

мене серце на дві половини" (В. Сосюра), або ж проводиться через внутрішній сюжет, як у поемі М. Бажана "Розмова сердець", де розкрито, як людина поволі позбувається "потворної тіні пристосуванства і двоєдушності" [5, с. 39]. В. Чумак теж у своїх поезіях торкається проблеми болючої внутрішньої суперечності: "Мов шляхи-плющі переплелися, / Дві душі мої зійшлися, / І чого я прагну: чи спокою, / Чи гучного бою?". Отже, і в ліриці перших пореволюційних років яскраво заявили про себе подібні тенденції.

Набутий мистецтвом досвід ніколи не зникає назавжди, він може втратити свою актуальність, "причаїтися" і повернутися в оновленому вигляді, коли прийде "його час". Найбільшою мірою здатність до відродження притаманна тим художнім системам, що за своєю природою є відкритими, поліваріантними. Природно, не минула ця загальна тенденція і драматургію означеного періоду, адже "різноманітність та інтенсивність

стильових пошуків була закономірним художнім явищем того часу" [7, с. 19]. Ідея свободи, творчої індивідуальності, сформульована романтизмом, стає першоджерелом не лише для нього самого, але й для інших художніх епох. Особливо, коли це стосується періоду суспільних катаклізмів, історичного часу, коли в серці людства, за висловом Леся Курбаса, борються серце і розум за першенство.

1. Амаглобели С. Драматургия великих боев: Оборона и драматургия. – М., 1934; 2. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму: Посібник для вузу з теорії та історії українського романтизму. – К., 1998; 3. Дніпровський І. Марія: Щоденник // ЦДАМЛН України. – Ф144 – Сп.1. – Од. зб. 193; 4. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стринберг, Ибсен и др. – М., 1979; 5. Ильницький М. Література українського відродження: Напрями та течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. XX ст. – Львів, 1994; 6. Наєнко М.К. Наступ: Творчий шлях Івана Дніпровського // Дніпровський І. Вибрані твори. – К., 1985; 7. Семенюк Г.Ф. Українська радянська драматургія 20-х років XX ст. – К., 1992.

Надійшла до редколегії 20.10.06

Р. Жовтани

НІМЕЦЬКИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ В ОЦІНЦІ ЮРІЯ КЛЕНА

Досліджено специфіку німецького експресіонізму в оцінці Юрія Клена на матеріалі його літературно-критичних та літературознавчих статей.

Peculiarities German Expressionism as evaluated by Yu. Klen based on his literary of critical articles and publications are investigated.

Експресіонізм як стильова модель тісно зв'язаний з німецькою та австрійською культурою і літературою. І праві експресіоністи, що гуртувалися довкола журналу "Der Sturm" ("Буря"), і ліві, співпрацівники журналу "Die Aktion" ("Дія"), загалом зазнали сильного різнобічного впливу – від німецького романтизму, ідеалістичної філософії, аж по моністичні доктрини, ніцшеанство, гартманізм, а також німецький натуралізм. Останній істотно відрізнявся від французького, за що О. Вальцель слушно назвав його передекспресіонізмом [3, с. 42]. Не менш важливими, хоча і дуже різноманітними детермінантами, що сформували німецький і австрійський експресіонізм, були чинники суспільного і політичного життя. Вони створили вибухову атмосферу і висунули проблеми, естетичним еквівалентом яких могли стати лише твори експресіонізму [1, с. 162].

Постать Освальда Бурггардта (Юрія Клена) для української літератури є знаковою. Не українець, за походженням, проте настільки перейнявся болями чужої йому землі, що відчув себе її сином, назавжди "зв'язав свою долю з долею України". Чи могла ж ця "чужа земля" віддячити йому? Очевидно, не до кінця. Проблема літературно-критичної спадщини Юрія Клена (О. Бурггардта) є дуже важливою домінантою у творчому доробку письменника-вченого і водночас, на сьогодні, вона "найменш відома не те що пересічному читачеві, а й деяким дослідникам творчості самого Бурггардта" [13, с. 300].

Один із дослідників творчості О. Бурггардта Ю. Ковалів у передмові до виданих вибраних творів Юрія Клена говорить, що В. Перетц благословив першу наукову довідку О. Бурггардта "Новые горизонты в области исследования поэтического стиля (Принципы Е. Эльстера)" він також згадує про доповідь "Великий український поет, кобзар Тарас Шевченко", "Слово живе і мертве" [9, с. 4].

