

## КОМПАРАТИВІСТИКА ТА ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

УДК 809.1

Олена Галета  
(Львів)

### ЮРІЙ МЕЖЕНКО І ТОМАС СТЕРНЗ ЕЛІОТ: ПРОБЛЕМА ТРАДИЦІЇ ТА ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ

*Ми передали мистецтво з рук у руки  
і тим самим спасли його від божевілля.*

Юрій Меженко

Безпосереднім предметом даного дослідження став порівняльний аналіз двох літературно-теоретичних статей, що з'явилися на світ майже одночасно — у 1919 році. Йдеться про роботи Т. С. Еліота “Традиція та індивідуальний талант” (журнал “Егоїст”, № 4) та Юрія Меженка (Іванова) “Творчість індивідуума і колектив” (альманах “Музагет”, № 1—3).

Про значення для літератури ХХ століття поетичної та літературознавчої діяльності Т. С. Еліота сперечатися сьогодні годі, хоча свого часу його звинувачували у декадентстві та погордливому естетстві, вкладаючи у ці слова однозначно негативний зміст. Праці ж Ю. Меженка, одного із засновників і теоретиків так званої “третьої хвилі” українського символізму, дослідника імпресіонізму та формалізму, навіть українському читачеві чи історикові літературно-критичної думки не надто відомі, хоча у 20—30-их роках його вважали одним із найцікавіших і найталановитіших представників українського літературознавства.

Звичайно, думки, викладені обома авторами у згаданих статтях, не можна вважати беззаперечним еталоном навіть їхніх особистих поглядів на порушену проблему. Викладені у час літературознавчого дебюту, в дальшій теоретичній діяльності вони зазнали певного розвитку чи уточнення. Однак саме у цьому полягає їхня цінність як матеріалу для вивчення еволюції розуміння того кола питань, яке передусім зацікавило молодих дослідників і залишається актуальним донині.

Коли обмежитися лише зверненням до усталених формул, що ними здебільшого виражається суть концепцій Еліота й Меженка у довідкових виданнях, то можна дійти висновку про абсолютну протилежність їхніх переконань. Еліот — автор теорії безособовості поезії, прибічник “деперсоналізації”, вирішальної ролі “об’єктивного корелята” у літературному процесі. Меженко — один із речників індивідуалізму в українському літературознавстві, активний захисник права митця на творче самовираження. Еліот виступив проти теорії символізму і запо-

чаткував новий тип літературної творчості ХХ століття, тоді як Меженко — автор маніфесту “музагетівців”. Однак безпосереднє звернення до праць Еліота й Меженка застерігає від такого поспішного судження.

Насамперед слід з’ясувати, чому Еліот виступає проти індивідуалізації творчості і що спонукає Меженка акцентувати саме на індивідуумі.

На формування поглядів Еліота суттєво вплинули ідеї консервативних мислителів початку ХХ ст., зокрема, І. Беббіта, Т. Х’юма та Ш. Морраса, які розглядали людину як обмежену та недосконалу істоту. “Суто людську сферу особистості вони вважали вмістилищем буденних, масових, стереотипних емоцій, які руйнують справжню індивідуальність”.<sup>1</sup> Еліот виділяє у свідомості митця два основні первні: особове (personal) та безособове (impersonal). Романтики і символісти, говорячи про “субстанційну єдність душі поета”, змішували функцію суто людського начала і власне творчого. Людська особистість визначається суб’єктивними емоціями та зацікавленнями, що формуються під однозначним впливом повсякденних стереотипів та умовностей. Тому, на думку Еліота, “утвердження художником абсолютної цінності суто людського начала не сприяє унікальності художнього твору, а, навпаки, призводить до її втрати”.<sup>2</sup> Йдучи за А. Бергсоном, Еліот вважає можливим і, що більше, потрібним говорити про об’єктивність творчості остільки, оскільки вона, по-перше, не є безпосереднім вираженням буденних емоцій і, по-друге, не має на увазі зацікавленості митця у своїй творчості, тобто не переслідує жодної практичної цілі. Лібералізм у мистецтві, таким чином, підтримує особистість у всіх її проявах (а власне — як уніфіковану одиницю) й ініціює розпад художнього твору. “Цей процес, поглиблюючись, тягне за собою поступову деградацію національної поезії і культури в цілому”.<sup>3</sup> Еліот трактує творчість як “поступову і неперервну самопожертву, поступове і неперервне зникнення його (автора — О. Г.) індивідуальності”.<sup>4</sup> Але нівеляція у творі буденної особистості не передбачає редукції індивідуальної творчої свідомості, навпаки, “чим досконаліший митець, тим строгіше розділені у ньому людина, яка живе і страждає, подібно до інших, і свідомість,

