Начерки творчого портрета Ігоря Костецького: світогляд, стиль, письмо

ВАДИМ ВАСИЛЕНКО

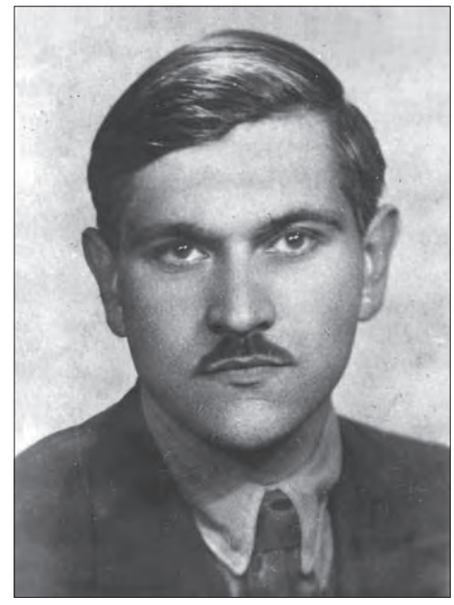
* * *

Ігор Костецький — постать унікальна й малознана водночас: попри те, що віднедавна він став одним із відкриттів українського XX століття (залишаючись нерозкритим уповні), його творчість усе ще не зібрано і, за деякими винятками, не опубліковано (а отже, відповідно не відрефлексовано). Спроби розглянути творчість Костецького в контекстах його власної поетичної системи, української та европейських літератур, попри відмінності дослідницьких підходів, засвідчили й амбівалентність оцінок його творчости. Амбівалентними і поляризованими оцінки Костецького були вже в 1940-х роках: ранньому й, можливо, найпліднішому періоді його творчости, коли письменника сприймали водночас як генія і дилетанта. Без огляду на активну присутність у літературному процесі українського повоєння, Костецький як «Інший посеред більшости» залишався немовби осторонь, в опозиції до цього процесу, до того ж ця опозиція була однаково принципова і в часи МУРу, і в післяМУРівський період. Його твори, як зазначала Соломія Павличко,

> розкривають цікаву і повчальну історію конфлікту українського літератора із своїм оточенням та із самим собою, а також тяжких, часом плутаних пошуків власного автентичного способу мислення і стилю письма.

Утім, попри позицію вимушеного чи добровільного (само)вигнання, і в межах, і за межами українського літературного процесу (зокрема, й на території інших літератур, як-от німецької) Костецький намагався творити ориґінальну естетичну систему, а також якщо не переконструювати, то принаймні підважити усталений літературний канон, запропонувати власний, альтернативний погляд на літературу (і в ретроспекції, і в перспективі).

Поєднуючи у своїй творчій діяльності різні функції: прозаїка, драматурга, перекладача, редактора, видавця та низку інших, — Костецький немовби ввібрав у себе інтенції, співмірні силі надлюдини Ніцше, про котру він писав як про «людину, яка є творцем себе насамперед», і звичайну слабкість, упевненість місіонера й безпорадність поета — риси іноді протилежні, та водночас типові для його кризового, переломного часу; своїми творчістю, характером, учинками він відображав усю його складність і парадоксальність. «Моє завдання, — писав він в одному з листів до Василя Барки, — дратувати й збуджувати, а не заспокоювати чи про-



Ігор Костецький. 1940-ві.
Світлина з Відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Публікується вперше

водити», і це, звісно, його кредо — світоглядне й естетичне. Серед розмаїтих творчих експериментів Костецького були й способи репрезентувати власну множинну ідентичність (національну, культурну, релігійну): йому були не чужі пози моралізатора, самітника, бунтівника, актора, — він випробовував їх у різних жанрах і родах літератури. Зміни масок, ролей і голосів, імені й мови творчости (перший роман написано російською, значну частину його доробку становлять німецькомовні п'єси і проза) — важливі епізоди в його творчій біографії. Загалом у творчості Костецького все є не тим, чим здається на перший погляд, усе має внутрішнє, подвійне дно: його позірний, демонстративно підкреслений космополітизм, вбраний у химерну формулу «космополіта української мовної культури», приховує в собі ідею «народити Україну як реальне земне тіло, створити ваговиту планету української духової та політичної державности», що означало для нього «довести можливість неможливого». А тяжіння до модерних, зокрема аванґардних, форм і прагнення підважити, заперечити, зруйнувати «традицію» поєднується із закоріненням у її жанрові структури (як-от середньовічні містерії, барокову драму, інтермедії та інтерлюдії тощо).

У ролі письменника Костецький відкрився світові насамперед як драматург, теоретик і практик модерної української драми, а також як прозаїк, критик, перекладач і дещо менше — як поет. Низка його драм так ніколи і не побачила сцени (за винятком німецькомовних); більшість із розпочатого в царині прози залишилося недописаним (як-от романи «Мертвих більше нема», «Троє дивляться в дзеркало» тощо); у повному обсязі надруковано лише новели, кращі з яких написано в 1940-х роках і видано в двох збірках («Оповідання про переможців», 1946, «Там, де початок чуда», 1948) або опубліковано в часописах і альманахах. Звісно, ці факти не розкривають масштабу творчої діяльности Костецького, її складности й суперечности, зокрема, і в, можливо, найдовершенішій у його випадку, — царині прози; як складник полістильової, різножанрової і різнородової творчости Костецького вона лише доповнює та розширює її.

Загалом історія Костецького — це випадок письменника, який випередив власний час: зрозуміти й оцінити його твори зуміли лише декотрі сучасники (серед них Володимир Державин, Юрій Шерех, Юрій Косач). Один із речників українського модернізму, Костецький був каталізатором багатьох рухів, пов'язаних із модернізацією національної «літературної традиції», а його творчість є чи не найвиразнішим утіленням модерністських експериментів, пошуків і відкриттів. Естетична концепція Костецького (передусім теоретична) не склалася як цілісність у своїй багатовимірності, та, попри неоднозначність тих чи тих мистецьких і критичних виступів, їхню спорідненість або розходження з ідейними опонентами, вона становить один із найважливіших розділів в історії українського модернізму. Як «відкриття можливостей увиразнити слово, знайти нові точки прикладання його сил», за означенням письменника, модернізм Костецького виростав із його індивідуального бунту проти традиції, а вірогідніше — реставрації її форми та змісту. У модерністських експериментах Костецького (жанрових, стильових) дослідники вбачають відображення художніх практик формалістів, аванґардистів, зближення з ідеями постструктуралістів і постмодерністів (зокрема, через те, що модернізм став для нього однією зі спроб прочитання класики, а також через іронічне сприйняття дійсности, використання ігрового чинника, зрощення різних жанрів, стилів, фраґментарність, поліфонічність, ускладненість оповіді тощо), вказують на його належність до різних, іноді протилежних художніх напрямів і стилів (експресіоніз-

му, екзистенціялізму, сюрреалізму, необарока тощо). Загалом у творчості Костецького не лише співіснують, а й узаємодіють, узаємозапліднюють одна одну різні, іноді, здавалося б, несумісні ідейні та світоглядні тенденції, і однією з таких є опозиція нігілізму/гуманізму творчости Костецького.

Соломія Павличко вважала модернізм Костецького за «нігілістичний», пояснюючи це тим, що його творчі експерименти виявлялися, зокрема, у зображенні світу, який

> розпався, порвався, минуле наполовину загубилося, теперішнє наполовину неясне, частинки світу не припасовуються, складаючи свого роду модерністичні уламки культури.

На рівні художньої практики це виявилося в «деструкції форми твору й виробленні нової мови мистецтва». Літературознавиця писала:

> На думку Костецького, жодна література так не вимагала деструкції, як українська, а найбільш епатажною на той час була деструкція мови. Саме тому Ігор Костецький проводить таку деструкцію на абсолютно різних рівнях: на рівні риторики її політичної лірики, розважливого плину її наративних стилів, її сексуального пуританізму, канону-іконостасу її класиків, а також на рівні самої мови, непридатної до модерного вислову.

Свого часу Григорій Грабович вніс у це твердження певні застереження, вважаючи, що означення модернізму Костецького як «нігілістичного»

> доцільне тільки у вужчому контексті української еміґраційної літератури і саме як синонім антитрадиційного, ревізіоністського, епатажного, свідомо аванґардового; посутньо нігілістичного в Костецького немає.

Натомість Олег Соловей говорить про гуманізм як про визначальну рису в творчості Костецького, а про самого письменника як про «переконаного захисника гуманізму в культурі», доводячи, що він зумів укласти гуманістичний зміст у новаторську й відповідну сучасній добі форму:

> Гуманізм Костецького в тому і полягає, що в основі своїй містить кругле (вичерпне) розуміння найскладнішого плетива проблематики міжлюдського (а відтак і міжнаціонального) взаємнення на користь загального добра, творчої праці й відчутної перспективи самого людського існування.

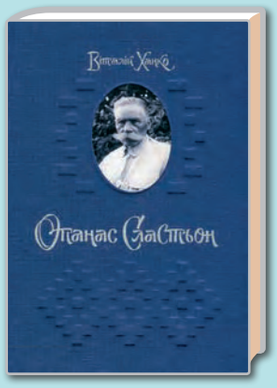
Свою художню концепцію (зокрема, концепцію стилю) Костецький арґументував у програмових доповідях (деякі з них згодом було опубліковано), виголошених на з'їздах і конференціях МУРу; у них він висловив і твердження про розвиток української літератури, що ґрунтувалися на загальноевропейських і, значно ширше, західних модерністських ідеях (ідеться, зокрема, про такі доповіді: «Український реалізм XX сторіччя» — на Першому з'їзді МУРу в грудні 1945 року, «Суб'єктивізм у літературній критиці» — на конференції в Байройті в жовтні 1946 року, «Декілька прикрих питань» — на Третьому з'їзді МУРу в квітні 1948 року тощо). І хоча програмні виступи й критичні статті Костецького не становлять завершеної системи поглядів, вони пояснюють суть проголошених гасел: про взаємодію модерного і традиційного, «єдність різноманітного і суперечливого», «неповорот назад», а змістом і формою демонструють тип мислення і стиль письма Костецького, його складну культурну ідентичність, і як такі є частиною загальної (дарма що незвершеної) літературної дискусії, яка мала й історичні, об'єктивно зумовлені логікою розгортання літературного процесу, й індивідуально-суб'єктивні витоки. Художня творчість Костецького (зокрема, його проза) певною мірою узгоджувалася з його теоретичними настановами, особливо з прагненням, за словами Соломії Павличко, «революціонізувати, інтелектуалізувати, модернізувати українську літературу, її мислення і стиль письма» через введення її у світовий, зокрема західноевропейський, контекст:

> довести [українську] мову до межі, одним зосередженим ударом поставити її в рівень французької Маллярме і англійської Джойса, викарбувати цією мовою новелю й есей, дати нею театр, засвоїти нею добір з европейської поезії, закласти нею, нарешті, монумент роману, —

так визначав свою творчу «місію» Костецький.

«Неповорот назад»
—

Ідея «неповороту назад», яку Костецький озвучив у співдоповіді, а згодом у статті «Український реалізм XX століття», виявилася не лише своєрідною ідейною опозицією і до концепції «великої літератури» Уласа Самчука, і до теорії «національно-органічних стилів» Юрія Шереха, а й позицією конфлікту із самими МУРівськими постулатами, із принципом програмовости загалом. Вона, за словами Марка Роберта Стеха, «містила в своїй ос-



Віталій Ханко
Опанас Сластьон
—
Харків: Видавець Олександр Савчук, 2022

Здавалося, в житті видатного українського митця немає пікантних цікавинок чи екзотичних гріхів, якими можна було б зачепити сучасного читача, як немає і таємниць, що могли б його супроводжувати. Сластьон не вів богемного життя; не опинявся серед жертв політичних репресій; не створював дражливих артефактів, які нині потребують повторної інтерпретації; навіть на престижних аукціонах не був помічений. Маємо біографію трудящого, чесного і простого чоловіка, що не хапав зірок із неба й встиг чимало попрацювати на ниві культурно-мистецького українства. Та й по смерті його спадок не було табуйовано: Сластьонові ювілейні дати, хоч і негучно, та відзначали, вряди-годи виходили статті, монографії про автора. Отже, з ним наче все зрозуміло, чи не так?

Монографія 2022 року певною мірою є підсумком наукових розвідок відомого полтавського історика мистецтв Віталія Ханка, який зацікавився особистістю Опанаса Сластьона ще 1971 року, почавши про нього писати. У Ханковому доробку, який не вичерпується цією темою і охоплює величезний обшир арт-Полтавщини, знайшлося місце і для енциклопедичної статті про Сластьона в книжці його ж авторства, і для бібліографічного покажчика, і для низки розвідок із окремих галузей «сластьоніяни», і для передмови в «Портретах українських кобзарів» (видання побачило світ знов-таки у видавництві Олександра Савчука).

Утім, останнє з названих тут видань авторства Юрія Турченка вийшло ще 1961 року, але вже й тут виопуклюються негаразди, які повсякчас супроводжували спадок Сластьона. Адже після того, як 1979 року Турченко попросив політичного притулку у Франції, його книжки щонайменше на десятиріччя зникли з читацького обрію, і це позначилося на долі «Кобзарів», які раптом стали недоступні більшості читачів в Україні.

На жаль, це ще не все. Не збереглися теоретичні праці митця, як, наприклад, стаття, що інтриґує вже назвою: «Чому Бетховен цікавився українськими піснями і навіть сам писав на теми з українських пісень». Збереглися крихти з ужиткової творчости. Архітектурні будови, які він спроєктував, за радянської доби нівечили за буцімто «ґотичний характер». Свого часу Сластьону не вдалося, попри титанічні зусилля, відшукати у сховках Академії мистецтв прижиттєве погруддя Шевченка роботи Піменова. Чи не весь наклад виплеканого альбому з української старовини, що його автор вчасно не викупив через безгрошів'я, зберігався у підвалі, де його 1895 року застала повінь і знищила 180 примірників. Один-єдиний збережений примірник випатрали й розібрали «на картинки» варвари-музейники, і він розпорошився музеями України. Навіть монографія кінця 1920-х Миколи Бокия-Бикадорова, присвячена Опанасу Сластьону, збереглася у неповній машинописній версії, що її знайшов секретар Харківського художнього музею Микола Безхутрий, який іще 1983 року поділився нею із Ханком. Навіть його листування з визначними діячами української культури, потрапивши до рук недолугої родички, опинялося в печі або ставало обгорткою до оселедців чи городини.

