозиційні протиріччя умиряються в ній. Зрештою, у своїй еволюції певні художні натури піднімалися до поглядів, які різко суперечили їхньому попередньому світосприйняттю.

W piersi naszej Chrystusy żyją i Nerony,
w piersi naszej bogowie żyją i bydłeta.

(“У наших грудях співживуть Христоси і Нерони, / у наших грудях співживуть боги та бидло”).

Це сказав поляк А. Ланге. Послухаймо росіянина В. Брюсова:

Непоколебимой истине
не верю я давно,
и все моря, все пристани
люблю равно, равно.

Хочу, чтоб всюду плавала
свободная ладья,
и Господа и Дьявола
хочу прославить я.

* Щедрий набір поетичних витівок і сміливого експериментування знаходимо в книзі Юліана Тувіма **“Pegaz dęba”** (1950). Впадає в око новий злет цього всього в слов'янському модернізмі. Про нинішню ситуацію в ньому висловлюється Д. Чижевський у **“Zeitschrift für slavische Philologie”**. – Bd. 22 (1953). – *Прим. автора.*

Сам поет вважав: “Існує безліч істин. Я омріявав завжди пантеон. Храм усіх богів. Тож не позбавляйте нас можливості денно і нічно молитися на Мітру й Адоніса, на Христа і Сатану.”

О.Блок, який починав своє життя в літературі містичним шанувальником В.Соловйова, пізніше став не тільки скептиком, а й писав вірші, в яких використовував демонічну символіку, зізнаючись водночас, що його Муза воліє сміятися над вірою (**“и когда ты смеёшься над верой”**). І те, що окремі російські символісти (серед них Валерій Брюсов) згодом долучилися до “естетики комунізму”, було наслідком або лицемірної мімікрії, або чесним прозелітизмом, викликаним соціальною думкою комуністичної Росії.

Найголовнішу (і чи не постійно домінуючу) психологічну ознаку модернізму становлять почуття відчаю в сучасному світі й сприйняття дійсності в образі Лабіринту, в якому людина потрапляє в безнадію і безвихідь.

Лабіринт є предметом повсякчасної розмови в російській поезії, уже починаючи від предтеч символізму: міф про Тезея та Аріадну, дочку критського царя Міноса (яка вивела давньогрецького героя з лабіринту за допомогою клубка ниток), з’являється у Брюсова, Сологуба, Юргіса Балтрушайтиса, В’ячеслава Іванова здебільшого так, що нитка Аріадни або обривається, або ж її зовсім немає у того, кому вона вкрай потрібна. О.Блок віршує про одного чоловіка, що заблудився в гущавині лісу, К.Бальмонту символом Лабіринту уявляється велике місто з його висотними будинками, схожими на “семиповерхові саркофаги”.

Людину на цьому світі чекає немилосердний і невідворотний фатум. Твори Метерлінка унаочнювали на театральній сцені, яким-то він є насправді цей світ. Людина не народжена для того, щоб перемагати свою долю (К. Тетмайєр). А. Ланге говорить безпосередньо про “ананке” — про той доленосний момент у житті людини, який у давньогрецькій міфології означав невиправну катастрофу, наслану на неї злою долею. Брюсов був теж не з тих, хто хотів “керувати долею”. Максиміліан Волошин запозичує від Тютчева образ “глухонімого демона”, який водночас ще й сліпий і верховодить світом, не переслідуючи жодної мети.

Відтак недалеко й до висновку: Спаситель роду людського вмер на хресті від всемогутності сліпих сил долі.

Одна лише смерть “спроможна дати нам порятунок, лише вона одна є нашим благодійником” (К. Главачек). Співцем смерті серед російських символістів був Ф. Сологуб: смерть, як на нього, це “ніжний друг”, який дарує свободу людині. Не відстає від нього й Андрій Бєлий, який себе і своє побратимство по перу мислить “аргонавтами”, тимчасовими шукачами пригод у житейському морі:

Нет ничего... И ничего не будет...