яка творить; тим досконаліше свідомість буде засвоювати і перетворювати переживання, що є для неї матеріалом”.<sup>5</sup> Відповідно Еліот розглядає два види емоції — емоцію повсякденну і мистецьку. Перша пов’язана із суб’єктом, завжди невизначена, динамічна, нестійка. Друга пов’язана з об’єктом, визначена і статична. Цінність твору полягає не у “значущості” повсякденних емоцій, не в їхній інтенсивності, а в “інтенсивності художнього процесу — якщо можна так висловитися, у ступені тиску, під яким відбувається злиття таких компонентів”.<sup>6</sup>

З таким твердженням безпосередньо перегукуються думки Ю. Меженка. Так, у рецензії на збірку “Обрії” Д. Фальківського він, ідучи за Фройдом, поділяє поетів на сублімованих і несублімованих, безастережно надаючи перевагу першим. Емоція сама собою як ознака людської особистості ще не має художнього значення. “Напруження емоційної волі” — лише перший крок до грані, за якою починається справжня творчість; автор стає індивідуальним поетом лише тоді, коли “підпорядкує свою щирість свідомому стилю, коли стихійні емоції подолає поетичною волею”.<sup>7</sup> Надмірний суб’єктивізм зменшує художню вартість твору, робить його непридатним для прочитання, зводячи до “душевних розкопин”. Адже “справа не в щирості, а в літературній індивідуальності”.<sup>8</sup> За Меженком, суб’єктивізм можливий навіть тоді, коли автор виступає як окрема одиниця, котра ні з чим не зіставляється, а для індивідуалізму потрібне зіставлення (у тому числі й у формі протиставлення) з колективом і традицією, носієм якої він виступає. Справжній ж “аристократ духу” не стільки намагаються постулювати свою окремішність, інакшість, скільки “прагнуть вселюдської індивідуалізації, прагнуть тої мети, аби кожна найслабша людина мала можливість не розчинятися в юрбі, а голосно заявити свої права на індивідуальність, свою волю до самостійних думок, до творення форм”. Надмірне акцентування на своїй суб’єктивності позбавляє поета можливості бачити саме те, чим визначається його окремішність, чим він може бути новий і цікавий не лише для себе, а й для реципієнта художнього твору: “коли безпосередність поетова переходить певні межі (...), тоді поезія в значній мірі втрачає свою індивідуальність, тим більше, що ця безпосередність завжди зв’язана з старим потертим, обтріпанним літературним штампом”.<sup>9</sup> Поет, намагаючись виразити тільки себе і саме тепер, несвідомо улягає абсолютній імпресії й, замість того, щоб зосередитися на своїх сутнісних характеристиках, повністю себе нівелює: “він так легко заражається чужим зовнішнім, так поспішає розвагітнитися від того вражіння, що воно навіть не набуває будь-яких індивідуальних рис”.<sup>10</sup>

Отже, для Меженка розуміння індивідуальності полягає саме у вмінні виділитися із загального середовища, усвідомити свою унікальність,

піднести *над* загалом: “творчий мент — це є межа, яка одриває індивідуума від загалу і, навіть більш, підносить над ним (...); творчий індивід (...) не може розтанути в колективі, не може віддати йому своє оригінальне, відмежоване від усього Я без боротьби”.<sup>11</sup>

Пропагуючи таке розуміння природи художньої творчості, Ю. Меженко у 20—30 роках заперечував ідею так званої “колективної творчості”, класовий підхід до оцінки мистецьких фактів, авторитаризм та вульгаризацію творчості.