нові заперечення і відмову від будь-яких програм чи рецептів, що їх силкувалося препарувати покоління МУРівських теоретиків», і означала, як писала Соломія Павличко,

> заперечення дотеперішньої класичної традиції народницького реалізму, а для самого Костецького була точкою відліку іншого, нетрадиційного, ненародницького дискурсу, який, хоч і відразу не називався ним модерним чи модерністським, усе ж мав багато відповідних ознак.

Доповіді й статті Костецького не бракує критичних ноток щодо МУРівських одно- й інакодумців (передусім Уласа Самчука та Юрія Шереха), і він у різних формах заперечує одні й на свій лад розвиває інші їхні ідеї, проте він згодний із ними в питанні модернізації «літературної традиції» (інша річ, що способи її оновлення вони бачили по-різному, з досить відмінних ідейних, естетичних позицій). Увага Костецького до «традиції», її внутрішніх, смислобуттєвих форм поєднувалась із прагненням надати цим формам нового, принципово відмінного значення, відобразивши в них провідні літературні й філософські тенденції часу.

> Концепт неповороту назад не перекреслював національну традицію, але протистояв перетворенню традиції на фетиш, який гальмує розвиток української літератури, затримує її на марґінесах світового літературного процесу. <...> пошукувана модель, включаючись у світову систему модернізму, мала оновитися і при цьому зберегти свою українську природу й сутність, —

пише, немовби намагаючись зняти протиставлення «традиції» і модернізму, Юрій Барабаш, не зазначаючи, втім, що визначає ці «природу й сутність». Безперервність зв'язку експериментальних практик Костецького, його «творчої концепції» з «традицією», до того ж не з «національною», а з (поняттям іще абстрактнішим) «традицією тисячоліть творчої майстерности людини» наголошує і Марко Роберт Стех:

> Костецький вважає своїм обов'язком заперечити все те, що стало консервативним і звичним, загальноприйнятим і заскорузлим, легко зрозумілим і емоційно порожнім, — плекаючи нове, несподіване і неспокійне, яке шокує. І водночас його творча концепція — парадоксально — вимагає глибинного й органічного споріднення з традицією тисячоліть творчої майстерности людини.

«Неповорот назад» — основне ідейне гасло доповіді («приватних думок») — Костецький розумів як необхідність відмовитися від зужитих традиційних форм, які гальмують розвиток української літератури. Цю відмову він обґрунтовував фактом «зрілости» української літератури — як «дорослої і повної сил істоти, яка може відважно дивитися вперед»:

> Для сьогодні української літератури кожне гасло свідомого повороту до передреволюційних традицій я вважав би за шкідливе, а кожне гасло самоомани, що ховало б у собі відтворення зовнішньої опосередкованості ренесансного процесу — просто непотрібним. На мою думку, український літературний процес досяг того ступеня самоусвідомлення, на якому він не потребує реставрувати здобутки свого позавчора.

Ідею розриву з «традицією», озвучену в «Українському реалізмі», Костецький проголошує і у «відкритому листі» (жанрі доволі популярному в літературній дискусії МУРу) до поета-символіста, молодомузівця Олеся Бабія, звинувачуючи його в невідповідності між модерністськими гаслами, які він проголошував, і консерватизмом його художньої практики. «Не шукайте втіхи в позавчорашніх піснях, не заспокоюйтеся в милуванні заскорузлим побутом», — закликає він Бабія. Дискредитована народницькою риторикою і соціяльним патосом «стара» література в очах Костецького втрачала значення, а розвиток «нової», післявоєнної, вважав він, варто розпочинати з «чистого аркуша»: попередні жанри і теми виявилися непридатними до «реставрації», цінність здобутків попередників (передусім класиків-реалістів) поставлено під сумнів, а втрати, яких завдали війна й репресії, непоправні. Це ставило перед письменниками нові виклики й завдання і накладало певні (передусім етичні) обов'язки.

Арґументацію естетичної «зрілости» української літератури та необхідність її внутрішніх змін Костецький розвиває довкола поняття реалізму «як терміну нейтрального, терміну, який, здавалося б, ні до чого не зобов'язує, а насправді зобов'язує до дуже багато чого», і її «українськости», чи то «українського змісту» літератури (Юрій Шерех, як відомо, у «Стилях сучасної української літератури на еміґрації» міркував про форму «українськости» як стильову оболонку).

> Я гадаю, що була б надто абстрактною кожна спроба шукати українськості автора тільки в тому, що він пише по-українському, а не по-російському чи по-польському. Сама мова українська не робить твору українським, —

Таке враження, ніби маємо справу з митцем доби середньовіччя, про якого дослідникові доводиться крихта за крихтою збирати матеріял з усіх усюд, а не із сучасником наших дідів-прадідів. Знання про митця, котрий жив не більш ніж півтора сторіччя тому, є результатом накопичень раритетних видань, розвідок, витягів із наукових збірників, до яких додаються архівні пошуки самого Віталія Ханка, покликів на які у книжці не бракує. Отже, робота українського мистецтвознавця уподібнюється до праці археолога: доводиться підсумовувати й аналізувати вже віднайдене, додумувати відсутнє, припускати ймовірне, переатрибовувати сумнівне – скажімо, «віддавши» ілюстрацію, щодо якої вважалося, що її присвячено одній із шевченківських поем, творові Данила Мордовця «Козаки і море».

Монографія складається із шести тематичних розділів, конґруентних векторам творчих спрямувань Сластьона. Окрім загального огляду його життєвого шляху, це графіка, малярство, архітектура, декоративне мистецтво та публіцистика, критика. У кожному з них він сказав вагоме слово, якого не стерти зі скрижалів історії. У візуальному вимірі Сластьон став піонером кобзарської тематики та шевченківської ілюстрації. Далі він опинився серед «натхненників» проєкту Василя Кричевського зі створення будинку Полтавського земства (нині визнаного за класичний, але свого часу така оцінка не здавалася очевидною), а також автором власних проєктів шкільних будов на провінції. Крім того, він активно опікувався національною орнаментикою і працював у керамічному секторі. Неповний перелік його писемного доробку має 46 позицій, зате більшість із них іще за життя автора зазнали передруків і/або рецензувань, але й тут Сластьон не переймався авторитетами, дозволяючи собі, скажімо, робити закиди самому Кобзареві за його малу зацікавленість етнографічним аспектом українського життя.

Ренесансна багатогранність Опанаса Сластьона поєднувалася із – чи, може, почасти притлумлювалася – саме побутово-етнографічною інтенцією його творчости й прагматичним усвідомленням своїх можливостей. «Художник-енциклопедист» створив так багато, що навіть за численних втрат обсяг і значення його доробку вражає. Для характеристики Сластьонової особистости найкраще пасує слово «народництво», яке часто вживає автор монографії, однак із певними застереженнями. Ханко показує напружене перебування свого героя поміж академізмом та передвижництвом, із яким той лише почасти був солідарний, розходячись із його очільниками в поглядах щодо національного складника мистецтва, відтак не брав участи у виставках передвижників. Наш сучасник не ідеалізує митця зламу сторіч, помічаючи в деяких його творах (зазвичай ранніх, як-от ілюстрації до «Гайдамаків») риси театралізації, академізму, натуралізму чи просто порушення анатомічних засад. Але мимохідь віддає належне ознакам модерну (в сатиричному рисунку «Сучасні розмови»), втім, цю думку далі не продовжено. І слушно: митець, із притаманним йому реалістичним первнем, загалом уникав модерних (а модерністських і поготів) надмірностей, що їх у передмові окреслено як «зливу швидкозмінних модерних течій 1900–1920-х років». Щодо «швидкозмінности» можна було би посперечатися (скажімо, абстракціонізм, що його започаткував Малевич, існує в мистецтві й сьогодні, та й на футуризмі рано ставити хреста), але це була б уже суперечка щодо іншої книжки, де Сластьон був би п'ятим колесом у возі.

Родзинкою видання є публікація спогадів Юрія Сластьона й (уперше) листа до Володимира Січинського, який уточнює деякі нюанси інтерпретації творчої ролі митцевого батька. До речі, цього листа авторові книжки передала українська журналістка, отримавши його з архівів Українського наукового інституту Гарвардського університету. Здогадно, подальші розшуки можуть тривати, але основне вже сказано, і то переконливо.

Олег Сидор-Ґібелинда

стверджує Костецький і, немовби дискутуючи зі своїми МУРівськими сучасниками, зокрема з Юрієм Шерехом, говорить про зв'язок понять «національність» та «індивідуальність», ба більше, ототожнює їх: «Коли я скажу: індивідуальність, я цілком свідомо включаю в це поняття національність її». Зауважуючи, що «відчуття українськості або неукраїнськості» твору — центр і нерв чи не всіх МУРівських шукань — пізнається передусім у перекладах, Костецький наголошує: національна культура має сенс лише тоді, коли вона «відкрита до всіх інших культур світу і становить разом із ними єдиний рухливий живий організм». Говорячи про необхідність для української літератури відкрити горизонти европейських класиків, які дали би їй нові творчі стимули, Костецький супроводжує ці твердження фраґментами з Осьмаччиних перекладів Байрона й Орестових Рильке: «пересаджуючи на український ґрунт» европейських класиків, українські автори відштовхуються від першотвору «як від старту для творення в мові українській», і, з цього погляду, як уважає Костецький, «Макбет» у перекладі Осьмачки — «це теж український твір». Згодом думку про роль перекладної літератури в національній розвинув, хоч і з іншою арґументацією, Михайло Орест у передмові до однієї з антологій, що їх він упорядкував: «Перекладна література <...> входить у склад національної літератури тому, що основною і глибоко інтимною ознакою останньої є мова». І пояснював:

> При визначенні приналежности даного твору до тієї чи іншої літератури мова твору є ознакою абсолютною, застосовною в усіх випадках, чого не можна сказати про інші дефініційні моменти цього роду: тематику твору, формальні його компоненти, світоглядові позиції письменника, навіть його національне походження тощо.

Спроби визначити «національний зміст» літератури, попри плідність і ориґінальність думок Костецького, — це радше данина усталеній риториці доби: відчуваючи і невловимість «національного», і неможливість його категоризувати, Костецький розуміє його не як елемент змісту чи стилю (на відміну від Шереха), а як вияв авторського «я», «момент індивідуально-якісний». «Зовнішній вибір теми» не визначає «національну приналежність» твору, а вибір сюжету й фабули не робить письменника українським або неукраїнським, полемізує Костецький із Шерехом: «не тема <...> взята нейтрально, взята традиційно, взята взагалі, а те, як авторська індивідуальність тему відчуває, осмислює, опановує, робить твір українським або неукраїнським». І далі:

> самі по собі теми мертві. Тема житиме лиш у чинній відповіді на питання, як. Бо як — це і є кардинальне питання всякого мистецтва, при цьому прошу не забувати, що як — це не тільки питання форми; як — не меншою мірою питання змісту мистецького витвору, змісту національного, соціяльного та індивідуально-художнього, бо як — це значить: хто автор?

Отже, питання «що» і «як» у Костецького пов'язані з іншим, яке їх об'єднує: питанням «хто», яке, втім, для самого Костецького зосталося загалом нерозв'язаним: «для мене національність письменника виявляється не через вибір сюжету, а через його трактування. Тобто — через момент індивідуально-якісний», — повторює Костецький, що означає «кожноразове індивідуальне — свідоме чи позасвідоме, це байдуже — розв'язання проблеми».

Світлина з Відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Ігор Костецький. 1930-ті

> Коли я скажу: індивідуальність, я цілком свідомо включаю в це поняття і національність її. На мою думку, що неповторніша творча людська особистість, то кришталевішими виступають її національні первні. Їй не страшне ніяке чуже середовище, ніяка позірно нівеляційна тема, навпаки, в широкі сфери діяльности втручається вона активно й безбоязно, щоб усюди сказати своє, національністю зумовлене й опосередуване слово.

До речі, підкреслюючи власну потрійну (українець, росіянин, поляк) ідентичність як одну із засад своєї інакшости, Костецький уважав її за певну творчу перевагу, а власний вибір українськости (чи то української як мови творчости) радше за парадоксальний, ніж закономірний. Він писав:

> Я став українцем не тому, що люблю українців. Радше я їх не люблю... Та від того не менш я став таки українцем. Народити Україну як реальне, земне тіло, створити ваговиту планету української духовної і політичної державности — це значить довести можливість неможливого. Єдина приваба, яка в земному існуванні людини може мати вище виправдання. Інші можливості не приваблюють мене.

Реалізм

Дискусія про реалізм, його природу й властивості, а також зміну форм, у яких він існує, і критерії його розуміння наприкінці 1940-х років набула особливих звучання та значення, тож, долучаючись до неї, Костецький пропонує власне, доволі своєрідне розуміння реалізму, його «реалістичности» й самодостатности. Він визначає реалізм і як систему поглядів («мистецький світогляд»), і як соціяльно-етичну позицію, явище «живе і змінне в своїй незмінності» й водночас наскрізь умовне. «Літературний реалізм доби — це реалізм наскрізь умовний, оскільки наскрізь умовним є самоствердження кожного з них як найреалістичнішого», — пише він, немовби продовжуючи тезу Юрія Шереха про те, що «реалізм — це явище, яке вічно стирається й старіється. Те, що вчора було реалізмом, сьогодні перестає ним бути», хоч і вносить у нього своє уточнення. Аналізуючи Шерехову теорію «національно-органічного стилю» як «українського стилю, зрослого не тільки зі самих українських джерел», Костецький розглядає його як форму «нового українського реалізму», який віддзеркалював би своєрідність українського досвіду, і зазначає, що,

> з огляду на відповідальність завдання, слід було би зробити один рішучий крок. Це — негайно зняти з порядку денного всяке протиставлення ідеалізму матеріалізмові, всякі взагалі розмови про ідеалізм чи матеріалізм світогляду.

Невдовзі, повернувшись до опозиції «ідеалізм/матеріялізм», Костецький пов'яже її, за аналогією, з поняттями модернізму та реалізму: «Якщо ж модерний мистець переходить у світоглядовий табір матеріялізму, він неминуче перестає бути модерним, неминуче стає "реалістичним"».