И ты умрёшь...

Исчезнет мир, и Бог его забудет...

Та ще трагічніше ця сумна нота проривається у нього на зрілішій стадії творчості:

... Покоя нет.

В покое только ночь. И ты её найдёшь.

Там ночь. Иди туда.

Втім, ідея універсального катастрофізму не чужа поетам-модерністам й інших слов’янських літератур. Мотиви меланхолії і відчаю забезпечує їм також уявлення про цілковиту й необорну самотність кожної людини, особливо ж поета. Щоправда, юрба теж не становить тут винятку за її, як і весь світ, ілюзорно-примарного існування. Широко розповсюджений скепсис був світоглядною даниною своєму часові й живився філософією Шопенгауера та на свою потребу зрозумілого Канта.

Поет утікає кудись подалі від світу, подалі від люду — за тридев’ять земель в екзотичні краї (Індію, Мексику, Африку тощо), в глибоке минуле (причому все це розглядалося як символ втечі від загрозливого буття) або ж на крилах фантазії опиняється у віддаленому майбутті, причому переважно “негативному” — в “песимістичній утопії”. Образи держав майбутнього, приречених на розпад, — улюблена тематика поетів-модерністів.

Історичною символікою перейняті талановиті драми С.Виспянського, Мережковський у своїй знаменитій трилогії “Христос і Антихрист” зображує незмиренну боротьбу Антихриста з Христом у добу “імператора Юліана Відступника”, в Ренесансі, який покликав до нового життя язичництво, і в Росії за її “європеїзації” Петром Великим.

Сюди ж прилягають історичні романи Валерія Брюсова “Вістар перемоги” про загибель поганської античності та “Вогненний ангел” про ранній Ренесанс і кілька оповідань про крах держав майбутнього. В цьому ж ключі написано деякі оповідання поляка А. Ланге.

Не набагато більшим оптимізмом надихано, так би мовити, життєствердні утопії модерністів, у яких події відбуваються на інших планетах, в інших сонячних системах. У Брюсова є про це вірші. А Федір Сологуб віршами не обмежується й пише навіть великий роман, сюжет якого розгортається на одній із планет десь у глибинах Всесвіту. Польський поет, прозаїк, драматург Єжи Жулавський прийдешнє в своїй трилогії-утопії “На срібному глобусі” (1903) розквартирує на Місяці і Землі.

Виправдання для свого, хай би уявного, переміщення в нетутешню дійсність модерністи знаходили у своєму ж невтішному потягові до “створення нових світів” силою власної фантазії.

У своїх непослідовних і суперечливих естетичних деклараціях модерністи пояснюють, чим викликана атмосфера песимізму в їхніх творах: це – людська гріховність у всіх її мислимих і немислимих проявах. А якщо людина такою є справді, то модернізм і не відмовляє їй у цілковитій свободі поведінки та дій.

Майстром зображення імморалізму виповів себе С. Пшибишевський. Його “філософія життя” виводить сутність людини з її статевих потенцій – з її, як-то мовиться, сліпого лібідо. Літературні герої у цього письменника – п’яниці і розпусники, які ідуть життям, ні перед чим не спиняючись, чи то пак по всьому топчуться в ньому. Творчість С. Пшибишевського справила вплив на прозу чехів, росіян, українців (М. Яцків). Її художні прорахунки невдовзі було заперічено, але це не завадило їй, щоб, давно втративши популярність у Польщі, прислужитися до чергової хвилі імморалізму в чеській та російській літературах (десь після 1906 року). Принаймні більшість тутешніх модерністів сприйняла його сповна. І хоча в тому можна додати поновне постання деяких мотивів романтичного стилю, проте естетичний імморалізм тепер (в дусі французького романіста Шарля Гюїсманса) інтенсивнішає й шукає собі ідеологічного та історичного обґрунтування. Починають говорити і писати про “сатанізм”.