Акцентує на літературно-критичній діяльності Юрія Клена й І. Качуровський у передмові ("Творчість Юрія Клена на тлі українського парназізму") до першого тому творів Юрія Клена, де фіксує такі праці, як "Новые горизонты в области исследования поэтического стиля", "Ляйтмотиви в творчості Леоніда Андреева", "...статті

про Шеллі, Ібсена, про німецький експресіонізм, про екзотику та утопію в німецькому романі..." [6, с. 12].

Предметом нашого дослідження є написана О. Бурггардтом у 1925 році стаття "Експресіонізм у німецькій літературі", яка містить чимало теоретичних аспектів цього літературного феномену, причому актуальних зараз. Цікаво зазначити, що О. Бурггардт не відносить експресіонізм ні до одного з напрямків, а трактує його як синтетичну, всеоб'єднуючу категорію, що включає чимало течій. "Поки що тільки ясно, що експресіонізм об'єднує тепер багато різних течій, які важко між собою погодити. Ми, мабуть, не помилимося, коли скажемо, що це не є певний літературний або мистецький напрям, не яка-небудь програма, а світовідчужання" [2, с. 29].

Можна частково дискутувати із думкою О. Бурггардта про неналежність цієї культуротворчої категорії до жодного з літературних чи мистецьких напрямків. Однак, якщо подивитися на цю проблему з погляду сьогодення, то й нині в літературознавстві "не конкретизовано таких категорій, як напрям, течія, стиль і часто суб'єктивність трактування призводить до підміни понять, теоретичного хаосу" [14, с. 100]. Наприклад, В. Пахарецько пише: "На межі XIX-XX ст. в європейському мalarстві, музиці та літературі на противагу імпресіонізму утверджується новий стиль – експресіонізм (або – як його ще іменували – неоімпресіонізм чи постімпресіонізм)" [12, с. 241].

У підручнику з теорії літератури за науковою редакцією О. Галича зазначено: "Експресіонізм – це напрям у літературі та мистецтві, що розвивався з 1905 до 1920 року, досягає найбільшого розквіту у Німеччині та Австрії" [4, с. 416]. А вже на наступній сторінці цього ж таки підручника читаємо: "У середині 1920-х років, по завершенню одних соціальних потрясінь і напередодні інших, експресіонізм як самостійна течія припиняє своє існування" [4, с. 418]. Ще інше трактування експресіонізму зафіксовано в літературознавчому словнику-довіднику: "Експресіонізм (лат. expression – вираження) – літературно-мистецька стильова тенденція авангардизму, що оформилася в Німеччині на початку XX ст." [10, с. 229]. Отож, як бачимо, єдиного концептуального

погляду в сучасному літературознавстві ще немає і, мабуть, не скоро буде.

Тут варто звернути увагу на ієрархічність категорій, які виділяє О. Бурггардт, причому напрям категорія ширша, включає в себе різноманітні течії. Такий поділ, на нашу думку, цілком логічний і апробований часом. Говорячи про експресіонізм як про світовідчуття, О. Бурггардт обґрунтовує своє твердження. Достатньо лише звернути увагу на приклади, наведені у статті, де Юрій Клен, торкаючись поетики експресіонізму, насамперед виділяє емоційність, суб'єктивність сприйняття оточуючого світу. "В експресіонізмі зовнішня подія може спричинитися до творчого процесу, але сама ніколи не може стати темою творчості. Гроза, наприклад, може в поета-експресіоніста утворити певний настрій, що під його впливом виникне поетичний твір; але вона переломиться в душі його так, що стане чимсь іншим, що може не матиме нічого спільного з тою грозою, яку він бачив" [2, с. 30].

"Коли Г. Гайм списує чуму на кораблі, або смерть матроса в оповіданні "Йонатан", ми бачимо, як своєрідно переломилися ці образи в душі поетові, яких вони чудних і дивовижних прибрали форм." [2, с. 30]. Образні ніби пронизують душу письменника, проходять через неї і аж тоді постають на папері. Аналогічні думки висловлені й у інших дослідженнях: "Митець не повинен копіювати дійсність, вірогідно відтворювати її... автор у творах цього напрямку насамперед прагне виразити власне ставлення до того, що він зображає, це ставлення глибоко особистісне, емоційне, суб'єктивно-пристрасне" [5, с. 515]. Іншими словами, це – "складний комплекс умонастроїв, доволі різноманітний, але не позбавлений певної внутрішньої єдності" [11, с. 260].