В «Українському реалізмі XX століття» Костецький не прагне дати принагідну характеристику реалізму, зокрема його української версії, або вказати на відмінності різних його стильових виявів, а наголошує деякі, почерпнуті з власної письменницької практики, форми зображення. Костецький не зазначає, яким буде «но-

вий реалізм», що його народження він «віщує», хоча говорить про те, що відрізнятиме його від попередніх реалізмів: своєрідність цього реалізму він убачає не у виборі художнього матеріялу, жанру чи теми, а в зміні форм зображення реальности. До того ж ідеться і про розширення чи зміну самого поняття реальности, «відкрити» яку для нього означає не зазирнути в сутність речей і явищ, а виставити речі та явища в іншому, часто несподіваному світлі, повернути їх таким боком, із якого вони «відкрили» би себе самі. Ключем до «відкриття» цієї «реальности» стає техніка «внутрішнього монологу» — «потоку свідомости» (чи, за Костецьким, «притомности»), яку він як письменник довів до певного художнього зразка. Юрій Шерех зазначав:

> Його реалізм хоче бути реалізмом людської душі, хоче фіксувати кожний порух людської свідомости й підсвідомости, те, що школа Джойса назвала потоком свідомости, а сам Костецький воліє називати потоком притомности.

«Реалізм людської душі», що його Шерех протиставляє «старому» реалізмові статичних типів і обставин, — це, звісно, експресіонізм, і сучасники — Володимир Державин, Віктор Петров, Василь Барка та інші — трактують прозу Костецького саме як експресіоністичну. Шерех пояснює своєрідність цього «реалізму» і його метод так:

> Не творення типів, як вимагав старий реалізм, — бо тип — це завжди умовна схема, статика, а схоплення безупинної плинности людської свідомости в її русі, фіксуючи важливе і мало важливе, сутнє і ніби випадкове, але в суті теж зумовлене. Цей метод, з од-

Bohdan Tokarsky
The Un/Executed Renaissance
Ukrainian Soviet Modernism
and its Legacies
—
Essays of the Forum Transregionale Studien
Berlin, 2021

Завдяки вдумливому й обережному переосмисленню есей Богдана Токарського окреслює особливу концепцію української модерністської культури 1917–1933 років («довгі 1920-ті»). Він уводить термін «український совєтський модернізм» як певну призму, що обмежує дискурс дуже конкретними просторовими й часовими рамками і водночас дає змогу дослідити питання через розмаїті підходи. Токарський має на меті привернути увагу до періоду, який довгий час був «білою плямою» у вивченні українського модернізму, ранньої совєтської культури та модернізму загалом і який, на думку дослідника, заслуговує на новий ґрунтовний і критичний аналіз.

Нарис відкривають і завершують міркування щодо зміни термінології, яку використовують щодо зазначеного періоду в історії української та совєтської культури; основну частину тексту присвячено оглядові літературних творів і витворів різних видів мистецтва, щоб дати читачеві уявлення про багатогранність українського модернізму і показати його гетерогенний характер. Серед авторів, про яких мова, Микола Хвильовий, Лесь Курбас, Микола Куліш, Михайль Семенко, Валер'ян Підмогильний, Олександр Довженко, Володимир Свідзінський, Майк Йогансен, а також жінки-письменниці і художниці Вероніка Черняхівська, Марія Галич, Антоніна Іванова, Оксана Павленко й багато інших.

Токарський ретельно розглядає питання марґіналізації, а також творчу спадщину авторів. Тож він порушує питання, з якими сучасна наука вже зіткнулася, або окреслює ті обмеження, які їй іще належить подолати. Окремий розділ присвячено жінкам-письменницям і художницям, якими зазвичай нехтують в дискурсі модернізму 1920-х років совєтської України.

Визначальним напрацюванням, а також смисловим і структуротворчим ядром роботи є термін «український совєтський модернізм». Його обсяг передбачає багаторівневий комплексний підхід і дає Токарському можливість концептуалізувати період у рамках таких аспектів: сутність і межі модерністського бачення, співвідношення українського й совєтського, взаємодія культурного центру та периферії. Цей термін введено як альтернативу поняттю «Розстріляне Відродження» (назва походить від антології, яку Юрій Лавріненко, літературознавець в еміґрації, видав 1959 року). Критичне обговорення цієї парадигми пронизує все видання. Визнаючи особливу роль Лавріненка у збереженні творів авторів «Розстріляного Відродження», Токарський звертає увагу на обмеженість такої термінології: її наголос на віктимності, неспецифічність (маркер «розстріляний» відсилає до трагічної долі українських совєтських авторів, яка також спіткала модерністів по всьому Совєтському Союзу), її відчутну жорстку дихотомію між «українським» і «совєтським», яка випускає з поля зору складні й переплетені процеси українізації та совєтизації в Україні тих років.

Найважливішою особливістю терміна, що його пропонує Токарський, є саме його вузька сфера застосування: дослідник відокремлює модернізм 1920-х років від більш ранніх модерністських творів, а також від українського модернізму в еміґрації. Це важливо, оскільки цей період часто відходить на другий план при вивченні ранньосовєтської культури, водночас совєтський елемент розглядають як чужий при аналізі українського модернізму. Включення обох детермінант — української та совєтської — передбачає неодмінний зв'язок між цими елементами. Токарський закликає читача звернути увагу на порядок слів, який він використовує, — «український совєтський» — на відміну від поширенішого на Заході «совєтський український». За допомогою цієї перестановки він намагається підважити поняття центру і периферії, щоб поставити український складник у центр.

Іще однією суттєвою деталлю в обраній термінології є дуже широке розуміння самого модернізму. У цій праці модернізм потрактовано крізь призму модерністської чуттєвости, яка закликає до «радикального формального експерименту, антиміметичної поетики, дослідження самости, фраґментарности й інтертекстуальности». Такий підхід дає змогу побачити в аванґарді радикальну форму модернізму, а не опозицію до нього. Окрім суто прагматичного завдання, сприйняття модернізму як своєрідного парасолькового терміна дає можливість розв'язати проблему самоідентифікації авторів (чимало з них не стали би називати себе модерністами, оскільки в совєтському дискурсі цей термін мав неґативну конотацію) і водночас проблему неінклюзивности. Найпромовистішим прикладом цього другого є виключення авторок із канону на фальшивій підставі вельми вузького й елітистського розуміння модернізму.

Український совєтський модернізм Токарський характеризує як гібридний, плідний і принципово неоднорідний. Його ідентичність визначає як національне, барокове начало, так і активна взаємодія із совєтським проєктом. Токарський не раз наголошує складність узаємодії парадигм, що їх внесли почасти сама модерність, почасти совєтське культуротворення, а також прагнення переозначити себе в межах національної традиції та західної культури. Творці цього періоду розробляли й досліджували питання індивідуальности і колективности, роздроблення «я», протиставлення природи й індустріяльного світу, релігії та ідеології. Тому Токарський обережно ставиться до вилучення або знецінення будь-якого з багатьох аспектів творчости цих авторів (наприклад, комуністичної ідентичности або прихильности до совєтської ідеї чи ідей).

Важливо, що Токарський звертає увагу на те, що до сьогодні український совєтський модернізм значною мірою відсутній на загальній культурній мапі. Він вказує на марґіналізацію національних культур (через такі процеси, як коренізація), репресії та маніпуляції з пам'яттю, до яких вдавався совєтський режим, як основні причини замовчування українського совєтського модернізму.

Токарський завершує оптимістичним закликом до відновлення та відродження. Українська модерністська культура надихає нове покоління авторів, які вважають її за свою спадщину. Публіка знайомиться з нею на виставках, показах театральних вистав і нових фільмів. Цим дослідженням Токарський заохочує колеґ-науковців до детальнішого й глибшого висвітлення теми, яка є надзвичайно складною, часто суперечливою і такою, що часом повністю або частково залишається поза їхньою увагою.

Наталія Канашко
Переклав із англійської Володимир Клапа

ного боку, віддає данину суто індивідуальному, а з другого — підкреслює спільне всім людям, нівелююче, однакове — і тим самим виявляє загальнолюдське, вселюдське, надчасове і наднаціональне — що відповідає ідеям вселюдського гуманізму.

Однак у цій, здавалось би, суттєвій перевазі нового методу художнього зображення Шерех убачав і його недосконалість, говорячи про необхідність відмовитися від нього як надто суб'єктивного й надто загального водночас: таке трактування зумовлено і двозначністю Шерехового розуміння «потоку свідомости», і вельми спрощеним його сприйняттям — як «фонографічного запису думання»; він «не стане в літературі провідним методом — але збагатить її можливості», прогнозував Шерех. На ще радикальніше заперечення художньої ефективности методу «механічного фіксування станів розірваної свідомости» як такого, що «завжди деіндивідуалізує персонажі і тому, за рідкими винятками, жадного мистецького ефекту не дає», натрапляємо в Шерехових розмислах про «право на експеримент» і його «межі». Загалом, як помітила Соломія Павличко, «аналіз Шереха випередив творчість Костецького», а його оцінки були

скоріше відображенням намірів Костецького, в яких він переконав Шереха, ніж висновком, котрий би прямо випливав з його художніх творів. Усі зазначені Шерехом паралелі проглядалися не так у творах Костецького, як у його заявах та обіцянках.

Як письменник Костецький, звісно, усвідомлював, що теорія невіддільна від практики, до того ж практики основних процесів художньої творчости, і саме в практиці, через індукцію конкретних фактів, уважав він, народжується найпродуктивніша теорія. Для цього він подає практичні, чи то технічні рецепти: ті чи ті художні прийоми, що розкривають проблему «кута бачення речі» та вказують критерій «реальности відтворення»:

Коли герой відчиняє двері — що важливіше: те, що він відчиняє двері, чи те, що він відчуває холод металевої клямки? Коли двоє або троє дискутують — що цікавіше: стилістично заокруглена подача їх думок чи те, як вони говорять і що думають один про одного? —

запитує він.

Отже, попри умовність чи, сказати б, аморфність самого поняття, реалізм Костецького доволі конкретний: користуючись художніми прийомами, які здавалися «нереалістичними» тим, хто керувався застарілими й негнучкими уявленнями про реалізм, він оновлював його стиль і форму, прагнучи, згідно із власним закликом, «максимально наблизитись до реальних спостережень» і подати їх «у нових чергуваннях, у нових ритмах, у нових словах», змінити «застарілі» моделі та способи зображення.

Романтизм
—

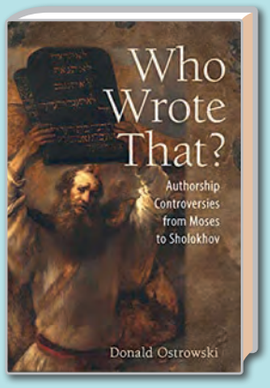
Реалізм Костецького багатьма нитками і щоразу по-іншому пов'язано з його романтизмом: попри те, що поняття романтичного він розумів широко, його означення не лише вписувалось у загальний модерністський контекст, а й сприймалось як тотожне модерністському (так само, як реалістичне — традиційному). Як елемент модерністської поетики романтизм став невилучним складником літературних концепцій доби МУРу («національно-органічного стилю» Юрія Шереха, «активного романтизму» Григорія Костюка та інших) і сприймався як своєрідний еквівалент ідеалізму, як

стан душі, духу, матерії, субстанцій, здібностей чи чого там ще, — коли все сукупне єство людини не відчуває на собі жадних пут догми, коли воно сприймає світ особисто, активно й творчо без посередників, —

як його визначав один із тогочасних критиків. У статті «Що таке романтизм» (1944) Костецький зазначав:

Романтизм — це постійне прагнення одиниці впливати на загальний хід подій, це вплітання маленької людської волі у величезний вінок Божої волі, що є дією творення світу. Це побожна й разом із тим смілива віра в те, що в цьому світі зір, електронів, руху та болю людина є співтворцем, —

а в начерках «До статті "До техніки романтичного письма"» вів далі: «Романтизм — це не стиль, а світогляд». Те, що Костецький — «рішучий прихильник романтичного бачення дійсности», а отже, виразник ідеалістичного світогляду, який виявляється у «видобуванні контрастів між песимістичним і оптимістичним сприйняттями реальности в різноманітних видах таких підходів», — наголошував і польський критик Єжи Нємойовський. За світосприйняттям і світовідчуттям Костецький був романтиком саме в цьому, ідеалістичному, значенні, але у критичному підході до реальности був реалістом, котрий усвідомлював, можливо, більше за багатьох сучасників, складність і супе-



Donald Ostrowski
Who Wrote That?
Authorship Controversies from Moses to Sholokhov
—
Northern Illinois University Press, 2020

Нова книжка гарвардського дослідника Доналда Островскі, відомого українському читачеві передусім за фундаментальним виданням «Повість временних літ. Міжрядкове зіставлення і парадосис» (2003), зосереджується на питанні атрибуції авторства. Як зазначає науковець, ідея написання праці, присвяченої суперечкам щодо авторства текстів від Мойсея до Міхаіла Шолохова, виникала в нього ще в 1970-х роках, коли Едвард Кінан спровокував бурхливу дискусію довкола атрибуції листування московського царя Івана IV з князем Андрєєм Курбським. Занурення в цю контроверзу з листами Курбського, за словами Островскі, привело його до несподіваних паралелей із традиційно марґінальною дискусією щодо авторства Шекспірових текстів. З огляду на те, що сумніви щодо авторства Шекспіра не властиві академічній науці, наявність у дослідженні Островскі окремого розділу про дискусію щодо цих текстів викликала справедливі побоювання автора щодо перспектив виходу у світ цієї книжки. На щастя, побоювання не справдилися, а книжка, замість двох історіографічних суперечок про тексти Шекспіра та листування Івана IV з князем Курбським, пропонує розгляд іще семи дискусій щодо авторства.

Слід визнати, що вибір текстів для такого поглибленого аналізу атрибуцій та містифікацій дуже незвичний і в тому, що стосується мови написання, і щодо географії та часу створення. Зокрема, перші два розділи присвячено давнім текстам, якот Мойсеєвому П'ятикнижжю, «Аналектам» («Висловам») Конфуція і «Таємній Євангелії» від Марка. У наступних Островскі аналізує середньовічні тексти (листи Абеляра й Елоїзи і «Зібрання літописів» Рашид ад-Дина), створені в цілком різних культурних середовищах. Не менш строкатий вибір зроблено і для ранньомодерного часу, де дослідник у декількох розділах детально розглядає суперечки щодо авторства текстів, «приписуваних» Шекспіру, листування Івана IV з Андрєєм Курбським і «перекладу» Осіяна Джеймса Макферсона. Натомість випадок «Тихого Дону» Шолохова — єдиний проаналізований із сучасної історії.