Таким чином, Меженко та Еліот, по суті, обидва виступають проти експансії у художню творчість буденних стереотипів свідомості і готових шаблонів, збаналізованих та загальноживаних. Маємо справу не так з принципово відмінним розумінням ролі індивідуума у процесі творчості (як це видається на перший погляд), як з різним розумінням самого поняття індивідуальності.

Меженко, як і Еліот, відкидає “псевдоіндивідуальність”, яка стоїть “на хиткому ґрунті “Байронічної одірваності”, що пройшла крізь криву призму самовпевненості і самозадоволення”.<sup>12</sup> У такому контексті цілком логічно звучить висновок Меженка-індивідуаліста: “ми не можемо сказати, що яка-небудь культура утворена окремими особами; оскільки цю культуру розуміє і поважає нарід, оскільки він прагне цієї культури, оскільки він сам її утворив, оскільки вона є закладена в його психіці”<sup>13</sup> (так само, як логічно звучить твердження Еліота-деперсоналіста про те, що художній образ, створений справжнім поетом, індивідуальний, оскільки “йому відкривається індивідуальний характер світу, приховані зв’язки, непомічені буденною свідомістю”<sup>14</sup>).

Погляди Меженка розвиваються у напрямку від символізму до формалізму зі щораз більшим акцентом на об’єктивному чинникові творчого процесу та увагою до літературного факту. Перш за все це виявляється в його критичних працях — одна з найкращих його рецензій,<sup>15</sup> побудована за принципами формального аналізу, була надрукована у тому ж таки “Музагеї” поряд із маніфестом символістів. Теоретично Меженко задекларував формалізм у 1923 році,<sup>16</sup> відкинувши Штейнерівський містицизм і Бергсонівську інтуїцію та протиставляючи їм математичні формули і суто науковий розум, так само як і Еліот розумів “деперсоналізацію” не як “знеособлення художнього тексту”, а як “строгу впорядкованість (...), алгебру, якою безвідмовно зв’яряється — і, може, досягається — гармонія”.<sup>17</sup>

Зрештою, у самому символізмові від початку було закладене розуміння індивідуальності ширше, ніж звичайне ототожнення її з суб’єктивністю та емоційністю. Справжній місія поета полягає не в тому, щоби сягнути крайньої точки самовираження, а в тому, щоби збагнути закоріненість поетової душі у вселенську гармонію. За словами Шарля Бодлера, “роль поета зводи-

ться до ролі привілейованого посередника між природою та іншими людьми, його творчість не може бути вираженням “нестримної сваволі” і самодержавної суб’єктивності; його завдання зовсім не в тому, щоби привернути увагу оригінальністю чи навіть екстравагантністю власного “я”, а в тому, щоби напружено вслухатися у голос світотворення, яке саме “вимовить” потрібні образи. Сама сутність світу говорить мовою мистецтва”.<sup>18</sup> Артур Рембо проголошує втечу і бунт не так проти зовнішнього світу, як супроти власної самоті, супроти “ненависного власного “я” — продукту виховання, психологічних, моральних та інтелектуальних звичок, того власного “я”, яке отруєне заспокійливим відчуттям своєї самототожності”.<sup>19</sup> Таке “я” заступає від людини її власну сутність.

“Музагетівці”, покликавши до життя “третьо хвилино” українського символізму, тим самим звістили про його завершення і розпочали пошук нових шляхів розвитку поетичної теорії і практики. Як згадує Ю. Меженко в одному з своїх листів.<sup>20</sup> “Музагет” не слід вважати символістично (ані жодною іншою) цілісною літературною школою — то було радше спорадичне угруповання митців, котрі стартували на ґрунті символізму, і то не українського, а передовсім європейського, виступивши одночасно супроти символізму епігонського.