Світ постає перед поетами-експресіоністами у всій розмаїтості барв, відбувається розрив із минулою літературною традицією, із попередньою світоглядною концепцією. Зроблені акценти на різноманітних, інколи цілком протилежних проблемах в межах одного напрямку дають підставу О. Бурггардту твердити про наявність багатьох течій, об'єднаних експресіонізмом.

Експресіонізм ставиться з презирством до наслідування дійсності, а на місце її висуває всевладну, стихійну, незалежно-творчу волю митця. Експресіоністи видають цілу низку журналів, з яких найяскравіші: "Die Aktion" ("Дія"), "Die weißen Blätter" ("Білі листя"), "Der Sturm" ("Буря") та інші.

О. Бурггардт у своїй статті наводить кілька уривків з журналу "Der Sturm" ("Буря"), для того, щоб охарактеризувати цю течію. Він посилається на фрагмент оповідання А. Альвона – "А він": "Ліси просторять день. Вогні співають сонце. Навколо зорять дерева. Скрипки танцюють. Багато човнів з вимпелами. Гори грають прапори. Річки посміхаються дуками. Дзвоники пестять худобу. Ночі дзвонять і церкви вірні. Все сталося. Небо буяє землею. У вишині і в глибині. Навколо міста без кінця їдуть поїзди з мертвими. Вітер брудне дрантя кидає об сірі домівлі. Зелена кішка продавлює дах. В ясний південь червона ніч проходить дверима. Ті, що повоскресали, вкриті потом. Мерехтіння горя виколоє очі. Вкривало жінки хворе й лягло складками. Камені здивовують блідий ступінь. Запал кидає руки об дику башт" [7, с. 253]. Це картина Німеччини за останніх часів світової війни, ті самі настрої, що й у Келермановому "19 листопаді".

У статті О. Бурггардт цитує Мартерштайга: "Нас вражає утворення слів і речень, що здаються уламками якоїсь зруйнованої мови, що їх злила якась їм питома магнетична сила... Але треба відрізнити справжніх творців від розбишак ідей, що – мають за завдання зруйнувати все, що існує, і ставляться зневажливо до всякої

достиглої й виробленої форми. Вічний струмний невинного розвою життя завжди іде через форму, що її утворило минуле й переступає через неї; вона не повинна затримувати його... На жаль, ніхто не уявляє собі, який трудний шлях людства до культури, напевно для того, щоб застерегти від такого захоплення експресіонізмом" [7, с. 255]. І далі продовжує: "Ці міркування Мартерштайга треба все ж мати на увазі й відрізнити "розбишак ідей" від справжніх творців-бунтарів" [7, с. 255].

Коли порівнювати письменників, що їх вважають експресіоністами, то відразу помітно, які вони різні у своїй творчості. Тут і неприхильний до російських письменників К. Едшмід з його "мистецькою організацією життя" та вибагливою екзотикою, і Г. Кайзер з його революційним пафосом та етичним, під впливом Ф. Достоевського та Л. Толстого, ухилом. З одного боку, В. Газенклевер зі стислою уривчастою мовою (в одній із його драм кожна дієва особа кидає тільки по одному слову), а, з другого, – Штернгайм з надзвичайно складним, до неможливості заплутаним синтаксисом. Тут і палкий темперамент В. Газенклевера, і холодний аналітичний розум Штернгайма. Заблуканий у фантастичних сновидіннях Г. Майринк і А. Деблін, який у своїй утопії "Гори моря і гіганти" збирає сторіччя в одну хвилину, змальовуючи великі катастрофи й нечувані триумфи техніки.

"Світ є вже", – проголошує експресіонізм устами свого видатного представника К. Едшміда: "безглуздя було б його повторювати... створити його заново, це найвище завдання мистецтва" [7, с. 256]. У творах К. Едшміда відзначає О. Бурггардт ненависть до традиції, до "ходячих" слів і понять, які ще живі через інерцію нашої думки. Автор шукає надзвичайного, екзотичного, наближає до нас далеких людей, далекі моря і країни. В оповіданні "Бот" перед читачем проходять Перу, Англія, Індія, Полінезія. Герой, якого дикі тубільці вважали за бога, бо він знав їх мову, робить із свого життя триумфальний похід через усі країни світу. Це життя переливається всіма барвами веселки, спить і вабить читача своєю колоритністю, раз у раз відкриваючи перед читачем нові обрії.