Зводячи виклад до дев'яти «історичних» детективів, Островскі воліє не поставати руйнівником мітів щодо всіх згаданих у праці ключових текстів, а навпаки, намагається викласти арґументи за і проти для кожної суперечливої атрибуції авторства. Передовсім дослідник вдається до ретельного визначення чинників та обставин, які відіграють роль у безпосередній атрибуції тексту авторові. Науковець справедливо зазначає, що «найпростіше рішення» в атрибуції тексту не завжди є слушним, і часто самі принципи приписування тексту авторові мають відверто суб'єктивний характер. Аналізуючи випадок П'ятикнижжя, Островскі вміло наводить усі за і проти гаданого авторства Мойсея. Серед арґументів противників цього авторства, до яких, схоже, пристає й Островскі, головними є такі: структурна неоднорідність П'ятикнижжя, брак свідчень про використання гебрайської мови раніше за X століття до н. е. і, головне, відсутність у П'ятикнижжі будь-яких єгипетських лінґвістичних впливів. Тож

речливість дійсности, розрив духовних, суспільних і культурних зв'язків та намагався відобразити його у творах. Він, за словами Соломії Павличко, прагнув

> відбити духовний катаклізм, кризу свідомості, яких не помічали такі традиціоналісти, як Самчук або Багряний, однак це був лише намір, не до кінця вдалий і продуманий експеримент.

Власні судження про можливості художньої реалізації романтичного світогляду, а вірогідніше, «мистецького світогляду романтичного типу» («романтичного письма», «романтичного мислення» тощо) Костецький арґументував і теоретично, і на практиці (ідеться, зокрема, про статті «Романтизм і наше письменство сьогодні», «Що таке романтизм», «До техніки романтичного письма» із продовженням «До статті "До техніки романтичного письма"» тощо). В останній із цих праць Костецький обстоює думку про романтизм як певний тип світогляду, вказуючи на його національний, зокрема німецький, характер: «як шукання естетики на позаестетичних стежках» романтизм «являє собою тільки й виключно німецький випадок, який тим часом не повторився більше ніде. У цьому, якщо завгодно, його "національність"». «Романтизм, світогляд, помилково проклямований як мистецький стиль, став надовго духовою долею німців», — веде далі він. Говорячи про своєрідність естетичного вияву романтизму, Костецький протиставляє романтичне класицистичному: сприймаючи їх як протилежні світоглядно-естетичні системи, він називає класицизм системою вищого ґатунку порівняно з романтизмом і вказує на стильову недооформленість романтизму. «"Романтичний стиль" оформився лише фрагментарно, під єдністю загального світогляду — в різних, раз у раз взаємно не сполучних мистецьких світоглядах», — пише він і додає, що однією з найдосконаліших форм утілення романтичного в XX столітті став німецький експресіонізм.

У романтизмі, а також у романтичному складникові модернізму, Костецький убачав ключ до осягнення реальности в усій її багатовимірності, відкриття форм, які змогли би відобразити складний внутрішній світ людини, своєрідність її світомислення і світовідчуття. У 1940-х роках Костецькому особливо імпонувала національна течія романтизму, що вирізнялася своєю жанровою епічністю, потужним фольклорним струменем (формами казок, приповідок, леґенд і переказів тощо): опрацьовуючи романтичні, зокрема фольклорні, жанрові, стильові, елементи у збірці «Там, де початок чуда» з підзаголовком «Старобутні повістки» він своєрідно модернізував «літературну традицію» через використання мітологічного матеріялу, фольклорних образів, метафор, афоризмів, техніку асоціятивного письма, відмову від сюжетної дії, її безладність і хаотичність; на стильовому рівні це проявилося в посиленні ігрового чинника, тяжінні до експериментування, алегоричности, символізації, цитування, алюзій тощо. Авторський експеримент Ігоря Костецького, здається, полягав ув оновленні романтично-екзотичного сюжету і витворенні на його основі модерного епосу: позначені випробуванням власних творчих сил і пошуком нових художніх засобів, «старобутні повістки» відображають уявлення письменника про романтизм як певний тип світогляду і творчости.

Однією з форм реалізації модерністського романтичного проєкту Костецького в 1940-х роках був «Хорс» — «єдиний на цілу нашу еміґраційну літературу груповий виступ виразно модерністичного письменства й мистецтва», як його характеризував Володимир Державин, убачаючи у виданні сюрреалістичні й експресіоністські тенденції, «спробу заснувати щось на зразок українського експресіонізму та сюрреалізму», і шкодував, що «Хорс» «лишився явищем ізольованим і експресіоністично-сюрреалістичної течії не породив». «Хорс» відображав уявлення Костецького і його співредакторів (Юрія Шереха й Віктора Петрова) про український модернізм (зокрема, його найпотужнішу — романтичну — течію): концепція видання, його риторика і стилістика наголошують романтичний складник як основний, втілений у формулі «мистецтво — романтизм». Ці два поняття Костецький ототожнює (в іншому місці він пояснює, що термін «романтизм» треба розуміти в сенсі «подолання натури мистецтвом») і проголошує «добу романтичної синтези в українському мистецтві».

> Вірити, що світ безмежний і безмежні можності його, людина ж співтворець. Мистецтво — співтворчість. Мистецтво — співтворчість людини у всесвіті, взаємодія з долею. Активізм. Видіння світу по-своєму, віра, що світ саме таким є, лиш збудити його. Романтизм... —

цими уривчастими й немовби зумисно незавершеними фразами Костецький намагається окреслити цю ідентичність і пояснити її.

не чужою для питання авторства П'ятикнижжя постає традиційна дискусія, чи Мойсей був історичною особою, чи мітичною фігурою єврейського фольклору. Хоча дискусія про авторство «Аналектів» Конфуція виходить за межі фаху Островскі, його міркування здаються цікавими. Враховуючи те, що рукописи «Аналектів» надто віддалені від часу, коли жив Конфуцій, на думку дослідника, немає прямих доказів того, що Конфуцієві вислови було бодай частково записано раніше чи що їх передавали усно його учні або учні учнів. Науковець у деталях переповідає історію таємничого «віднайдення» «Таємної Євангелії» від Марка в 1973 році й не менш таємничого її подальшого зникнення. Тож перетворення тексту на «втрачене» джерело, як показує Островскі, додало багатьом дослідникам віри в нього. Викладаючи арґументи за і проти достовірности цього «віднайденого» тексту в листі Климента Александрійського, науковець добре ілюструє те, що велика кількість анахронізмів та інші проблеми тексту унеможливлюють його атрибутування Маркові.

Цікавим є огляд дискусії щодо автентичности листів Абеляра й Елоїзи. Переповідаючи заплутану текстологічну історію двох колекцій цих листів, дослідник вичерпно висвітлює сумніви медієвістів щодо їхнього авторства. Якщо у випадку Абеляра сумніви були дещо стриманіші, то авторство Елоїзи завжди здавалося особливо суперечливим. У підсумку Островскі, схоже, погоджується із «єретичною» думкою, що Абеляр писав і свої листи, і листи, приписувані Елоїзі. Однак у випадку «Зібрання літописів» та «Колекції листів» Рашид ад-Дина автор демонструє більший скептицизм. Згідно з його міркуваннями, «Колекція листів», приписувана Рашид ад-Дину, має пізніше походження. Свідченням цього є не лише неузгодженість її інформації із «Зібранням літописів», а й чимала порція анахронізмів і недоречностей.

Аналогічно дослідник тлумачить і листи Андрєя Курбського. Він не обмежується лише «вибраним» Курбського, а й аналізує інші приписувані князеві праці. Детально виклавши полеміку щодо студії Едварда Кінана, Островскі схильний уважати, що арґументи прибічників авторства Курбського вже вичерпалися. Натомість дослідник пропонує навіть гіперкритичну перспективу сприйняття праць, приписуваних Курбському. На його дещо категоричну думку, немає жодних свідчень про належність Курбському ані листів, ані інших приписуваних йому творів. Ба більше, Островскі влучно підкреслює, що ніхто із сучасників не згадував про літературні таланти Курбського або якісь його твори. Науковець розмірковує, чи Курбський узагалі міг писати кирилицею, бо в одному з документів князь прямо зазначав, що не пише «по руски». Якщо дискусія довкола творів Курбського, ймовірно, триватиме й далі, то вибір прикладу з «перекладом» Осіяна, що його буцімто зробив Джеймс Макферсон, не здається доцільним для зіставлення зі згаданими випадками суперечливих атрибуцій. У 1760-х роках Макферсон опублікував три томи поезії, які оголосив своїми перекладами старогельських віршів леґендарного шотландського барда Осіяна. Мабуть, приклад Макферсона здався Островскі доречним, щоб пояснити останню з контроверз, яку він обрав: дискусію щодо авторства «Тихого Дону». Як і Макферсон, Шолохов до кінця стверджував, що саме він був автором цього твору. Дарма, що голоси скептиків лунали вже під час публікації цього розлогого тексту, совєтська пропаґанда вміло зліпила з Шолохова культ «великого письменника». Розглядаючи арґументи за і проти авторства Шолохова, Островскі дотепно зіставляє його із Шекспіром: сучасники не йняли віри щодо рівня творчих здібностей обох.

Наприкінці праці Островскі вдається до узагальнення використаних методів для встановлення авторства. Попри дещо туманне окреслення критеріїв авторства і загалом певний схематизм у викладі арґументів у дискусіях довкола обраних прикладів, дослідження Островскі, безумовно, буде корисне всім, хто цікавиться появою містифікацій, сумнівних текстів та інших проблем атрибуцій авторства.

Олександр Филипчук

Ісабель Альєнде
Жінки душі моєї
Про нетерплячу любов,
довге життя і добрих чаклунок
—
Переклала з іспанської
Галина Грабовська
Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2021

Літературна репутація авторки ще від початку 1980-х, коли вийшов її роман «Дім духів», а згодом його американська екранізація, є напрочуд доброю. І тут не запідозриш лише магію гучного прізвища (Ісабель – небога трагічно загиблого у 1973 році президента Чилі). Та й час, коли було видано цей твір, як згадує авторка на сторінках своєї найновішої книжки, не був сприятливим для пролонґації «латиноамериканського буму», що потроху сходив нанівець. Самій письменниці довелося долати опір середовища, не налаштованого на жіночу присутність у руслі цього літфеномена.

Утім, читач помилиться, шукаючи хоч якесь продовження «Дому духів» у «Жінках душі моєї» (тавтологія ключових слів є лише в перекладі, мовою ориґіналу – «alma» та «espiritus», майже юнґіянська лексика), обставин появи якого авторка побіжно торкається. Звісно, трохи місця вона присвячує «секретам поетичної творчости», скажімо, побутовим обставинам, які супроводжують творчу діяльність Альєнде в зрілі роки. Але «Жінки» – есеїстична розповідь у 76 (ненумерованих) частинах, не враховуючи шести розлогих поетичних цитат, які займають окреме місце у творі, – таки про жінок, їхню нелегку долю в сучасному суспільстві та боротьбу за права, яка триває, і небезуспішно. Вже перша фраза попереджає: Ісабель «була феміністкою з садочка».

Відтак отримуємо химерний симбіоз мемуару з маніфестом, сантименту з прокламацією, родинно-приватного та публіцистично-суспільного. У спогадах авторка не завжди дотримується хронологічної послідовности, а в маніфестуванні збивається на манівці та суперечності, прохоплюючись: «фемінізм не врятував нас від рабства». Але часом вибухає суто феміністичними погрозами, мовляв, «наша лють зітре на порох підвалини, на яких тримається ця цивілізація»... Чуєш, сурми заграли? Утім, від «комплексу Валері Соланас» її рятує почуття гумору й, звісно, талант. І хоча більшість фактів, що їх наводить Альєнде, вже оприлюднювали інші джерела, це не скасовує їхньої убивчої переконливости, якої катастрофічно бракує її американській попередниці, котрої, треба сказати, письменниця не згадує (бо репутація «дівчини з Фабрики Воргола» зовсім одіозна). Статистика убивств жінок, зґвалтувань не лише в країнах третього світу, а й у державах зі сталою, класичною демократією така разюча, що поруч із нею блякнуть відносно «спокійні» розділи книжки, де авторка суто белетристично оповідає, скажімо, про старосвітські жарти свого вітчима Рамона. «Історій із життя» (інших) тут не менш як декілька десятків, авторка добре знає – чи знала – їхніх фігуранток: від п'ятнадцятирічного дівчиська до кінозірки Софі Льорен. Кінозірка, до речі, дає поради, як убезпечити себе від вікових змін, але їх Альєнде, дружньо кепкуючи, спростовує на власному досвіді.

Звідси друга тема книжки – старіння людського організму. Попри філософські роздуми та відсутність натуралістичних деталей вона ще сумніша за попередню тему, оскільки заторкує геть усіх, а не лише жіночу половину людства. Сміливе приниження значення жовтневої революції 1917 року порівняно з революцією феміністичною, бо та, мовляв, не перекинулася на весь світ (у СРСР уважали інакше), автоматично релятивізує і феміністичні змагання. Адже вони виявляються безпорадними, як і будь-які людські борсання перед невблаганним плином часу: тема вже не постмодерна, а барокова, хоч її в романі «Memento mori» (1959) трохи зачепила ще Мюріел Спарк, належність якої до фемінізму є дискусійною.

Насамкінець – поетична замальовка пандемічного усамітнення в затишному помешканні з собаками й третім чоловіком. Навіть тепер авторка уникає стилістичної однорідности: після зауважень про недосяжність для більшости населення планети таких-от «комфортних ситуацій» карантину вона збивається на загальні фрази побажання «приємного світу, де пануватиме мир, емпатія, порядність, правда і милосердя». Письменниця і раніше вражала наївністю, досить їй було вийти за межі своєї теми. Затятий еґоїзм діячів воєнної промисловости як головна причина воєнних конфліктів – такий же заспокійливо-ліберальний штамп, як і побажання мирного світу, де «конфлікти вирішуватимуться за столом переговорів». Оскільки книжка писалася до початку масштабної російської аґресії в Україні, незнанням цього факту авторці було би безглуздо дорікати, та невже досвід Мюнхена-38, який нині згадують дедалі частіше, нічого їй не говорить? На щастя, таких пасажів на сторінках обмаль, і не вони тут чільні.

Серія «Writers on Writing», у якій вийшла книжка Альєнде (а раніше – твори Хорхе Луїса Борхеса, Ерика-Еманюеля Шміта й Клариси Ліспектор, – загалом не менше ніж шість видань), нині задає канон доброго смаку в такому жанровому вимірі. Зрештою, у Видавництві Анетти Антоненко книжки Ісабель Альєнде виходять не вперше: досить згадати «Японського коханця» (2017), а нині вже анонсують роман «Віолета».