Дальше порівняння позиції Ю. Меженка та Т. С. Еліота передбачає розгляд поняття традиції, заснованого на переконанні, що “поза митцем завжди є щось таке, з чим він відчуває свою спорідненість, щось, чому він підпорядковує себе й офірує з надією заслужити й здобути самотутнє місце”.<sup>21</sup> Як така, ця думка у літературознавстві не нова, досить згадати хоча б слова Флобера про те, що митець “повинен виявляти себе у своєму творінні не більше, аніж Бог виявляє себе у природі”.<sup>22</sup>

Для Еліота традиція є певним Абсолютом, вічними цінностями, звернення до яких забезпечує митцеві незалежність від тимчасовості та мимущості свого Я, наступність творчих поколінь, процесуальність творчості як надособистісного породження. Основним механізмом, який уможливило існування традиції, він визнає “чуття історії”. Воно в жодному разі не тотожне з епігонством чи виключною орієнтацією на минуле: “чуття історії передбачає розуміння тієї істини, що минуле не тільки пройшло, воно продовжується сьогодні (...). Це чуття історії, що є чуттям позачасового, так само як і плінного, — позачасового і плінного разом — саме воно й вклучає письменника до традиції”.<sup>23</sup> Поза традицією окремі твори не можуть бути прочитаними чи оціненими, вони набувають значення лише тоді, коли зіставляються з традицією як певною системою: “немає поета, немає художника, — якому мистецтву він не служив би — чий твори розкрили б увесь свій смисл, розглянуті самі по собі (...). Не лише краще, а й саме індивідуальне від-

кривається у творі там, де найбезпосередніше дається взнаки безсмертя поетів давнього часу, літературних предків автора”.<sup>24</sup>

Тут доречно звернутися до міркувань Меженка про два різновиди творчого генія — генія абсолютного і генія колективу. Перший керується гаслом: “я є правда, і лише я є правда, і правда то є я”.<sup>25</sup> Така геніальність базується лише на самовизнанні, а, отже, не має жодної об’єктивної цінності. Другий визнає себе (і визнається іншими) генієм остільки, оскільки поєднує в собі загальні набутки колективу, конденсує їх і знаходить для них нову форму вираження. Він породжений загалом (не як аморфною масою, а як певною впорядкованою синхронно і сформованою діахронно системою) і до нього ж апелює своєю творчістю: “індивідуальність сама собою передбачає колектив, без якого індивід перестає бути індивідом і стає одиницею. Індивідуальність це є не щось інше, як тільки усвідомлене відокремлення від загалу, і то не випадкового складу, де всі складові члени не споріднені чим-небудь спільним, а від загалу, що зв’язує кожного свого окремого члена зі всіма певною, більш-менш одноманітною психологією, більш-менш одностайною психікою (...). Кожна людина є лише мент, що проходить в своїй психологічній особливості на загальному тлі свого народу, який живе своїм життям, своєю традицією, традицією, котра складалась віками, котра, тому що вона будується на психіці, не може бути порушена”.<sup>26</sup> Традиція створює своєрідну історичну перспективу, у якій вимальовується значення мистецтва сьогодення: “тло минулого добре відтінює барви сучасного і в історичному ракурсі правильніші з’являються справдешні розміри окремих поетів і оригінальність їх індивідуальностей”.<sup>27</sup> Разом з тим традиція за самою своєю природою динамічна, вона закономірно постійно “виживає” сама себе, є противником всякої статичності, вимагає постійного руху. Через те постулювання того, що минуле уже минуло, по суті, нічого нового у розвитку літератури не приносить. Воно саме належить минулому, як і всяка рефлексія, звернена до свого предмета. Врешті-решт, література спрямована на постійний пошук не так чогось *абсолютно нового*, як на пошук *вічного, неперехідного, тривкого*. Звідси виростає усвідомлення її одночасної плінності й устаєності, змінюваності й традиційності — література перекидає місток поміж часом і вічністю. І не випадково Меженко визнає київський академізм 20-их років, позначений науковістю та інтелектуалізмом, яскравішим виразником індивідуальності, аніж нігілістичний футуризм.<sup>28</sup>

Окремо слід наголосити на тому, що Меженко визнає творчим не будь-який колектив, а саме націю (чи народ), що повністю відповідає поглядам Еліота. Колектив, утворений за іншими критеріями (як от класовий, професійний та ін.) не є

носієм певної мистецької традиції, а тому не може виступати повноцінним творчим чинником.