В аналогічних тонах витримано оповідання "Тимур" з ідеалізацією жорстокості й шаленої, звірячої хіті. Немов залитий сльозами кривавої заграви, проходить через усі свої нечувані та жахливі пригоди великий завоювальник. "Але чи не почуваємо ми в усіх цих образах щось давно знайоме? Чи не про те саме говорив колись романтичний маніфест Віктора Гюґо, коли вимагав "гротеска", дивного, надзвичайного, чудернацького?... Коли вимагав, щоб художній твір не просто відбивав життя, а щоб скупчував і концентрував усе проміння його... А культ сильної індивідуальності, – хіба ж не проповідувала його ще за Шиллера так звана доба "Бурі і натиску"? – запитує О. Бурггардт [7, с. 257].

"Недарма ж Едшмід називає "Бурю й натиск" і романтику двома великими і єдиними спробами досягти справжнього німецького стилю. Але треба зазначити, що як романтизм, так і "Буря і натиск" кинули клич: "Назад до природи!", і цим вони істотно відрізняються від експресіонізму" [7, с. 257]. І для теоретичного обґрунтування такої творчості О. Бурггардт наводить слова одного з видатних експресіоністів Т. Дойблера: "Разом із квітами й зіллям ми надаємо світові його барвистості... Ми даруємо людям і лісам пурпурову красу... віримо в фіолетові медузи, в чорні зграї птахів, що проносяться в ясній небесній блакиті... Душа сама в собі вибухає ракетою" [7, с. 257]. Цими словами автор ясно стверджує свою творчу автономність. Життя соковите, рухливе, динамічне – то найвищий ідеал такого експресіоніста, як К. Едшмід: "Не забувай, що для тебе важливіше жити, аніж мріяти, потрібніше цвісти, аніж говори-

ти... Що для тебе мистецтво, коли ти хочеш жити? Воно ніщо, як порівняти з повнотою життя" [7, с. 258].

Але це "повне життя" вимагає мистецької організації, отже, К. Едшмід радить читати про мандрівки Д. Франкліна, Левінгстона і про походи конкістадорів, що завойовували Америку, бо в них жадою нових обривів і екзотичні пахощі чужих країн. Едшмідове оповідання "Ляссо" дає нам до певної міри зразок такої "мистецької організації життя". Герой його, що живе в досконалих умовах ситого буржуазного існування, де все до його послуг, де з хронометричною акуратністю розподілено час для їжі, візиту і театру, раптом увесь загорається бажанням вийти з зачарованого кола цих нудних і непотрібних обов'язків, розбити стінки скляної коробки, куди його замкнуто, бо хоче побачити справжнє небо і справжніх людей.

Це оповідання цікаве для читачів тим, що близько підходить "до етичної проблеми: чи можна далі так жити, як ми жили досі й живемо тепер?" [5, с. 170]. Це питання руба ставить інший експресіоніст, відомий німецький драматург Г. Кайзер. У його творах порушені етичні проблеми, питання духовності. Тут наяву експансивність героїв, культ сили, гротескні образи. "Схарактеризувати творчість Г. Кайзера важче, ніж будь-якого іншого письменника", – пише О. Бурггардт. – "У кожного бо є основна ідея чи улюблений образ-стрижень, що на нього – як перлини намиста – можна нанизувати його твори, центральне сонце, навколо якого кружляють його думки ненастанно, магнетизовані, навіки причаровані, замкнуті у межах системи, де діє закон космічного тяжіння, у сфері впливу центрального тіла" [5, с. 170].