Олег Сидор-Гібелинда

Загалом у практиці Костецького романтизм, як і реалізм, був полем, на якому він випробовував різні формалістські техніки письма, наголошуючи при цьому перевагу «мистецької форми» над «ідейним змістом»; формула «мистецтво — повнодихаючий романтизм» зводиться в нього, зокрема, до проблеми ритму («Ритм — ланцюг зубців часу й простору, що вхоплює сировину до майстерні, де навзаводи пітніють розрахунок та чуття». І далі: «Ритм — усе. Він веде у браму самодостатности, туди, де є відповідність, рівноправна й самостійна, відповідність і противага тому, що не людиною творено. Сфера й царство мистецтва. Романтизм») і необхідности форми («Анемія ритму — безформність». Або: «чим досконаліша мистецька форма — зовнішні засоби — ступінь напруги — творецької діяльности — тим вище підноситься витвір з живим життям»). Питанню форми як естетичної категорії Костецький надавав найбільшого значення: він не лише вважав її за ключовий елемент твору, а й ототожнював із поняттями світогляду та стилю: «Форма сама з себе становить щоразовий, даний, конкретний мистецький твір». А в іншій праці зазначав: «Стиль — це вияв внутрішньої форми, тобто мистецького світогляду, тобто мистецької істоти, мистецького змісту явища».

Модерність і традиція
—

Ідейно-естетичні погляди Костецького та його концепція стилю змінювалися на кожному з етапів творчої еволюції письменника, та основним і, здається, нерозв'язним конфліктом у цій концепції було співіснування традиції й модерности, «тверезого загнуздання істотної жаги нового» через розрив із традиційними, класичними формами, які здавалися йому архаїчними (що згодом не завадило Костецькому обстоювати ідею «нового класицизму», а власний модернізм пояснювати пошуком «дійсних, а не ялових засобів, якими б можна утримати людей при клясичному»). Самоочевидно, цей конфлікт бере початок у 1920-х роках — періоді, коли він досягнув, можливо, своєї кульмінації, і Костецький підкреслює зв'язок ідейно-естетичних пошуків 1940-х із 1920-ми, стверджуючи, що

> сорокові роки з їх пригніченістю і з їх потенцією нового розгону-стрибка не обмежаться на цих блискучих заповітах двадцятих років, але вони і не сягнуть уперед, не зв'язавшися з ними через темне провалля років тридцятих, лиш поодинокими вогниками — і то часом блудними.

Подібно до своїх сучасників, зокрема Юрія Шереха, Костецький ґлорифікує 1920-ті як добу, коли

> народилась українська нація. Народилась — у своїй ідеї — зразу як нація нового типу: у вияві, який вступав не у конфлікт з іншими, а навпаки, у плідний і сприятливий для загального прогресу контакт — у культурному вияві.

«Народження нації» Костецький розуміє як культурний факт і пов'язує його з розвитком літературної мови:

> Ніби через ніч, розпалися пута, відпали усі три фатальні властивості, які тримали мову в дефектному стані: мова визволилася від ритуалізованого кругу тем та засобів, мова почала зватися власним іменням, і мовою заговорили люди, які не соромилися виставляти себе напоказ як особистості в літературному середовищі.

У статті «Втрачене покоління заявляє вірую» (1946), написаній як своєрідний маніфест культурного оновлення, Костецький зіставляє досвіди українських і американських 1920-х і 1940-х років, зазначаючи:

> Якщо для нас наш ренесанс двадцятих років є конструктивний, позитивний, безсумнівний, і не менш безсумнівною є розгубленість сорокових років як наслідок кризи у проваллі років тридцятих, то для Америки цей самий відтинок часу становить добу багатого на збочення, болісного, але безумовного виходу з тупого кута.

Своє доволі приблизне уявлення про культурну Америку 1940-х років Костецький висновує з «Книги завтрашнього дня» Джеймса Доналда Едемса (найімовірніше, йдеться про «Форму майбутніх книг у твердій палітурці», в ориґіналі «The Shape of Books to Come Hardcover», 1944), цитуючи її і на свій лад реферуючи деякі її тези, й загалом говорить про рух американської культури (зокрема, літератури) як рух від матеріялізму до ідеалізму, від зневіри до «прагнення віри»: «Релігійні настрої нової доби, проте, дедалі цілком виразно конкретизуються. Позасвідоме прагнення віри дістає спрямоване речовисте втілення», — пише він,

Аманда Лі Коу
Світло далекої зірки
—
Переклала з англійської Анна Вовченко
Львів: Видавництво Старого Лева, 2022

Із вишуканої обкладинки, оформленої в стилі ар-деко (художники Романа Романишин і Андрій Лесів), та перших рядків синоптичного анонсу в читача може скластися думка, ніби в романі йдеться про долі трьох славетних жінок, кіноакторок, друга з яких — іще й режисерка і фотомисткиня. Кожна з них стала за життя леґендою і дотепер нею є: Марлєн Дитрих, Лєні Рифеншталь, Анна Мей Вонґ. Почасти це так, але тільки почасти.

Річ у тім, що коли дві зореносні німкені сягнули того рівня упізнаваности, коли їхні особистості марковано навіть не історіями, а іменами — просто Марлєн, просто Лєні, — то їхній сучасниці не судилося такої долі. Тож замість умовного рівностороннього трикутника маємо рівнобедрений, в якому одна зі сторін потребує додаткового наголосу. Вона його й отримує — в особі культового німецького філософа Вальтера Беньяміна, який відгукнувся на приїзд голівудської зірки китайського походження до Берліна наївним есеєм, витяги з якого наведено в романі. Однак проникливий філософ, який, бувши ліваком, зумів скласти справжню ціну навіть СРСР, про що також згадує авторка книжки, не зміг подолати орієнтальних стереотипів, від яких усе життя страждала Анна Мей Вонґ і яких також не змогла подолати.

Однак і її подруги-вороги теж отримують свою «порцію дзеркал», часом іменитих, часом історично-непомітних чи навіть вигаданих: випадкові знайомі, коханці, асистенти, покровителі тощо. Цю лінію вповні не розвинуто, але принаймні потрійний монологізм із їхньою появою дещо сходить нанівець, розсуваючи рамці оповіді.

За жанровою ознакою «Світло далекої зірки» займає проміжне становище між романтизованою біографією та альтернативною історією. Чого тут більше, судити важко, бо сумлінне компілювання мемуарів, інтерв'ю і наукових монографій на обрану тему не обов'язково виливається в роман. Лі Коу свідомо уникає ефектного закільцювання фабули, хоч його ознаки у книжці є: покоївка Марлєн примусово повертається до себе на батьківщину, звідки походили батьки Анни Мей Вонґ, із якою Марлєн знімалась у «Шанхайському експресі». Це не єдиний обставинний збіг у романі, який можна читати, не озираючись на вірогідність ситуацій, у більшості випадків підтверджену документально, за межами романної оповіді.

До речі, основними сюжетними вузлами стають два знімальні процеси: крім згаданого шедевра Джозефа фон Штернберґа, це й напівзабута, здогадно — приречена на провал «Долина» Лєні Рифеншталь, яка виявилася останньою режисерською роботою цієї контроверсійної кінематографістки. Ба більше, вона просто не дійшла до екрана, зникла у вихорі війни, а авторці довелося перемкнути увагу на мистецтво світлини і з европейського континенту перекинутися на африканський. Про все це культурно-пересічному читачеві має бути відомо, принаймні про трагічний казус із «Долиною» (акторів масовки, переважно ромів, набрали з найближчого концтабору, а із закінченням зйомок туди й повернули) є згадки навіть у Жоржа Садуля. Про Марлєн, здається, і так усе відомо: видано, перевидано її спогади (утім, не без ознак внутрішнього цензурування) та спогади невдячної доньки, знято документальні стрічки.

Надмір знання іноді грає ведмежу послугу авторці: три героїні — воістину тридцять три нещастя! — часом скидаються на картонні силуети, які промовляють чи діють те, що мусять, чого від них очікують; а наприкінці, зазнавши страждань, нарешті олюднюються. Однак ті, хто з ними стикається, наші сучасники й сучасниці, на диво життєвіші. Такою, наприклад, є покоївка-китаянка Марлєн, Бебе, чи її хлопець, він же дистанційний симпатик Дитрих, Ібрагім.

Можливо, авторці часом бракує фантазійности, якоїсь вибухової єретичности сюжетних колізій. Та чи входило щось подібне в її наміри? Можливо, й ні. І роман її — написаний просто блискуче як на дебют — якраз і цікавий отими жанровими перетіканнями, видовою невизначеністю, суміщенням наративних функцій. Нас то розважають, то гіпнотизують чи просвіщають, а потім стає зрозуміло, що за цією грою крилися серйозні та суворі істини.

Непомітно межі світу кіна розсуваються до розміру медій у найширшому сенсі слова (що було технічно неможливо за молодих літ усіх трьох героїнь, саме наприкінці доби Великого Німого). Пробудженням до життя Марлєн, радше спазматичним поривом, є падіння Берлінського муру, яке вона бачить по телевізору, що спонукає її розчахнути вікно. Втім, і такого, квазиобнадійливого фіналу її двом візаві не подаровано. Кожна з них нещасна на свій кшталт.

Загалом роман Аманди Лі Коу — про магію (як банально!) та ласкаву підступність (значно краще) кіномистецтва, яке фактично руйнує життя, на початку багато пообіцявши: одній — ґендерну рівність, другій — зоряну перспективу, а третій — адаптацію в соціюмі, апріорі вороже налаштованому до неї. Крах мультикультурального міту не артикульовано у повен голос, але він очевидний: понад пів сторіччя після початку заявлених у романі подій у цивілізованому світі побутують національні упередження та дії, ними викликані, хіба що тепер продиктовані не злим умислом, а звичайною байдужістю. І лише знімальний майданчик може, даруйте за тавтологію, «зняти суперечність» між очікуваним і достеменним, але ж зйомки рано чи пізно добігають кінця.

Кіно, можна зауважити насамкінець, як мистецтво радикального опосередкування не може не нести із собою облуди. Тож назва роману — теж «тінь тіні», подвійне опосередкування: тут цитовано монографію Роляна Барта, який, своєю чергою, цитує Сюзен Зонтаґ, котру в самому тексті обливає зневагою Лєні Рифеншталь, яка її (Зонтаґ — Рифеншталь) посміла затаврувати в «Магічному фашизмі». Дзеркала безконечно відбивають і химерно заломлюють реальність, мов у знаменитій сцені у «Леді з Шанхаю» Орсона Велса.

У тексті мимохідь згадано, наче заторкнуто, близько сотні імен жерців і жриць десятої музи: від відомих Фербенкса та Валентина до абсолютно марґінальних. Як, скажімо, Труде Гестерберґ, котра проходила кастинґ на головну роль у «Блакитному ангелі», а потім знімалася в Голівуді, до того ж не зовсім вдало — навіть у «Касабланці», але без вказування імені в титрах. Отже, ще одна «пропаща душа»? Однак цю і десятки інших акторок тут названо не заради створення образу, а щоб рішуче відштовхнутися від самої можливости цього, лише задля утворення ефемерного артпунктиру доби, яка не терпить на парадній вітрині присутности понад трьох зірок. Двох, підмітить уважний читач.

Олег Сидор-Гібелинда

і цим утіленням для нього стає «По кому подзвін» Ернеста Гемінґвея, що його він зіставляє з «Прощай, зброє»: «Співець маленької людини, так по-своєму близький до російського Чехова, стає співтворцем людини виростання. Гемінґвей переступив безодню від свого героя з "Прощай, зброє" до свого нового героя з "Кому дзвонять дзвони"». Іще глибше перетворення Костецький, услід за Джеймсом Едемсом, убачає в Олдокса Гакслі, в його «Сліпому з Ґази»: «Письменник, ранні праці якого були втіленнями цинізму й сумніву, вперше знаходить тепер тон ствердження», — констатує він. У Едемса Костецький шукає «висновки, які посередньо можуть нас обернути обличчям до проблеми нашого письменства сорокових років», зазначаючи, що «новий обрій перед американським письменством явився вже безперечний і безсумнівний. Світ людяної співпраці й світ розуміння, світ свідомих людських одиниць», натомість «сорокові роки української літератури означають кульмінацію заколоту. Тільки вузькі просвіти спостерігаємо ми в запоні, кинутій над невідомим». І пояснює:

> Ми не мали періоду такого голого заперечення всіх цінностей, як мала його американська література. У двадцятих роках ми інтенсивно будували. Але ми були свідками тяжкого розчарування, сумнівів і навіть пристрасних самопроклять <...>. Тридцяті роки й початок сорокових — це панування в нас, за малими винятками, безвідповідальної писанини, безсмакової, безпринципної, розрахованої на спущення до низькопробних понять.

Причини кризи української літератури Костецький убачає передусім у тому, що в ній ніколи не було радикального заперечення традиції: «в нас проблема експерименту, проблема творчої форми в літературі ніколи не стояла так гостро й безкомпромісно», як у американській літературі, стверджує він.

Своє уявлення про дух і атмосферу українських 1920-х, а також їхній зв'язок із 1940-ми Костецький викладає в післямові до першовидання «Доктора Серафікуса» (1947) В. Домонтовича, згадуючи в ній про такі модерністські твори, як «Місто» (1928) Валер'яна Підмогильного — «спробу роману в бальзаківському стилі» — та «Дівчинка з ведмедиком» (1928) В. Домонтовича, а його «Доктора Серафікуса» розглядає як «архівну пам'ятку», що, хоч і належить іншій добі, «коли до літератури і читач, і критика ставили інші вимоги, ніж сьогодні», проте задумом, змістом і стилем близька сучасності. Загалом поклики на модерністські практики 1920-х років (зокрема, абсолютизування традицій ВАПЛІТЕ) й зіставлення українського модернізму (а вірогідніше, однієї з його форм — неоромантичної) із західним (европейським і американським) і визначали загальну модерністську концепцію Костецького кінця 1940-х — початку 1950-х років.

Езра Павнд й означення модернізму

—

Проте, можливо, найвиразніше концепція модернізму Костецького оформилась у його статтях 1960-х: «Тло поетичної місії Езри Павнда» (1960) і «Стефан Ґеорґе. Особистість, доба, спадщина» (1968), написаних як передмови до українських видань «Вибраного Езри Павнда» та «Вибраного Стефана Ґеорґе». У праці про Павнда, як і в численних розвідках про інших европейських модерністів (зокрема, Томаса Стернза Еліота, Казиміра Едшміда), Костецький прагнув охопити загальну панораму европейської літератури в її історичному зрізі й на основі різних, іноді взаємозаперечних, фактів створити власну теорію модерного мистецтва. Реальний і символічний діялоги Костецького з Павндом і Еліотом — цими «двома найбільш євроцентричними модерністами», за словами Юрія Андруховича, — різновекторні й показові: вони засвідчують не лише прагнення Костецького зафіксувати зміст і форму модерного, а й передбачити його художню еволюцію та віддзеркалюють художні новації, жанрові, стильові зрушення в його поетиці.