Важливим моментом розуміння традиції в Еліота є її вибірковість, її впорядкованість як певної “ідеальної спільноти” відповідно до певного “ідеального ладу”. Тут виникає загроза закріплення традиції як канону, встановленого для літератури раз і назавжди, але Еліот успішно її долає, трактуючи традицію як явище динамічне. Жоден із видів мистецтва не може бути *кращим* чи *гіршим*.<sup>29</sup> Це поняття “змінне, і в процесі такої зміни ніщо не лишається на узбіччі як зайве і непотрібне, ніщо не є застарілим”.<sup>30</sup> Динаміка традиції забезпечується характером взаємодії між самою традицією і новаторством, між уже створеним і тим, що перебуває у процесі творення. Не лише майбутнє визначається минулим, а й минуле визначається майбутнім, іншими словами, не тільки значення кожного нового твору прочитується на тлі традиції, а й традиція змінюється під впливом новоствореного мистецького факту: “літературні пам’ятки витворюють ідеальну спільноту, яка змінюється з появою між ними нових (справді нових) творів. Ця спільнота повна і довершена, але щоб бути весь час такою, вона мусить із появою кожного нового твору вся бодай трохи змінюватись; відповідно змінюються стосовно цілого її пропорції, місце та вартість кожного твору; в цьому, власне, й полягає взаємозалежність між старим і новим”.<sup>31</sup>

Для Меженка проблема співіснування традиції і новаторства постає як проблема взаємодії двох психологій — колективної та індивідуальної. Лише у точці їхнього перетину можлива поява вартісного твору. Співвіднесеність із традицією є запорукою існування твору не лише в моменті, а й у продовженому часі. “Та індивідуальна творчість, яка є одірвана від психології, традицій і світогляду народу, нічого не варта, бо така творчість і вся її продукція яко певна цінність вмирає і зникає з обрїю культурного життя разом зі смертю творця”.<sup>32</sup> Традиція є консервативним і водночас необхідним чинником творчості; її дія в художньому творі виявляється як інерційна та асимілятивна, однак без неї втрачає сенс всяке авторське новаторство. Усе нове й оригінальне у творчості може бути потрактоване як крайня межа традиції, котра творить постійну експансію у творчо опанований простір. Традиція і новаторство — два взаємопов’язані чинники, дві сили, між якими утворюється силоне поле творчої напруги. Художній твір не може бути ані абсолютно новаторським, ані абсолютно традиційним, оскільки тоді перестав бути твором. Таким чином, Меженко заперечує можливість творчої революції, визнаючи лише творчу еволюцію. Як і в психіці, революція у мистецтві веде хіба що до божевілля. Продовжуючи цю думку, він відкидає деструкцію у творчості як дію революційну. Деструкція (зокрема, у футуристичному трактуванні) сама по собі не

є для нього творчим процесом, а радше чорною роботою по добору будівельного матеріалу для майбутньої творчості. Це процес попереднього визначення “молекулярного” рівня поєдинок, на основі якого можливе виникнення наступної, конструктивної за своєю суттю творчості.

Еліот, відповідно, визнає *ре*-конструкцію, а не *де*-конструкцію літературної традиції навіть тоді, коли відбувається кардинальна зміна її основного відбіркового критерію.

Питання традиції і новаторства можна розглядати не тільки у площині стосунків між індивідом і колективом (у двох його відмінах — як носія традиції і як уніфікуючого фактора), а й на рівні мовному чи національно-міжнаціональному.