Не можна цього, на перший погляд, сказати, про Г. Кайзера, бо що не новий його твір, то нова в ньому ідея, нове й несподіване розгортання сюжету, оригінальне трактування тієї проблеми, що по-іншому розв'язувалася в попередніх творах. Патетик у "Громадянах із Кале", трагедія у "Коралі", комік у "Гебрейській вдові", сатиричність у "Кентаврі", провісник нових соціальних ідей у "Газі", далекий від сучасності романтик у "Пожарі опери", в "Жертві жінки". У "Кольпортажі" він малює сучасне життя, а в "Урятованому Алквіаді" шукає класичного сюжету, якому надає своєрідного освітлення. З найрізноманітніших джерел черпає свої сюжети: Біблія й класична давнина, Середньовіччя і сучасність, міфологія, утопія, героїчний епос. Водевіль, комедія, трагедія, балетна драма, містерія – всі ці форми з однаковою легкістю опановує. Постаті його втрачають обриси людей і стають символами думки, надіндивідуальними істотами, типовими зразками, і логіка їхніх вчинків часто жертвується заради логіки композиції і сюжету. "Театральна п'єса – це геометрична проблема", сказав якось Г. Кайзер. "І, справді, деякі драми немов збудовано на підставі статичних обрахунків, це й наближає їх до строгої класики. Але поруч маємо твори, що нагадують справжній кінофільм. Мова часами підноситься до урочистого патосу гімну, а часами немов крижання у технічних формулах і стислих виразах телеграфного стилю" [7, с. 321]. Саме терміном "кубізм" позначає О. Бурггардт мистецтво Г. Кайзера. Герої здебільшого не мають імен, а виступають на сцені під назвою: "батько", "мільярдер", "чорні", "жовті", вони – "конструктивні формули" [7, с. 321].

Цих персонажів на сцені не просто відтворити – рухи акторів мають передати геометричність, бо симетрія є найвищим законом для Кайзерової драматичної архітектури. Відомий німецький драматург П. Корнфельд подає свої міркування про гру нового, сучасного актора: "Хай актор звільниться від дійсності... нехай репрезентує саму лише думку, почуття або долю" [5, с. 171]. Отож П. Корнфельд вважає, що актор має репрезенту-

вати одну автономну пристрасть, почуття чи ідею в чистому вигляді. Це й наближає його до безіменного персонажа Кайзерової (і взагалі експресіоністичної) драми. Ці думки доповнюють деякі теоретичні міркування відомого експресіоніста І. Голля: "Ми забули, що сцена не що інше, як побільшувальне скло. Велика драма завжди про це пам'ятала: греки ходили на котурнах, Шекспір розмовляв з мертвими духами-велетнями. Ми забули, що перший символічний образ театру – це маска... Діти бояться її і кричать. Людина самовдоволенна й твереза хай знов навчиться кричати... Сцена... мусить стати надреальною... Чистий реалізм був найбільше збочення й катастрофа літератури" [5, с. 172].

Усі ці цитати влучно характеризують творчість Г. Кайзера. Серед попередників експресіоністичної драми треба згадати й А. Стріндберґа. "Стріндберґова драма – то магічна дія, драма-сновид, поза межами часу й простору. Такої драми не знає Кайзер. Фрайган підкреслює його немагічність і динамічну поліфонію, яка нічого спільного не має з поліфонічною магією А. Стріндберґа. Драма Кайзера ясна, предметна й пластична" [7, с. 322]. Щоправда, знеособлення дієвих осіб було вже у А. Стріндберґа, де вони називалися просто: Дама, Незнайомець, Мати, Лікар, Жебрак ("Шлях до Дамаску"). Те саме знеособлення простежується й в трилогії Г. Кайзера. У творах російського експресіоніста Л. Андрєєва також натрапляємо на знеособлення: Хтось у сірому, Людина, Дружина, Старенька, Доктор; отже, й ту саму символіку фарб: "червоний" сміх, сірий колір у п'єсі "Життя людини", чорний – у "Чорних масках". Мотив механізації життя, де звучала мелодія "корба – педаль – рурка", пролунав і в п'єсі Л. Андрєєва "Цар Голод": "Мы сами части машин. – Я молот. – Я шелестящий ремень. – Я рычаг. – Я маленький винтик с головою, разрезанной надвое. Я ввинчен глухо. И я молчу. Но я дрожу общей дрожью. – Мы огонь. Мы раскаленные печи. – Нет! Мы пища для огня" [7, с. 323].

Для Г. Кайзера драма – тунель, щось тимчасове, не мета, а тільки засіб руйнувати старе й творити нове життя. Так він сам сказав. В одному, другому і третьому його творі ми знайдемо риси, спільні з іншими письменниками, але взявши творчість Г. Кайзера загалом, помітимо, що перед нами ціле море ідей, і що не вміщається воно в ніякі береги. Різноманітність розглянутих п'єс, які годі систематизувати, свідчить про багатогранність таланту Г. Кайзера, який, на думку О. Бурггардта, ще не сказав свого останнього слова, його вже назвали німецьким Лопе-де-Вегою. Якщо (крім Л. Толстого) згадати філософів, які вплинули на формування Кайзерового світогляду, то це А. Шопенгауер, Ф. Ніцше і Г.-В.-Ф. Гегель.