Уявлення про сутність і природу модернізму, а також про значення художнього перевороту, породженого ним, Костецький подає в програмовій статті до «Вибраного Езри Павнда». Як і більшість текстів Костецького, вона не має ознак літературознавчої розвідки, та, створена знавцем, що вільно оперує безліччю імен, подій і фактів, виказує глибоке розуміння контексту. Складена з різних за змістом частин, скомпонованих у різній манері, стаття створює відчуття композиційного «збою» і вирізняється наявністю того, що Олег Соловей називає «концептуальною ядерною думкою», «присутністю навіть у невеликому абзаці власне ядра-концепції». Розпочинаючи цей текст із означення модернізму, зокрема його відмежування від модерного та з'ясування його зв'язку з традицією, Костецький заперечує зв'язок між поняттями модерного та новогочасного і розуміє модерне як категорію універсальну, що пронизує всі культури й епохи:

Антоні Мончак
Нерівна приязнь
Клієнтарні взаємини в історичній перспективі
—
Переклад із польської Тетяни Григор'євої, Олексія Сокирка, Оксани Задорожної, Ярослави Стріхи та Ігоря Тесленка
За редакції Наталі Яковенко
Київ: Темпора, 2020

«Нерівна приязнь» — остання праця відомого польського історика Антоні Мончака, яка побачила світ у видавництві Вроцлавського університету майже одразу після його смерти в 2003 році. Певною мірою ця чимала за обсягом книжка відбиває звивистий шлях Мончака в науці. Традиційно для свого покоління він розпочинав студії здебільшого в царині економічної історії, однак згодом його інтереси все більше торкалися міждисциплінарного синтезу в галузі нової соціяльної та культурної історії. Свідченням цього є його раніша праця «Клієнтела. Неформальні системи влади у Польщі й Европі XVI–XVIII ст.» (1994), відома не лише фахівцям із історії Речі Посполитої, а й ширшому загалові. «Нерівна приязнь» стала своєрідним продовженням студій науковця довкола феномену клієнтелізму. На відміну від «Клієнтели», у новій розвідці феномен патронів і клієнтів розглянуто впродовж дуже тривалого часу: від античного Риму майже до наших днів. Вражає і географія авторового викладу «нерівної приязні» в розмаїтих історичних середовищах. До Мончакового поля зору потрапляють надзвичайно відмінні інституції: від королівських дворів Франції, Англії, Швеції і, звичайно, Речі Посполитої до політбюра КПСС.

Захоплює уяву й Мончаків розгляд феномену патронів і клієнтів у таких діяметрально різних спільнотах, як ранньохристиянська громада в Коринті, злочинні синдикати Сицилії чи «політична машина демократії» Ричарда Делі в Чикаґо. Зважаючи на власний постулат, що «проблеми влади надаються до порівняння в часі й просторі», Мончак сміливо намагався відшукати африканські випадки клієнтелізму, патронів і клієнтів у Тибеті, Таїланді, Латинській Америці. Звісно, дослідник був свідомий того, що такий украй широкий компаративний підхід можуть сприйняти скептично, однак, на його думку, «неформальні зв'язки» якраз надаються для такого зіставлення. Мончак не вдавався тут до надмірного теоретизування, але натомість пропонував почерговий огляд від «класичної» клієнтели доби римської республіки до патронів і клієнтів у Польщі 1990-х років.

Характерно, що науковець оминає середньовіччя, де в межах його ідей про «неформальні структури влади» чи просто ієрархію у середовищі клієнтів загалом непросто відділити клієнтарні зв'язки від «феодальности». Використовуючи концепт Роляна Мусньє щодо «вірности» чи навіть радше «відданости» в системі залежности між патронами і клієнтами, Мончак аналізував функції жесту цих нерівних партнерів. Із-поміж них і поцілунок, властивий для «феодальности» як потвердження васальної присяги, у «неформальних зв'язках» також набув важливої суспільної функ-

> Коріння модерного, поодинокі квіти модерного гніздяться в різних часових епохах, аж до печерного живопису. У поодинокі періоди минулого входили елементи, ба цілі закінчені явища, споріднені з модерним.

Модерне мистецтво говорить мовою символів і знаків, а не мовою, якою пишеться твір, зауважує Костецький. Прагнучи з'ясувати зміст і форму модерного, Костецький аналізує зв'язки між модерним, народним і національним і, вказуючи на принципові відмінності між ними, говорить про різну міру продуктивності «народного» й «національного», а також їхній вплив на «модерне». «Народне» Костецький пов'язує з «мітологічною діяльністю», закоріненою в релігії, обрядах, ритуалах, зауважуючи, що воно виростає не з національного, а зі значно вужчого підґрунтя і «прагне не затримуватися на національних рамках, а вибиватися з них якнайдалі». Трактуючи «народне» як символічну форму мистецтва, Костецький, звісно, не зауважує, що воно становить лише передмистецтво, поступаючись на тих чи тих етапах розвитку іншим формам (бароковій, класицистичній, романтичній тощо): народне його цікавить як таке, що є насамперед утіленням міту.

Костецький наділяє «модерне» месіянськими рисами, ототожнюючи його з релігією: як релігія створила вселюдський етичний ідеал, так модерне мистецтво, на його думку, створить ідеал естетичний, суть якого полягатиме не в сфері буття, а в сфері духу, слова: «Модерне мистецтво бореться не проти природи божественного універсуму, а тільки проти мовного штампу в стосовній царині», а отже, за нові форми вираження: «щоб стати усвідомленим людським символом, об'єктивна абстракція потребує формотворчого втручання», — пише Костецький, наголошуючи питання форми, яке в нього набуває значення «технічної місії модерного мистця» і полягає, зокрема, у з'ясуванні відмінности між здатністю «дивитися» і «бачити». Костецький пише про багаторівневі й багатоступеневі історичні, культурні контексти модерного мистецтва (зокрема, античну спадщину, класицизм, християнство тощо) і про бар'єри на шляху його утвердження: «подолання матеріялу» (опір мови), подолання середовища (опір суспільства), а також про те, що «мистецька теорія відстає від практики». Теорія, про яку йдеться Костецькому й обриси якої він прагне окреслити, поєднує різні й, на перший погляд, несполучні елементи із царин літератури, кіна, театру, релігії тощо, а її значення, на його думку, в тому, що вона розв'яже «проблему бачення» як основну для розуміння модерного мистецтва. «Щоб навчати бачити, треба самому навчитися бачити. Бачити значить: опановувати те, на що дивишся. Бачити — це вміти». І далі: «Технічна місія модерного мистця полягає в подолуванні бар'єрів між "дивитись" і "бачити"». Проблема бачення — наскрізна в модерністській теорії та практиці, і Костецький ставить за мету виробити такий стиль (або його теорію), який давав би змогу точно «фокусувати погляд».

Зміст модерного мистецтва Костецький визначає через три складники, а вірогідніше — ступені його розвитку: це «символ неповторного», яке технічно «досягається деструкцією звичного бачення, витоптаного слухання, вистояної синтакси»; багатоплановість виразу або «учуднення», тотожне з тим, що в акторському мистецтві називається «ставленням»; і мітологізація — найвищий рівень синтезу, форма «збагнення явища і взагалі взаємозбагнення». Саме на мітологізації як своєрідній «об'єктивізації явища» й питанні міту як «взаємненні Я з Ти, злитті Я з Ти», феномені «модерного мітологічного мистецтва» Костецький зосереджується найбільше. «Позасвідомо й підсвідомо міт був завжди вирішним чинником людських діянь», — стверджує він, згадуючи серед художніх утілень міту як зразкову історію Уліса в романі Джойса. До питань про природу мітичного, функцію міту Костецький прийшов у пошуках альтернативи вичерпаним літературним формам, прагнучи структурувати хаотичність життя як цілісність, надати сенсу його розрізненим фраґментам, — міт він сприймає як єдину можливість впорядкувати безладдя довколишньої дійсности. Водночас він зазначає:

> Міт це багатоплянова, ступенована орієнтація на зразок. З поступовим прояснюванням автоматично утворюваних мітів, корегуванням їх через духовий момент мистецтво простує до найвищої своєї мети: до служення мітологічно-релігійній свідомості людства.

Костецький трактує міт водночас як історичну категорію і певну художню форму, а мітотворчість розглядає як вияв безпосереднього чуттєвого пізнання людини, ототожнюючи її з мистецтвом, а мітологічне мислення — з художнім.

Єдність різноманітного й суперечливого —

Художня концепція Костецького 1940–1950-х років, яку він озвучив у (не-

ції. Для цього Мончак навів немало прикладів: від знаменитого поцілунку Лєоніда Брєжнєва з Едвардом Ґереком до імітування в псевдомафіозному середовищі сцени фільму Френсиса Форда Кополи «Хрещений батько» про цілування персня на руці ватажка банди. Цю функцію жестів Мончак називає «кульгавою приязню» і детально розглядає в розділі про системи залежности між шляхтою і кресовими маґнатами Речі Посполитої. Мончак ілюструє виклад чималою кількістю сюжетів, як-от повчальною для головної тези книжки про «неформальні зв'язки» історією Ґалілео Ґалілея. Зокрема, автор показує, як за допомогою «обміну дарами» він перетворився у придворного математика і філософа герцоґа Козима II Медичі. Його «клієнтський» статус перед високим патроном від того лише посилився. Натомість подальше падіння Ґалілея, вочевидь, спричинено саме тим, що він утратив цю «кульгаву приязнь».

Розділ «Старопольська клієнтела» очікувано є окрасою праці. Спираючись на свої попередні розвідки, Мончак, утім, залучив і безліч нових джерел, наприклад, трактат анонімного автора (близько 1589 року), якому науковець приділив чимало місця в цьому проникливому огляді сутности влади в Речі Посполитій. Ключова Мончакова ідея полягала в тому, що в Речі Посполитій сформувалася система влади, яку можна окреслити терміном «маґнатський клієнтелізм». На авторову думку, цьому посприяло декілька чинників: станові привілеї XV століття і, головне, просторова структура Речі Посполитої. Вагомим критерієм для визначення «маґнатського клієнтелізму» є, власне, патронат над шляхтою. Вбачаючи у Речі Посполитій потужний прояв станової держави, Мончак розрізняв два типи цього патронату: клієнтелізм від бідности і політичний клієнтелізм. Однак дедалі важливішим ставав патронат, що його вибудовував окремий маґнат або родина. Тут клієнтелізм могутнього сусіда був тією силою, яка формувала партію «приятелів» маґната на сеймиках і вкотре підкреслювала велич патрона. Такий сусідський тип патронату визначав, зрештою, й контури влади, бо, за словами Мончака, «свою упривілейовану станову позицію в суспільстві й державі шляхтич реалізував не безпосередньо, а значною мірою за посередництва маґната». Мончак не втримався тут і від сучасних паралелей до цих порядків у Речі Посполитій. На його думку, розростання клієнтели навколо лідерів політичних партій подібне до політичного клієнтелізму. Мончак знаходить підтвердження цих спостережень на прикладах від повоєнної Християнсько-демократичної партії Італії до казусу Ричарда Делі в Чикаґо. В останньому випадку він аналізував не лише формування клієнтурної системи Делі довкола «своїх людей», а й її стрімкий розпад після смерти всесильного чиказького патрона.

Як доводить Мончак, ідея «клієнтаризму» зовсім не була чужа і керівництву Совєтського Союзу. Аналізуючи в окремому розділі «клієнтелу» доби «колективного керівництва», Мончак вдало зауважує, що, з одного боку, навіть натяк на «клієнтелу» порушував відомі «соціялістичні принципи», а з другого — наявність дієвої і відданої партійному діячеві клієнтурної мережі була надзвичайно важлива. На цьому тлі зростання «клієнтаризму» не дивує стрімке просування кар'єрною драбиною людей, які пов'язали себе з Брєжнєвим іще в період його урядування в Дніпропетровську.

У наступних розділах Мончак віднаходить удосталь прикладів «нерівної приязні» в країнах Африки, зокрема клієнтарних узаємин між хуту й тутсі в Руанді та Бурунді. Цікаві Мончакові міркування щодо соколиного полювання шейха з Об'єднаних Арабських Еміратів. Тут помітний майже феодальний вимір «клієнтаризму», який не лише не зник як феномен, а й, схоже, віднедавна зміцнився.

Олександр Филипчук

надрукованому) виступі з нагоди відзначення його новели «Тобі належить цілий світ» (1946) в конкурсі газети «Час» і (невиголошеній) промові «Про єдність різноманітного й суперечливого» (1958), дає досить виразне, хоч і неповне, уявлення про його погляди на розвиток власної творчости, плани та перспективи, більшість із яких (попри те, що Костецький працював дуже натхненно й самовіддано) залишилися здебільшого незреалізованими, а також — що важливо — його етичну позицію. У слові подяки з нагоди вручення відзнаки за новелу «Тобі належить цілий світ» Костецький висловлює доволі амбітну ідею: написати історію молодої української людини на роздоріжжі історії, зокрема розкрити тему

> українська молодь і війна. Тобто: як формували психіку теперішньої української молоді ті умови безперервного походу, безконечного змагання, умови ствердження себе в нації і в світі в атмосфері тотальної — відкритої і прихованої — боротьби різних сил.

«Відтворити історію української молодої людини в сучасній війні — це була б справді честь для письменника», — підсумовує він. Спробу розкрити тему «української молодої людини в сучасній війні» Костецький частково зреалізував, як мінімум, у двох творах із «Оповідань про переможців»: «Там високо на горах» і «Боротьба за прапор», новелі «Перед днем грядущим», а також у незавершених романах «Троє глядять у дзеркало» та «Мертвих більше нема». Виступ Костецького, як і його новели й оповідання, відображає загальну атмосферу українського повоєння та його літературний месіянізм: Костецький пише про «обов'язок смерти», війну й глибокі внутрішні зміни, які вона вносить у життя людини, а також про складність і унікальність українського досвіду війни, який не піддається узагальненню чи типізації і суть якого, як він уважає, в тому, щоб «знищити війну, знищити її назавжди, викинути її з ужитку суспільств, народів, націй, людства». Українська література, підкреслює Костецький, за природою антивоєнна, з виразно окресленою пацифістською позицією, до того ж цей пацифізм такий, що «родився в середовищі кривавої боротьби, в атмосфері жандармських переслідувань» іще від часу виходу «Книг буття українського народу».