Не мудруючи лукаво, С. Пшибишевський називає свою трилогію “Діти сатани”. Чех А. Прохаска екстатично привітав її появу статею “Adveniat regnum tuum” – “Хай прийде царство твоє” (вислів із християнського символу віри). І. Карасек з Львовіц видає збірку віршів “Sodoma. Kniha pohanská” (“Содом. Книга поганська”). Є в ній глава “П’япея” про давньогрецького міфологічного покровителя чуттєвих насолод Пріапа й вірші “Sexus triumphans” (“Тріумфуючий секс”) та “Гімн Пріапові” (треба сказати, аж надто простецький). К. Бальмонту належить вірш “Голос диявола”, в якому він зізнається: “Я ненавиджу всіх святих”, “Я люблю Змія ще з дитинства”. Меланхолічний мрійник Ф. Сологуб ось так подає свій життєпис:

Когда я в бурном море плывал,
и мой корабль пошёл ко дну,
я так воззвал: “Отец мой Дьявол,
спаси, помилуй, я тону!”
(...) “я власти тёмного порока
отдам остаток чёрных дней”.
(...) “И верен я, отец мой Дьявол,
обету данному в злой час,
когда я в бурном море плывал
и ты меня от смерти спас”.

Щоправда, у своїй занепадницькій прозі Ф. Сологуб будь-якого “сатанізму” уникає.

Ніскільки не вагаючись, російські “попутники символізму” нападають на християнство, прославляють у своїх гімнах Іуду, обираючи Демона в герої своїх трагедій або романів (напр., драма “Анафема” і роман “Щоденник Сатани” Леоніда Андрєєва).

Разюче несхожий сам на себе модернізм у чудовій пейзажній ліриці символістів “Молодої Польщі” та сурідних їм митців в інших слов’янських літературах. Природа постає в їхньому зображенні не конкретним “ландшафтом”, а якоюсь її онтологічною часткою, одним з елементів її сил, певною сферою її буття. Ідеться про сутності, які надають

предметному буттю символічного смислу. Тим-то образи реального світу, як наприклад, моря, в якого не тільки його мініста ряхтлива поверхня, а й темні глибини, є вельми улюбленими символами світу душевного.

Отож у функції видимої оболонки, за якою приховується щось інше, можуть виступати і туман, і сніг. Або перед всеосяваючим сонцем віддаватиметься перевага місячному світлу, що осяває предмети дійсності невиразно, таємниче й містично. Схоже, що небагато для поезики модернізму важить символіка ночі. Зате улюблений об'єкт його пейзажної лірики — вечірні сутінки, які своєю гармонійною грою барв об'єднують в інтимне ціле усе суще в ландшафті. І, нарешті, таким же чином, у вигляді цілісного буття, модерністська поезія зображує гірські краєвиди — наразі усе окремішне теж втрачає своє індивідуальне буття, розчиняючись у цілому.

К. Тетмайєр предмети своєї пейзажної лірики відкрито називає “символічними”, непрямозначними: річка, гори (Татри) чи ніч у горах — не самодостатні реалії, а символи чогось. Виступають символіко-узагальнюючими первнями осінь (І. Анненський), осінній туман, краєвиди Півночі з її всесковуючою кригою і снігом. Тим часом гра кольорів або вечірні сутінки — первні все-таки продуктивніші. Вірші-мініатюри О. Жупанчича й особливо пейзажна лірика раннього Л. Стаффа дають щонайкраще уявлення про те, як підпорядковуються символічним первням краєвиди (у першій, поетичній збірці Стаффа, завдяки лексиці, рівнорядній слову “щось”, природа буквально знеречевлюється в напівтемряві — у невиразній оптиці спостерігача). У російських символістів (Блока, Анненського тощо) таке не рідкість, і сильна традиція тютчевської пейзажної лірики у них цілком очевидна.