У своєму юнацькому творі "Народження трагедії" Ф. Ніцше сприймає життя трагічно; та сама трагічна концепція й у Г.-В.-Ф. Гегеля, коли він каже, що дух мусить побороти своє роздвоєння і всі протиріччя, якщо хоче піднятися на вищий щабель. За його висловом, біль, що кричить із найпотемніших глибин, це одвічна прикмета духу. Крик болю з глибин нашого духу – це й є прикмета творчості Г. Кайзера. "Крик нам хоче вихопитися з рота – крик жаху й гніву! Він повинен угамуватися і голосом стати, щоб вплинути на людей. Холодна мова котиться назустріч пристрасному зворушінню, оте палкокровне мусить закрижати у формі. Чим дужче повинно захлипати нас почуття, тим твердіша й холодніша мусить стати мова" [7, с. 323].

Оці слова Г. Кайзера – його літературне кредо. Щоб мову не заглушив крик, треба їй надати структури строгої геометричності, закувати в панцир із скла й криці, і тоді – не в поета, а в глядача вихопиться крик болю й нестями, тоді здійсниться завдання експресіоністичної драми, як

його формулював І. Голль: "Людина, самовдоволена й твереза, хай знов навчиться кричати" [7, с. 323].

О. Бурггардт підсумовує: "Експресіоністична драма остаточно пориває з традиціями Гавптмана, яко натураліста, і веде свою генеологію від Ведекінда. Люди, на її думку, повинні бути не продуктами осередку, а силовими центрами" [7, с. 324]. І далі: "Ці протиріччя свідчать про те, що перед нами ціле море течій, і потрібно чимало часу, щоб воно відстоялося; тільки в майбутньому, коли виразнішою стане диференціація, можна буде зробити підсумки і поставити крапки над "і" [7, с. 324]. Тобто зрозуміти, що мистецтво експресіонізму абсолютизує "всевладну, стихійну, незалежно-творчу волю митця" [2, с. 30].

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К., 1998; 2. Бурггардт О. Експресіонізм у німецькій літературі // Життя і революція. – 1925. – №5; 3. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). – Пб., 1922; 4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001; 5. Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини / За ред. С. Савченка. – К., 1929; 6. Качуровський І. Творчість Юрія Клена на тлі українського парназізму // Клен Ю. Твори: У 4 т. – Нью-Йорк, 1992. – Т. 1; 7. Клен Ю. Вибрані твори. Поезія, спогади, статті. – Дрогобич, 2003; 8. Клен Ю. Твори: У 4 т. – Нью-Йорк, 1992. – Т. 1; 9. Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена // Клен Ю. Вибране – К., 1991; 10. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К., 1997; 11. Налувайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985; 12. Пахаренко В. Українська поетика. – Черкаси, 2002; 13. Розлуцький І. До питання про літературно-критичну діяльність Освальда Бурггардта // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму / Л. Кравченко. – Дрогобич, 2004; 14. Шевчук Н. Напрямок, течія, дискурс: питання теоретичні // Сучасна наука про літературу: "больові точки": Філологічні семінари. – К., 2002.

Надійшла до редколегії 26.09.06

Ю. Ковалів, д-р філол. наук, проф.

МИХАЙЛО ОРЕСТ: ВАРІАНТ "НЕОКЛАСИКИ" КРІЗЬ ПРИЗМУ ІДІОСТИЛЮ

Розглянуто дискусійну проблему стильового канону та його варіантів на прикладі "неокласики" в авторській інтерпретації поета М. Ореста.

Investigates the problem of style canon and its variants on example of "neoclasica" in author's interpretation of M. Orest.