Коли йдеться про мистецтво національне і міжнаціональний контекст, то Меженко й Еліот майже одностайні. Меженко закликає до обов’язкового вивчення загальноєвропейської (ширше — світової) культури і наближення до її рівня не через уподібнення культури національної, не через стирання диференціальних ознак, а через вираження національної своєрідності за допомогою новонабутих засобів. Загальноєвропейська традиція трактується не як мета, що її треба досягти, а як матеріал, що його треба опанувати. Влитися у цю традицію на правах органічного її компонента можна лише при збереженні національного колориту.<sup>33</sup>

За Еліотом, знання культури іншого народу (народів) необхідне для повної історичної свідомості кожної національної культури. Так само, як окремий поет не може осмислити й оцінити себе без співвіднесення з національною літературною традицією, так і окрема національна культура потребує традиції інтер(між)національної. Без такого контексту кожна культура стає перед загрозою провінційності. Це провінційність не просторова, а часова, при якій історія трактується лише як зміна засобів, що після використання викидаються на звалище. Як стверджує Еліот, “загроза такого провінціалізму в тому, що всі ми, всі народи на землі ризикуємо разом стати провінціалами, а тим, хто не захоче бути провінціалами, залишається тільки бути відлюдниками (...). Кожна література велика по-своєму, не ізолювано, а завдяки своєму місцю у більш широкій системі”.<sup>34</sup>

Щодо мови, то кожен автор її одночасно розвиває і виснажує. Розвиває остільки, оскільки мова поетична є не лише засобом комунікації, а чимось значно багатшим у своїх потенціях. Поет повсякчас іде за повсякденною мовою, що перебуває у постійному розвитку, і веде її за собою: “реформатори розвивають у тому чи тому напрямку нові форми поетичного мовлення, шпифують їх і вдосконалюють, але й мова повсякденного спілкування також змінюється, і новознайдена поетична мова виявляється знову застарілою”.<sup>35</sup> З іншого боку, письменник, опановуючи певні ділянки мови, закриває їх для сво-

їх наступників і позбавляє їх ще однієї альтернативи розвитку. Зрештою, Еліот доходить загального висновку, що існує час відкривати нові можливості і час їх освоювати, і ці часи періодично чергуються.

У Меженка це знайшло вираження у зміні вже згадуваних періодів деструкції і конструкції. Так, коли футуристи визначили звук основною “поетикальною молекулою” поезії, то символісти культивували “поезію звучання”, “поезію звукової абстракції”, доводячи її до вищого ступеня досконалості і тим самим вичерпуючи її.

Зіставлення літературознавчих концепцій Ю. Меженка й Т. С. Еліота можна було б продовжувати, знаходячи ще багато точок дотику. Однак обмежимося наразі проблемою, що стала предметом розгляду у проведеному дослідженні.

При ближчому знайомстві у поглядах обох авторів виявляється багато спільного, іноді навіть взаємодоповнюючого. Як підсумок можна навести слова Еліота: “живучість творчого духу будь-якого народу полягає у підтриманні несвідомої рівноваги між традицією у широкому розумінні — так би мовити, колективною особистістю, втіленою у літературі минулого, — і новаторством молодого покоління”.<sup>36</sup> Розбіжності між Еліотом і Меженком зумовлені здебільшого або певними конкретно-історичними обставинами (як інтра-, так і екстралітературними), що втрачають свою вагомість з погляду історичної перспективи, або різницею між тими значеннями, які вкладають дослідники у той чи той термін, тоді як їхня спорідненість має значно глибші корені — спільне спрямування руху їхньої теоретично-творчої думки.

### Примітки

<sup>1</sup> Аствацатуров А. А. Работа “Назначение поэзии и назначение критики” в контексте литературно-критической теории Т. С. Эллиота // *Эллиот Т. С. Назначение поэзии.* — М., 1997. — С. 18

<sup>2</sup> Там само. — С. 18.

<sup>3</sup> Там само. — С. 18.