До синтетичного змалювання природи поетам-модерністам чималою мірою прислужується вельми любий їм ефект синестезії. Та, попри різнобарв'я образу, колоризм, однак, дематеріалізує його конкретику. Поезія модернізму рясніє іменами, які мистецтву колористики віддають велику данину (Каспрович, Бєлий, Блок, Анненський і т. д.). Часто-густо притінене зображення досягається імпресіоністичною дескрипцією.

Окремий вид модерністської поезії становлять “темні вірші”, в яких семантичний аспект або ослаблений, або зовсім зредукований. Вони напрочуд схожі на “темні вірші” бароко, романтизму і західноєвропейських предтеч модернізму (Малларме, Аполлінера та ін.). Ці вірші жодною мірою не відчужені від естетичної дієвості. Не пробуджуючи в читачів певних виразних образів, вони, проте, є стимуляторами незбагненого настрою і modo obliquo (зобов'язуючим модусом) тих чи інших думок. О. Блок свої перші “незрозумілі вірші” написав ще в 1901–1902 роках. Після 1910 року їх поменшало в нього, зате десь саме тоді для цього жанру з'являється найвидатніший його представник Іннокентій Анненський, який захистові “незрозумілої поезії” присвятив навіть одну зі своїх статей¹⁰. Подальші кроки у цьому напрямі в Росії зробили футуристи.

Дружно відкидаючи реалістичну й просвітницьку традицію, поети-модерністи аж ніяк не єдині між собою в своїх принципових естетичних положеннях. Художня самотність поезії тих чи тих модерністів є її високим достоїнством, однак ця індивідуальна творча характерологія в них надзвичайно різноманітна. Поряд з імморалізмом, сатанізмом й атеїзмом, їй притаманні всілякого роду утопії, серед яких ідеал синтетичної культури, котра б при тому всьому являла собою цілісність не лише естетичну, а й національну, соціальну та релігійну. Пошуки нової релігії чи універсального світогляду, який би базувався на одній релігійній традиції, були не таким-то вже й рідкісним явищем у слов'янському модерністському середовищі.

Творчість модерністів тих слов'янських народів, які й надалі домагалися політичної незалежності, пронизують червоною ниткою національні мотиви. Герої такої прози — борці за національне й соціальне визволення; зазвичай і вони стають носіями рис “модерністської людини”.

¹⁰ Мається на увазі стаття І. Анненського “О современном лиризме”. Зокрема, показове таке у ній місце: “Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если её можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать её и потом додѣлывать мысленно самому” (Анненский И. Книга отражений. — М. 1979. — С. 333). — Прим. перекладача.

Серед поетів-модерністів численними були шанувальники релігійної тематики (наприклад, Каспрович у Польщі, Балтрушайтіс у Росії). Та ще більше було шукачів нової релігійності, які повзгодом пішли цілком іншим шляхом (Блок, Бєлий та іже з ними). Бєлий надовго уподобав антропософію, від якої, однак, на схилі віку відвернувся. Блок закінчив свої пошуки “позарелігійною містикією” sui generis (унікальною у своєму роді), зміст якої полягав у спогляданні візії грядущої всесвітньо-історичної катастрофи.

Тематичне розмаїття у прозі і поезії слов'янських модерністів величезне. Мною окреслено лише найтипівіше в ньому. Додатково варто згадати про їхню неабияку любов до об'єктів зображення далекої хронологічної і географічної відстані. На цій ниві знаходимо, зокрема, просту обробку давніх текстів (чого варті одні сюжети, що пов'язані з іменем Олександра Македонського!). Бувало, використовували в ній сучасні мови і сучасну стилістику, але показовішою є все-таки стилізація під чужі мови і чужі стилі, в першу чергу стародавні, щоб виходило так, наче те зробив сам відповідний автор з далекої минушини. Давньоруські народні книги XVII ст. і давньоруські повісті домонгольської доби чудово стилізував російський символіст О. Ремізов. Обробляв давні сюжети чеський романіст Ю.Цейер та ін. Має місце й стилізація під фольклор (“Польський Вифлеєм” і балада “Про Касю та Королевича” Л. Риделя). К. Бальмонт намагався змістифікувати пісні російських сектантів.