М. Орест в еміграції надрукував чотири збірки, з них три знайшли свого читача за життя поета ("Душа і доля", 1946; "Держава слова", 1952; "Гість і господар", 1952). Лише "Пізнi вруна" (1965) з'явилися посмертно. І. Качуровський, який готував останнє видання до друку, висловив думку, що всі збірки М. Ореста, формують, "власне, одну книгу поезій" [13, с. 44-45]. Очевидно, упорядник мав на увазі єдність стилю, що зумовлює цілісну естетичну систему. М. Орест не сподівався на адекватне розуміння власної елітарної лірики з її "вишуканістю і бездоганністю метро-ритмічної системи", що потребувала невеликого кола реципієнтів відповідної "інтелектуальної підготовки, мистецького смаку, відчуття образу, розвиненої уяви" [14, с. 102]. Ця лірика реалізувала в еміграції "високі артистичні традиції київської неокласики" [8, с. 252], заперечувала спроби приборкати талант позахудожніми інтересами ідеології та політики. Поет спробував парадоксальним чином знаходити на чужині творчу свободу, культивувати аристократизм та естетизм, допоки "його самодостатній поетично-філософський світ міг жити за власною логікою" [22, с. 3]. Обстоюючи чистоту високого стилю, від якого взаємозалежний метод компонування, типологія образності, специфіка синтаксису, М. Орест апелював до творчого досвіду М. Зерова, який запроваджував "слово тверде і гостре, без ліричного тремтіння", М. Рильського, схильного до врівноваженості і кларизму, мальовничих епітетів, "строкої течії мислі", Юрія Клена як безпосереднього продовжувача цієї традиції, попри епізодичні відхилення від неї [20, с. 599]. Припускати, ніби "стосовно формальної досконалості Орест перевищує всіх неокласиків", було б некоректно, не тільки тому, що сам поет "не погодився б з цим твердженням" [18, с. 15]. Просто поет шукав інших шляхів розгортання та утвердження цього шляхетного стилю, іноді навіть розширював його межі, тому деяким критикам здавалося, ніби він виходить поза його "рамки" [25, с. 70]. Творчість М. Ореста доповнювала українську поезію на її магістральних напрямках, часом конфліктує з нею, з її невідповідністю запиту "чистої поезії", водночас засвідчила "новий, зрілий рівень філософської й естетичної зрілості цілої культури" [22, с. 3]. Лише упереджений погляд міг бачити в ліриці М. Ореста "аформальний" світогляд, а вірші – "аморфні", дарма що "добре відкладаються і в форму" [27]. Такі припущення аргументова-

но спростовував В. Державин, доводячи, що "створення класичного стилю потребує як доконечної передумови єднання виключно естетичного", що, допоки "естетичні принципи не визнаються за самовистачальні в мистецтві, а підпорядковуються на зразок надбудови чи літературно-суспільної акції якоїсь", доти немає класицизму, немає високого і великого стилю в мистецтві, немає й суспільства, здатного сприймати той стиль" [8, с. 351].

Поет не довіряв позірним формам, крізь видиму природу намагався розгледіти іншу, приховану, в якій наявна вічна краса. Пошуки метафізичних основ буття, виражених через ціннісні критерії прекрасного, унеможлилювали сенсуалістичні рефлексії чи романтичну замріяність. Ліричний герой прагнув "онтології чистої води", що віднаходиться "не в злитті з природою, а в злитті з духом природи й надприроди"; в таких його інтенціях критика вбачала ознаки філософської ентелехії [9, 353], заглибленої у внутрішню мету руху, приховану у прагненні наділеного формотворчим потягом буття до здійснення. Мотив освячення душі, віднаходження духовної свободи ("ласкавих висот синь!") на шляху, яким "Могучий гряде цар", тобто Ісус Христос, розкрито у програмовій поезії "На озері скрес лід", яким відкривається збірка "Душа і доля", що складається із трьох розділів (суб'єктів). Аналогічна думка перефразовувана й у вірші "Мандрівче, не йди, стань!", перейнятому розумінням марноти земного існування перед цінностями божественного єства: "Стомила душа злом – / І стало буття сном". Ліричний герой далекий від барокового розуміння взаємоперетину протилежностей, швидше схильний до переходу від однієї онтологічної якості до іншої. Він у своєму "преображенні" спирається на любомудрів, духовних сподвижників на зразок Св. Франциска Ассізького, уподібнюється до Леопаolda, заклопотаний пошуками чаші Граалю, аби "світлої сили набрала/ Несміла моя душа", що було прикметним також для лірики Юрія Клена та В. Барки, творчу уяву яких заповнювала висока культура куртуазного середньовіччя, героїка та лицарський етос, притаманний персонажам Артурівського циклу.

Поетичний космос лірики М. Ореста унеможлилював стихію хаосу, утверджував абстрактно-конкретну метафізичну єдність світоладу, в якому має панувати гармонія, що забезпечує шлях "в обітований край", утверджуючи критерії каколатії. Усвідомлення його