Промову «Про єдність різноманітного й суперечливого» схематично можна звести до декількох пунктів: переоцінка значення МУРу, зокрема діяльности Уласа Самчука і Юрія Шереха (незреалізованости ідей «великої літератури» й «національно-органічного стилю», контроверсійности літературної критики МУРу, яка прагнула, за його словами, «винайти, з одного боку, певну панацею для лікування графоманських хвороб, а з другого — вишукати філософський камінь для перетворення випадково накиданого в закономірно скомпоноване») і з'ясування взаємозв'язку МУРу та «Слова», зокрема в питанні організації літературного процесу. «Літературний процес неможливо організувати в розумінні організування таланту, але його можна організувати в тому розумінні, щоб витворювати можливості допомагати виходити талантові в світ», — пише Костецький. Ця промова висвітлює перехідний момент у літературному процесі 1950-х років і у творчій біографії письменника, позначеній значними змінами, що відбулися після розпаду МУРу, й зумовлену ними потребу ревізії власних (здебільшого незавершених) проєктів і (переважно не зіграних) ролей: «Думаю, всі невдачі нашого літературного процесу на еміґрації залежали саме від невдалого виконання прийнятих на себе ролів або від вибору невластивої ролі», — підсумовує він. Оцінки МУРу і його проєктів у Костецького забарвлено іронією, за якою ховалося глибоке розчарування. Усвідомлюючи потребу переорганізації літературного процесу, а отже, потребу «перейменовувати МУР на "Слово"», а також розуміючи, чому «більшість організаторів "Слова", проте, є тієї думки, що МУР повинен бути визнаний як померлий», Костецький водночас зазначає: «я почуваю себе аж до сьогодні членом МУРу і не маю з цього приводу ніяких гризот сумління»; ця теза (зрозуміла з огляду на те, що в добу МУРу окреслились і сформувались основні творчі засади, які

Валентина Шандра, Олена Аркуша
Україна в XIX столітті: людність та імперії
—
Київ: Академперіодика, 2022

Період від Великої французької революції до Першої світової війни, що його Ерик Гобсбавм назвав «довгим XIX століттям», в історії України пов'язано з тектонічними геополітичними трансформаціями (зникненням Гетьманщини, Речі Посполитої і Кримського ханства й включенням українських територій до складу Російської та Австрійської імперій), індустріяльною революцією, національним відродженням українського народу й появою українського політичного руху, поширенням ідеологій (марксизму, лібералізму, націоналізму) та утвердженням віри в проґрес. Це був період, коли, за образним висловом Ярослава Грицака, модерна держава «одружувалася» з народною культурою, і дитиною їхнього шлюбу ставала нація.

Дослідниці історії XIX століття Валентина Шандра й Олена Аркуша поставили за мету проаналізувати «перебування української людности» в імперіях Габсбурґів і Романових. У «Вступному слові» авторки подають огляд історіографічних концепцій Михайла Грушевського, Івана Лисяка-Рудницького, Віталія Сарбея, Ярослава Грицака, Павла Роберта Маґочія та інших істориків. На їхню думку, попри значну кількість публікацій, українська історіографія цього періоду ще перебуває на етапі накопичення не так конкретних знань, як способів їх опрацювання та ідей, що виникають у авторів тематичних досліджень.

Авторки наголошують, що, лише розуміючи спосіб мислення людей того часу, можна збагнути історію «українського XIX століття» й відійти від обмежености лінійних і завчасу підпорядкованих сценарієві схем. Тому намагаються не зводити історію цього періоду до протистояння між імперіями й націями, а глибше розкрити організацію і діяльність імперських органів влади. У такий спосіб зроблено спробу подолати два стереотипи у висвітленні історії XIX століття: радянський (перетворення цього періоду на історію опозиційного, «визвольного», руху) і національний (обмеження XIX століття історією національного відродження). Проблему модерного націєтворення розглянуто в контексті соціяльних рухів та відповідно до концепцій Бенедикта Андерсона і періодизації національних рухів Мірослава Гроха.

Структурно книжку поділено на чотири великі теми й дев'ять розділів.

Перша тема — «Україна у складі двох імперій: кордони і маркери». Її перший розділ розкриває геополітичні зміни у Східній Европі кінця XVIII століття, інкорпорацію українських земель до складу Російської та Австрійської імперій, витіснення Османської імперії з Північного Причорномор'я, моделі управління імперських чиновників, становище українців, зменшення ролі Великого кордону, який довгий час був зоною цивілізаційного розмежування Заходу і Сходу. Авторки наголошують, що сусідні народи стрімко втягували територію України в уявлення про власне національно-державне майбутнє і навіть про минуле. Тому від зусиль української культурно-інтелектуальної та політичної еліти залежало, як швидко й наскільки голосно українці зможуть сказати своє слово на геополітичній арені. Другий розділ присвячено території та населенню України. Зокрема, тут ідеться про інтенсивний розвиток географічних знань про українство, описи України, що їх робили іноземні мандрівники та історики, адміністративні поділи як засіб інтеґрувати українські землі до складу імперій, численність населення, його етнічний склад і соціяльно-демографічну характеристику, переселенські рухи. Авторки доводять, що мандрівники-росіяни навіть на початку XIX століття не вважали українські землі за власну територію, а українцям не приписували російської ідентичности. Зокрема, князь Іван Долгорукий, який відвідав Україну 1810 року, зазначав, що мав труднощі з розумінням народної мови, і риторично запитував, чи не тут кінець імперії, чи не до чужої держави він в'їжджає?

стали ідейно-естетичними підвалинами його пізніших, післяМУРівських напрацювань) сприймається і як спроба дистанціюватися від «Слова». Зв'язок між МУРом і Організацією українських письменників в екзилі «Слово» був, звісно, умовним: основне, що вирізняло МУР і чого бракувало «Слову», — це принцип елітарности, що його МУРівці перейняли від ВАПЛІТЕ.

Іще радикальніші оцінки МУРівського періоду звучать у написаній згодом передмові до творів Зиновія Бережана, у якій Костецький прагне переглянути «здобутки і втрати» українського літературного процесу кінця 1940-х років, зокрема й власні, включно з модерністським проєктом «Хорс», що його він зініціював. І МУРівський період, і «Хорс», як його «дітище», Костецький розглядає як результат організаційної поразки, ще одну незреалізовану можливість української літератури — «історію непроникання української літератури у світову» — і прагне з'ясувати причини цієї незреалізованости.

Він вказує на передчасне самозгортання «нового літературно-мистецького напрямку» — українського модернізму зразка 1940-х, який

> із його повнотілою субстанцією, цілеспрямованим рухом і хистом відкритого слова, відтиснув би з шляху закордонної української літератури усе, що тоді на ньому з більшим або меншим правом борсалось, і вплинув би на її долю так, що, приміром, Нью-Йоркська група мала б зовсім іншу передісторію, геть відмінні точки відштовхування. Тверджу й далі, так само відповідаючи за свої слова: якби на той час задумане й у собі вже здійснене розгорталось і назовні у потрібній континуації, крок за кроком, рік за роком, озброєне усім арсеналом засобів, що в таких випадках необхідні для просування у дедалі нові простори, — у світовій літературі, уперше за її історію, утворилось би нове поняття: література українська.

Отже, попри плідність і талановитість українських модерністів, сам модернізм як «новий мистецький напрямок» у 1940-х роках зайшов у глухий кут, а українська література не розвинулася як модерна серед літератур Заходу. Драму «Хорса» — одного з перерваних проєктів доби МУРу — Костецький убачає в його еклектизмі як результаті компромісу трьох редакторів із різними ідейними й естетичними позиціями: Юрія Шереха, Віктора Петрова й самого Костецького (ідейне й естетичне різноголосся, яке, можливо, було основною перевагою «Хорса», Костецький уважає за причину того, що він, як і деякі інші літературно-мистецькі проєкти того часу, після першого ж випуску перестав існувати).

Інший, окрім організаційного, чинник, що його наголошує Костецький, творчий: тут він продовжує задекларовану в «Хорсі» ідею єдности «різноманітного й суперечливого», яка полягає у співдіяльності ідейно, стилістично різних індивідуальностей і культивуванні їхніх відмінностей: у сфері творчости «нічого не заборонено, все дозволено, — пише Костецький. — Але якщо й заборонено щось, то хіба що це єдине: бути у своїй ролі неталановитим». Думку про розмаїття Костецький висловив іще раніше, у виступі 1946 року, пов'язавши його з географічно-культурним чинником, із тим, як він це образно сформулював, що «голова нашого молодого тіла торкається далекого краю, краю вечірніх культур із їхнім золотим надбанням, а ноги його, база його покоїться в надрах вічно юної, вічно плідної Азії». І продовжив: «Нехай більше буде в нас локальности й регіональности, нехай буде в нас якомога більше познак індивідуальности, в цьому бо запорука нашої сили».

«Хорс» —

Перше видання «Хорса» Іван Кошелівець означував «в ширшому сенсі цього слова, як журнал европейської міри», «перше видання, в якому є що почитати і є над чим подумати». Звісно, попри всю унікальність, як ориґінальний культурний артефакт «Хорс» не був ані єдиним, ані визначальним у модерністських пошуках українських 1940-х: такі ж подібні, як і відмінні одна від одної, модерністські концепції демонстрували часописи «Арка», «Звено», «Літаври», «Керма» тощо, однак він відрізнявся від них не лише

Другу тему «Взаємини держави і спільнот: структурування соціяльних ландшафтів» відкриває розділ, присвячений моделям узаємодії між владою та спільнотами. Тут проаналізовано особливості освіченого абсолютизму та його прояви в реформуванні державного управління у двох імперіях, прагнення до уніфікації управлінської структури, еволюцію інституту монархії від абсолютизму до конституційної монархії, залученість місцевих еліт у державне управління як засіб формування імперської лояльности. На думку Шандри й Аркуші, українському дворянству Російської імперії була властива багаторівнева ідентичність: локальний патріотизм і ностальгія за Гетьманщиною поєднувалися зі службою імператорові. Дворяни вважали, що в Російській імперії українські землі будуть захищені від зовнішньої загрози і знать збереже колишні права. Натомість українці в Австрії мали вузький простір для кар'єрного зростання, особливо на загальноімперському рівні.

У цій темі також розглянуто культурно-інтелектуальний простір України кінця XVIII – першої половини XIX століття: використання освіти задля реалізації імперської політики, формування інтеліґенції як рушія націєтворчих процесів, покликаного служити народові й перебувати в «духовній опозиції» до держави, пробудження інтересу до власної історії та культури, формування історичного ґранднаративу, статус і сфери використання української мови. Чомусь у тому ж розділі йдеться про збройні виступи проти Російської імперії: декабристський рух і польське Листопадове повстання 1830–1831 років.

Третя тема «Релігія і держава: від віротерпимости через переслідування до свободи совісти» зосереджується на висвітленні секуляризації як одного з ключових процесів XIX століття, упродовж якого релігія та конфесійна свідомість втрачали значення, а їхнє місце займали держава і нація. Попри це, церква залишалась одним із найвпливовіших акторів у житті людини від народження до смерти. Належність до певної конфесії могла визначати права і статус людини у суспільстві, бути мірилом політичної благонадійности, а то й економічних успіхів.

Тему «Без власного війська: українська людність у колоніяльних та оборонних війнах імперії» присвячено участі українців у війнах Російської та Австрійської (Австро-Угорської) імперій. У трьох розділах ідеться про війни кінця XVIII – початку XIX століття на українських територіях, російсько-турецькі війни першої половини XIX століття, участь українців у формуванні офіцерського і солдатського складу російської та австро-угорської армій, російсько-японську і Першу світову війни. Перша світова війна дала змогу політичним лідерам українського руху переосмислити його завдання: якщо раніше йшлося про право на формування національної культури, то тепер розпочалася боротьба за власну державність. Автори дійшли висновку, що українці здебільшого лояльно несли військову службу, а на порядку денному українського руху не стояло питання формування власного війська. Нехтування цим питанням мало наслідки в часи Української революції.

Книжка є вагомим внеском у дослідження «довгого XIX століття» української історії і репрезентує новаторське авторське бачення цієї доби. Однак іноді бажання не зосереджуватися винятково на українському русі та народних виступах, на що хибували радянська й українська історіографії, призводить до того, що в книжці відсутні важливі історичні сюжети й постаті. Зокрема, жодного разу не згадано імен Юліяна Бачинського, Лесі Українки й Устима Кармалюка, не йдеться про діяльність українофілів-хлопоманів, громадівців, народників. Про Михайла Драгоманова, який справив величезний вплив на формування українського руху, згадано лише як про автора підручника й наведено його думку з приводу російсько-турецької війни 1877–1878 років. Щодо Івана Франка можна довідатися про його оцінку «Руської трійці», а також про те, що російські військові 1914 року шукали у галичан його твори. Про Володимира Антоновича не згадано про його роль ані як засновника української історичної науки, ані як про громадського діяча. Навряд чи можна погодитися з арґументом на користь межі осілости євреїв як способу врятуватися від погромів, яких на час утворення межі ще не траплялося.

На жаль, не обійшлося і без прикрих помилок та неточностей. Хибно подано ініціяли декабриста Оболєнського, а Матвея Муравйова-Апостола названо Матвієм Муравйовим (с. 212), діяльність Андрея Шептицького віднесено до перших десятиліть XIX століття (с. 294), Хосе (Осипа) де Рибаса чомусь названо французом (с. 88), а Міхаіла Спєранського – засланцем до Сибіру (с. 123), хоча той був у Сибіру генерал-губернатором, а заслання відбував у Пермі.

Юрій Латиш

змістом і формою, а й тим, що, за задумом редакторів, відображав не одну думку або позицію, а їх розмаїття (яке, однак, не переходило в безсистемність). Як видання нового, синкретичного типу «Хорс» відобразив літературні й загальнокультурні тенденції другої половини 1940-х, а за інтелектуальною насиченістю і творчими здобутками, можливо, найбільше відповідав стандартам західноевропейських літературно-мистецьких видань того часу. Довкола «Хорса», що, за словами Уласа Самчука, мав стати «вікном до світу», або, за твердженням одного з рецензентів, «наблизити нас до великого світу поза нами», Костецький мріяв згуртувати українську культурну еліту, і згодом, у 1950–1960-х роках, цей задум частково втілився в журналі «Україна і Світ», до творення якого він долучився, а також у книжкових проєктах «На горі».