Сама собою зрозуміла тяга модерністів до незвичайних, а то і парадоксальних сюжетів. Усілякі страхіття і злочини захоплюють, мабуть, частіше попутників й епігонів модернізму — вони-бо сприймали його нову поезію як моду, варту наслідування. В атмосфері незвичайного і надзвичайного не могли не героїзуватися демони, сатана, Іуда, Нерон і Катіліна.

Серед найцікавіших у модерністській літературі слід виділити теми, запозичені з міфології. Для її потреб натуралізуються античні міфи й розроблені античністю усталені сюжети, в обіг входять образи з германської міфології (передусім завдяки високому авторитетові Ріхарда Вагнера), обживається міфологія екзотична (індійська, мексиканська). Та ось своя, слов'янська, міфологія задіяна найубогіше. Зате світова міфологія в окремих слов'янських митців все-таки представлена вельми оригінально. Вже у предтеч слов'янського модернізму фігурують непевно виписані чудовиська, символи ворожих людині сил фатуму, і серед них одвічний міфологічний персонаж — Смерть. Світанкові російського символізму супутні образи єдиного (у творах Білого і Брюсова), кентаврів, яких не цурався і західноєвропейський м'якоцистий (der Jugendstil) — стиль раннього модернізму. В російське художнє мислення їх було буквально імплантовано. Одночасно увійшли в нього образи германської міфології. При цікавій самотній інтерпретації подає їх у своїх польських та російських віршах Б. Лєсьмян.

Незвичайність модерністської тематики доволі часто підкреслюють заголовки окремих творів і назви поетичних та прозових збірок. В І.Карасека зє Львовіц надibuємо книжку оповідань “Абсурдні пестоші” і віршів “Содом. Книга поганська”. Знаменно, що “незрозумілими” назвами автори хотіли відлякати неосвічених або малоосвічених читачів від своїх творів, щоб у такий спосіб уникнути надмір масованої популярності. Всі перші збірки поезій Валерія Брюсова носять іноземні назви: “Chef d'oeuvres”, “Me cum esse”, “Tertia vigilia”, “Stephanos” (останнє навіть було подано давньогрецькою абеткою!). Та й літературі “Молодої Польщі” і її попутників відомі такі заголовки, як “Anima lacrymans”, “Circines”, а то може бути й монтаж із дивних польських слів. Латину кладе на палітурку своєї збірки віршів словак І. Краско: “Nox et solitudo”. Журнали теж “шокують” своїми найменуваннями: “Sfinks” (Польща), “Chimera” (Росія), у тій же Росії — видавництва символістів “Scorpion”, “Grif”.

У літературних течіях, виникнення яких тісно пов'язане з прагненням до мовного і стильового оновлення, реформа мови поетичної, звісно ж, відіграє неабияку роль. Як це і траплялося в усіх нових стильових епохах, збагачення відповідного стильового напрямку попервах здійснювалося за рахунок ще не використаних літературою старих і нових мовних джерел. До поетичної стилізації часто упричетнюються народна мова, архаїзми, “прозаїзми”, жаргонізми. Подальшим джерелом збагачення стильової мови було творення нових слів, яке, з часу бароко, своєю плідністю перевершує будь-яку з минулих епох. Не

гірше ніж досі, тодішнє сьогодення багате на митців, котрі володіють даром винаходити неологізми*. Іншим майстрам слова завдячуємо новими незвичайними зворотами мови. Врешті чимало сміливих нововведень зроблено в царині морфології. Збагачення кожної мови відбувається всіма можливими шляхами – незаперечні досягнення вочевиднюють у всіх літературних слов'янських мовах.