<sup>4</sup> Эллиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // *Эллиот Т. С. Назначение поэзии.* — С. 162.

<sup>5</sup> Там само. — С. 162.

<sup>6</sup> Там само. — С. 163.

<sup>7</sup> Меженко Ю. [рец. на кн.: Фальківський Д. Обрії] // *Життя й революція.* — 1927. — № 3. — С. 386.

<sup>8</sup> Там само. — С. 386.

<sup>9</sup> Там само. — С. 386.

<sup>10</sup> Меженко Ю. [рец. на кн.: Поліщук К. Звуколірність] // *Шлях мистецтва.* — 1921. — № 2. — С. 140.

<sup>11</sup> Іванів-Меженко Ю. Творчість індивідуума і колектив // *Музагет.* — 1919. — № 1—3. — С. 70—71.

<sup>12</sup> Там само. — С. 66.

<sup>13</sup> Там само. — С. 67.

<sup>14</sup> Аствацатуров А. А. ... — С. 33.

<sup>15</sup> Меженко (Іванів) Ю. П. Тичина. Соляні кларнети // *Музагет.* — 1919. — № 1—3. — С. 125—134.

<sup>16</sup> Меженко Ю. На шляхах до нової теорії // *Червоний шлях.* — 1923. — № 2. — С. 199—210.

<sup>17</sup> Зверев А. М. О литературно-критическом наследии Т. С. Эллиота // *Эллиот Т. С. Назначение поэзии.* — С. 9.

<sup>18</sup> Поэзия французских символистов. Лотреамон. Песни Мальдорора. — М., 1993. — С. 18.

<sup>19</sup> Там само. — С. 21.

<sup>20</sup> Меженко Ю. Лист до Василя Ілліча Півторадні. 27.09.1957. — Інститут рукописів ЦНБ. — Ф. 274. — № 1756. — С. 2—3.

<sup>21</sup> Еліот Т. С. Функції літературної критики // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* — С. 66.

<sup>22</sup> Цит. за: Зверев А. М. ... — С. 8.

<sup>23</sup> Эллиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // *Эллиот Т. С. Назначение поэзии.* — С. 158.

<sup>24</sup> Там само. — С. 158.

<sup>25</sup> Іванів-Меженко Ю. Творчість індивідуума... — С. 66.

<sup>26</sup> Там само. — С. 68—72.

<sup>27</sup> Меженко Ю. [Про сучасну українську літературу]. — Інститут літератури АНУ ім. Т. Шевченка. — Ф. 191. — № 19. — С. 1.

<sup>28</sup> Меженко Ю. [Про літературну ситуацію до і після 1917 року]. — Інститут літератури АНУ ім. Т. Шевченка. — Ф. 191. — № 18. — С. 5.

<sup>29</sup> Эллиот Т. С. Что такое классик? // *Эллиот Т. С. Назначение поэзии.* — С. 241—259.

<sup>30</sup> Эллиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // *Эллиот Т. С. Назначение поэзии.* — С. 160.

<sup>31</sup> Там само. — С. 159.

<sup>32</sup> Іванів-Меженко Ю. Творчість індивідуума... — С. 76.

<sup>33</sup> Меженко Ю. Де і з ким ми йдемо і куди наші очі маємо звертати? // *Шляхи розвитку сучасної літератури: Диспут 24 травня 1925 року.* — К., 1925. — С. 6—15.

<sup>34</sup> Эллиот Т. С. Что такое классик? // *Эллиот Т. С. Назначение поэзии.* — С. 257—258.

<sup>35</sup> Еліот Т. С. Музика поезії // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. — Львів, 1996. — С. 76.

<sup>36</sup> Эллиот Т. С. Что такое классик? // *Эллиот Т. С. Назначение поэзии.* — С. 246.

### RESUME

The subject of the article is a comparative analyses of T. S. Eliott's and U. Mezhenko's philosophical and esthetical concepts. The author shows relativity of the thinkers' views on the basic categories of poetical creativity (individual — general, traditional — novel etc.) using two literary-critical articles of the writers.