Хоча «Хорс» вийшов у жовтні 1946 року, з документів і матеріялів МУРу випливає, що його було підготовано до друку ще наприкінці 1945 року і навіть включено до видавничих планів МУРу, а справою його видання мали опікуватися Ігор Костецький із Юрієм Косачем. Юрій Шерех згадує, що задумували «Хорс», як

> журнал гострої думки й вислову, літературного експерименту, незвичного графічного оформлення, діяметрально протилежний нашим традиційним журналам, традиційно реалістичним, традиційно побутописним, традиційно з мораллю, традиційно примітивним і роздериротазівотним.

Він називав «Хорс» окремим напрямком і групою в МУРі, яка

> фактично складалася тільки з Ігоря Костецького, хіба що вважати, що його запал і відданість перевищували спроможності однієї людини. Його енергія була цілком спрямована на видання журналу, і те єдине число «ХОРСа», що змогло побачити світ, не осоромило ні саму «групу», ні МУР в цілому.

У листі до Юрія Лавріненка від 24 вересня 1945 року Шерех так описував задум видання:

> Починаємо видавати літературно-мистецький експериментально-новаторський велико-літературний місячник. Назва — український Бог Сонця й Мистецтва — все великою літерою в декадентському стилі — «ХОРС». Хочемо, щоб ніякої просвітянщини, щоб справжнє мистецтво. Хочемо, щоб стартувати від 20-х років, але не повторювати їх. Шукаємо... не сина або жінку, як Ви тепер звикли читати, а нового стилю в мистецтві. Як я його для себе формулюю, це має бути «стиль нової туманности» — як антитеза ясности неоклясицизму і відповідно до характеру доби.

За мото до журналу Костецький обрав слова Юрія Клена: «Вкраїно спрагла, / Ясного Хорса квіте золотий, / До сонця обертаєш чоло смагле / І стежиш пильно слід його тривкий», додавши до нього переклад цієї, як йому здавалося, символічної фрази з поясненням того, що вона означає (Україна уявлялася дитям давньоруського бога сонця Хорса), англійською, французькою та німецькою мовами. Цей незвичний, іноді химерний і до того ж не зовсім відповідний змістові тексту, переклад трьома мовами, що супроводжував кожен твір чи статтю, щоб привернути увагу неукраїнського читача, — одна з особливостей «Хорса». Інша річ, якою

З архіву УВАН

Обкладинка першого і єдиного числа часопису «Хорс» з малюнком Галини Мазепи. 1946

мірою і чи загалом европейський читач міг скласти уявлення про той чи той твір на підставі анотації, втиснутої в декілька речень. У тримовному резюме вступної статті, що мала назву «З компасом», ішлося про «творчу силу» бога Хорса й було озвучено думку про необхідність розпочати новий період у мистецтві, повернутися до стародавніх, дохристиянських «першоджерел». В англомовній репліці, зокрема, писалося:

> Хорс — це ім'я давньоукраїнського бога сонця і творчих сил. Це стремління незалежних українських діячів мистецтва, які об'єднуються зараз, щоб почати цілком новий період у мистецтві, черпати безпосередньо з цього першоджерела творчих сил.

Далі проголошувалося, що означає, на думку редакторів, «бути українцем», із наголосом на ідеалах, які несе в собі українське мистецтво, зокрема «Хорс», і було озвучено вельми амбітну ідею про майбутню провідну роль українського мистецтва:

> Бути українцем — це означає бути людиною нового, людського та шляхетного ставлення до світу, це означає змагатися за розвиток індивідуальности в напрямку взаєморозуміння, терпимости й конструктивної співпраці з усіма націями світу. Ці ідеали, — які повинні стати провідними для творців нових літератури та мистецтва, — виписані на знаменах «Хорсу» — на редакційних сторінках, —

так патосно і хаотично зверталися до світу творці «Хорса».

У п'ятисторінковій статті, що відкривала «Хорс», було викладено основні концептуальні засади журналу, який мав стати «компасом серед морів і хаосу сучасности», а також озвучено формули нового українського мистецтва, якими їх бачили редактори. «Часопис задумано як принциповий», — стверджували вони, і ця принциповість, вочевидь, виявлялася в його оформленні, стилі та змісті. Поняття «принциповости» пояснювали тяжінням до нового, наводячи як приклад творчість европейських класиків і модерністів:

> Мистецька принциповість є тверезе загнуздання істотної жаги нового. Якщо існування націй — Божий дар для історії людства, то радісним одтвітом Предвічному на перевалах національних існувань: Данте, Шекспір, Шевченко, Ваґнер, Ґоґен, футуристи.

«Хорс» позиціонували як універсальне видання, що «не зв'язує себе ні з одним означеним мистецьким напрямом, ні з однією школою або течією»; сучасне, яке «ставить на порядок денний живі мистецькі проблеми»; елітарне («розрахований на підготованого читача»), котре, однак, не відмовляється від просвітницької місії («виховувати знавців і цінувачів мистецьких вартостей»); яке публікацію ориґінальних (як їх тут названо, «першоджерельних») творів вважає так само важливою, як і публікацію перекладних, а увагу до «нового» поєднує з поверненням «до творів старих, що мають принципову вартість та могли б дати старт новим мистецьким напрямкам». Розхристаність і урочистість фраз (і, як наслідок, суперечність між окремими тезами власної концепції, якщо не антиконцепційність загалом), перетікання публіцистичного стилю в поетичну прозу, часто повторювані максими індивідуалізму й суб'єктивізму творчого пошуку («З кожним разом — власний світ: про нього — своє і по-своєму!»), зумисна синтаксична ускладненість виказували автора статті, хоча його ім'я й не було вказано. Йому йшлося насамперед про те, щоб створити програму боротьби за нове українське мистецтво, назване «романтизмом», яке мало стати справжньою, а не «паперовою» революцією, дарма що його візія здавалася ще невиразною.

> Мистецькі шукання стилю, форми, романтичне насичення ідейного комплексу, стремління порушити зачарованість прийнятих і загальновизнаних форм — усе це дуже виразно позначає основну лінію мистецтва, висловлену в «Хорсі», —

відгукувався один із тогочасних рецензентів про «Хорс». «Основна мистецька лінія», а також зміст «Хорса» узгоджувалися з його програмою: поезії Євгена Маланюка, Юрія Клена, Василя Барки, Тодося Осьмачки, Юрія Косача, Леоніда Полтави межували із прозою В. Домонтовича, Ігоря Костецького, статтями і рецензіями Юрія

Шереха, Юрія Косача, Івана Керницького, афоризмами Володимира Державина, перекладами з Ґотфрида Страсбурзького, китайського письменника XVII століття Ляо Джая, Петрарки, Гельдерліна, Льорки, Шульца, Геміґвея та інших авторів. «“Хорс” хоче, щоб ми були так само в Україні, як і в Еспанії, Середній Европі чи Китаї», — зазначав той же рецензент. Публікації супроводжували коментарі-анотації, написані основними европейськими мовами, чимало місця було відведено афоризмам, цитатам, мистецьким оглядам (зокрема, присвяченим просторовим мистецтвам: кіну, театру, танцеві тощо), шаржам, графіці. Зміст «Хорса», як уважав Іван Кошелівець, відображав «досягнення й слабості нашої літератури». Серед його досягнень — «широкий діяпазон зацікавлень українських письменників світовим мистецтвом», а серед «слабкостей», у яких критик убачав і сліди «хвороби нашої літератури», — «відставання прози», а також конструктивізм видання: «нічим не виправдане прагнення до ориґінальности ціною зумисного калічення форми й змісту твору». Загалом, підсумовуючи значення «Хорса», Кошелівець писав:

> Поява «Хорса» — визначна подія в літературному житті, що виходить за межі суто еміґраційних вимірів. Це явище всеукраїнського формату. На його прикладі навіть скептики мають змогу переконатися, які великі потенціяльні можливості має українська література.

Говорячи про ці «потенціяльні можливості», Юрій Соловій згадував, що Костецький уявляв «Хорс» як видання двомовне, де українська — основна, а з інших мов світу — до кожного видання інша (наприклад, українсько-німецьке, українсько-англійське видання, про які йдеться в листах Костецького, і українсько-китайське, українсько-фінське, про що згадує Юрій Соловій, та інші видання). Масштабність задуму Костецького виказувала і його нездійсненність: друге видання «Хорса», що його підготував Костецький (співредактором мав бути Григорій Костюк), так ніколи й не побачило світу. Серед причин, через які «цей цікавий і висококультурний експеримент залишився без наслідків», а сам «чи не блискуче розпочатий літературно-мистецький почин невдовзі розпорошився по партійно заангажованих редакціях, а далі й зовсім згас», однодумець Костецького і водночас його опонент Володимир Державин указував на брак «етичної твердости, волі до мистецької свободи», вважаючи урок «Хорса» «цікавою наукою на майбутнє».

Загалом «Хорс» зафіксував і випробував нову форму розгортання українського модернізму 1940-х років, своєрідність якого полягала в тому, що основну увагу було зосереджено на романтичній — одній із найпотужніших (хоч, звісно, не єдиній) — його течії; цей модернізм сприймався як «ідеальний», до того ж не без супроводу «класики».

Федір Андрощук
Гаральд Суворий — останній вікінг
—
Київ: Laurus, 2020

Книжка Федора Андрощука, відомого фахівця зі скандинавських старожитностей, нинішнього директора Національного музею історії України, є першою біографією норвезького короля Гаральда Суворого, яка побачила світ українською мовою. Хоча нових праць, присвячених Гаральдові, не бракує, рецензоване видання вирізняється на їхньому тлі не лише увагою до руських та візантійських пригод і діянь короля, а й спробою представити критичну біографію цієї неординарної постати завершення доби вікінґів. Утім, реконструювати історію Гаральда, зятя князя Ярослава Мудрого, непросто. Як визнає сам автор, усе, що відомо про цього скандинавського правителя, ґрунтується на свідченнях, історична достовірність котрих часто має сумнівну вагу. Гаральдові пригоди дуже рано обросли безліччю фантазій (імовірно, ще за життя самого «останнього вікінґа»), а пізніші автори чи компілятори збірників ісландських саґ додали до них чимало і від себе. На відміну від саґ, інформація поезії скальдів про Гаральда давніша, однак дуже лаконічна і мало надається для критики. Тож Андрощук слушно намагається залучити до розгляду інші групи джерел, насамперед археологічні. Тож декілька параграфів невеличкої за обсягом книжки присвячено скандинавській зброї часів Гаральда Суворого, археологічному та культурному ландшафтові тих міст, у яких або побував скандинавський правитель (Київ, Константинополь), або доклався до їх розбудови (Тронгейм, Осло) чи руйнування (Гедебю). Попри те, що такий підхід веде чимраз далі від критичної біографії Гаральда, це не завдає читачеві особливої шкоди, бо автор часто оповідає немало нового. З-поміж іншого вирізняється розділ, присвячений Гаральдовим монетам, де автор порушує важливе питання про відсутність візантійських імітацій на цих монетах скандинавського правителя, попри майже десятилітнє перебування у Візантії.

Очікувано, службі Гаральда як найманця в Константинополі присвячено низку коротких розділів. У першому з них під неоковирною назвою «Виображаючи середньовічний Константинополь» насправді йдеться не лише про Гаральдові пригоди на службі у візантійських імператорів; тут також подибуємо влучні авторові спостереження щодо розквартирування найманців із Русі в Константинополі. Розглядаючи візантійську службу найманців, Андрощук слушно вказує на те, що Гаральд не був зацікавлений у надто довгій візантійській кар'єрі, бо мав на меті зібрати багатство й одружитися з донькою князя Ярослава. Гаральдовому багатству, здобутому у Візантії, присвячено один із найцікавіших параграфів. Якщо авторові міркування про привласнення імператорського майна, до якого вдався Гаральд, не нові, то його аналіз змісту скарбу («козячої шкіри», наповненої сріблом) добре ілюструє те, настільки сучасників вражала сила золота й коштовного каміння, яким міг похвалитися Гаральд після втечі з Константинополя. Врешті-решт, здобуте багатство, як стверджує автор, дало йому змогу одружитися з донькою Ярослава. На думку дослідника, якась частина цього багатства, зокрема коштовне каміння, залишилася на Русі, і її, імовірно, згодом було використано для оздоблення Мстиславової Євангелії. Інше авторове припущення про переховування Гаральдового скарбу у «варязьких печерах» у Києві аж надто сміливе, щоб його можна було прийняти.

Переглядаючи Гаральдові візантійські пригоди у двох наступних частинах, Андрощук справедливо заперечує популярну думку про єрусалимську подорож Гаральда. Проблемнішими є його міркування щодо варязького храму, присвяченого св. Олаву в Константинополі. На жаль, автор чомусь не використовує ані старого, ані нового видання чудес св. Олава, яке підготувала Ленка Юрушкова. У його світлі питання про храми варягів має бути істотно переглянуто. Не зайвим тут було б і використання візантійського актового матеріялу, в якому трапляються згадки про храм (монастир) Панагії Варангіотиси.

Розділові «Гаральд і похід Русі на Константинополь 1043 р.» не бракує суперечностей. З одного боку, автор, услід за іншими дослідниками, припускає, що рунічні камені, встановлені в пам'ять про воїнів Інґвара, свідчать про їхню участь у нападі на Константинополь улітку 1043 року, однак при цьому воліє датувати смерть їхнього вождя 1041 роком. Із другого боку, Андрощук слушно вказує на те, що Гаральд не брав участи у цьому поході, утім, водночас наполягає на його поверненні з Візантії на Русь іще наприкінці 1042 року. Якщо зважати на те, що Гаральдів приїзд до Скандинавії датується не раніше, ніж 1044 роком, де міг перебувати Гаральд упродовж двох років? У Ладозі, поруч із Єлизаветою? А ось Андрощукова гіпотеза щодо причин походу 1043 року ориґінальна. На його думку, саме багатство, яке Гаральд привіз із Візантії, спровокувало князя Володимира, сина Ярослава Мудрого, на похід по візантійське золото.

Вдалим є розділ «Гаральд і Церква», в якому автор зауважує, що ймовірною моделлю для самовільного підпорядкування єпископів для Гаральда була аналогічна дія Ярослава Мудрого щодо висвячення Іларіона на митрополита. Не менш цікаві й останні розділи книжки, в яких детально розглянуто Гаральдів похід до Англії та битву при Стемфорд Бриджі. Підсумком усієї реконструкції біографії скандинавського правителя є фінальна частина «Останній вікінґ». Книжку написано в популярному стилі, багато й вдало проілюстровано. Попри популярний виклад, автор часто цитує в ориґіналі старонорвезькі тексти і не менш часто виправляє хиби раніших перекладів саґ.

Олександр Филипчук