Запозичення з народної мови мають місце в багатьох польських митців слова – у К.Тетмайера (при зображенні Татр і їхніх людей), у С. Виспянського, у В. Реймонта (роман “Селяни”). Історична тематика вимагає архаїзмів – тепер до неї вдаються з небувалою сміливістю. Діалектизми О. Ремізов майстерно використовує в російській літературі, неологізми – теж його пристрасть. Проте останні виняткову роль відіграють в Андрія Белого (за його романами налічено понад 2000 неологізмів). Дивоглядні мовні звороти й словосполучення вживає О. Блок ще з часу своїх ранніх віршів. Це йому закидали, ніби його мова засмічена (бо не відповідає нормам шкільного правопису!). Ось приклад:

Высоко бегут по карнизам
улыбки, сказки и сны (...)
белое платье пело в луче (...)
печаль о невозвратном море
проходит утлой чередой (...)
груз тоски многоэтажной (...)

Або його ж: **петли веков, завывающая стужа, мой ангел вчерашний, тьма бродила, поникла мгла** і т. п.

Морфологічні нововведення можна побачити там, де *pluralia tantum* (слова, які мають тільки граматичну множину) вживаються модерністами в однині і навпаки (зіркою першої величини тут буде, безперечно ж, Бальмонт). А втім, зазначені мовні особливості проникають також у твори тих тогочасних письменників, які анічого спільного з модернізмом не мали.

Далекими від модернізму були достоту численні й небезталанні реалісти. Найвидатніші польські літературні позитивісти ще жили в добі найбільшого розквіту польського модернізму. Нові російські реалісти, насамперед Горький та Бунін, у 90-х роках XIX ст. долучилися стилістично і частково тематично до символістів. Чехов щиро мав символістів за своїх союзників. Лише Володимир Короленко завжди неухильно дотримував традицій незаплямованого реалізму.

В інших літературах (українців та югославів) було чимало “подвійних постатей” – водночас “і таких, і таких” (реалістів і модерністів в одній особі). Ба до чого вже модерніст Пейо Яворов, але й він звертав у площину реалізму. Куди прикметніше те, що навіть польські прозаїки Жермунський і Реймонт, яких з усією певністю зараховували до “неоромантиків”, іноді писали твори, котрі небезпідставно можна вважати “реалістичними”!

На роздоріжжі опинилися пізніші російські письменники, які хоча й починали затятими “неоромантиками” (Л. Леонов, почасти Бабель, Пільняк, котрий вийшов з-під крила Андрія Белого), потім узяли курс до нового реалізму, що отримав назву “соціалістичного”.

Напередодні першої світової війни в Росії з’явилися модерністи, які оголосили себе противниками символізму й прибрали для своїх герметизованих груп назвиська “акмеїстів” та “футуристів”. Останнім часом про футуристів потроху виходять праці¹¹. Двох найвидатніших серед них, Маяковського і Хлебникова, а зовсім невіддавна, то й Пастернака, розглядають поза зв’язком із рухом, котрий вони створили і в котрому вони сформувалися. Відтак чуємо, що кожен із них, вже будучи футуристом, повністю не поривав із символізмом. Завдання, які вони висували перед собою, збігалися в багатьох моментах з цілями символістів, що зводилися до розширення діапазону художнього слова, до його найбільшої актуалізації. Та й методи, якими обидві сторони прагнули домогтися своєї мети, були не в усьому розбіжними, хоча й нібито вели до різних

* В античності на ниві творення неологізмів прославився Ліберій, у німецькому бароко – Цесен і Гарсдотер, у російському романтизмі – Микола Язиков і Володимир Бенедиктов. – *Прим. автора.*

¹¹ Треба зважити на те, що цю працю Д. Чижевський написав на початку 60-х років XX ст. – *Прим. перекладача.*

результатів. З Блоком, а ще більше з Белим, футуристів пов'язує чимало чого. Перебільшенням не буде, якщо символіста Андрія Белого хтось відважиться назвати “першим футуристом” (В. Марков). Зовсім не виключено, що в майбутньому всі модерні – “нереалістичні” – течії російської літератури між 1895 та 1925 роками сприйматимуть як одну велику, хоча й диференційовану цілісність. Наразі ця проблема тільки порушується нами.

На таку ж розмову про себе заслуговують польські мистецькі течії, що йшли у фарватері “Молодої Польщі”. Маються на увазі купка польських футуристів (серед них Тіт Чижевський) та група “Скамандер” (Ю. Тувім і ін.) Невелика відстань відділяє від модернізму визначного сучасного хорватського письменника М. Крлежу, що й видно з його опублікованих статей про західноєвропейську модерністську поезію¹².

З німецької переклав Микола Ігнатенко

¹² Маються на увазі статті М.Крлежі “Райнер Марія Рільке”, “Про Марсея Пруста”, “Угорський лірик Ендре Аді”, “Гофмансталь”. – *Прим. перекладача.*

Михайло Наєнко

ПОРІВНЯЛЬНА СЛАВІСТИКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО

1968 року в Берліні Дмитро Чижевський опублікував два невеличких томи своєї “Порівняльної історії слов'янських літератур”. Тоді він працював професором Гейдельберзького університету і це, очевидно, був його лекційний курс для студентів-славистів. Користувався він ним не лише в німецькомовній, а й в англійській аудиторіях. Так думати змушує існування “Порівняльного нариса слов'янських літератур” (із підзаголовком “Огляд слов'янської цивілізації”), виданого Д. Чижевським англійською мовою в Бостоні ще 1952 року. Обсяг його – 142 стор., а в німецькомовному двотомнику (разом із довідковою інформацією) маємо 320 стор. Цей (поширений, отже) матеріал було видано пізніше й англійською мовою, але без відома автора й зі значними довольностями в перекладі. Західні слависти вважають, що цей переклад не слід навіть вводити до списку основних праць ученого. Таку думку довелось почути на міжнародній конференції, яку в червні 2002 року у зв'язку з 25-ю річницею від дня смерті Д. Чижевського провела (за участю кількох наукових установ Чеської республіки) Слов'янська бібліотека при Національній бібліотеці ЧР. Матеріали цієї конференції опубліковані в Празі на початку 2004 р. Серед авторів збірника – відомі слависти з різних зарубіжних країн, а українську славистику там представлено доповідями О.Івасюк (Чернівецький університет), Н.Колесниченко-Братунь (Київська дипломатична академія), Ю.Макара (Чернівецький університет), І.Мельниченка (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАНУ), М. Наєнка, О.Паламарчук, О.Заруцької (всі – Київський національний університет ім. Т.Шевченка). Із цих авторів тільки аспірантка О.Заруцька згадала в своїй доповіді бостонське видання вищезгаданого “Нарису...” Д.Чижевського, а всі інші його порівняльні славистичні студії залишались поза увагою, оскільки українською мовою їх не було. Не скористались ними, до речі, й автори п'ятитомника “Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті”, виданому Інститутом літератури ім. Т.Шевченка НАНУ в 80–90-х роках ХХ ст. Я тоді цікавився в голови редколегії цього видання Г.Вервеса, чому там не присутній Д. Чижевський як славист, на що Григорій Давидович відповів: у нього є невеличка брошура з цих питань, яка принципового значення для славистики не має. Мався на увазі, очевидно, бостонський “Нарис...” обсягом 142 стор.

Нині з'явилася можливість підготувати для українського читача німецькомовний двотомник Д.Чижевського “Порівняльна історія слов'янських літератур” (упорядкування, фахове редагування та передмова мої, переклад з німецької Олесі Костюк та Миколи Ігнатенка).