

Володимир Моренець

УДК 821.161.2.09:7.01"20/21"

ЕФЕКТ ВИСОКОЇ БАШТИ

У статті проаналізовано концепт "мистецтво для мистецтва" та його історичний сенс, розглянуто проблему "заангажованості" мистецтва, висвітлено еволюцію образу й поняття "башта зі слонової кості". Доведено, що адекватне прочитання цих концептів, що змінюються в часі, можливе лише при дотриманні принципу історизму.

Ключові слова: концепт "мистецтво для мистецтва", заангажованість, башта зі слонової кості.

Volodymyr Morenets'. The effect of high tower

The paper analyzes the concept of 'art for art's sake' and its historical meanings, the problem of 'bias' of art. It highlights the evolution of the image and the notion of 'ivory tower'. It is proved that an adequate reading of the meaning of these concepts, which vary over time, is possible only on the basis of the principle of historicism.

Key words: concept of 'art for art's sake', bias, ivory tower.

1. Вибір і свобода.

На самісінькій середині 80-х у складі дебютної збірки "Небо і площі" (1985) вийшов друком вірш Юрія Андруховича "Іронічне послання з одного приводу". Цей дуже добрий, проникливий, як і на теперішній мій погляд, вірш звучав так:

Кажуть, ніби я мешкаю в башті слонової кості.
Кажуть без апеляцій, аж сумніватися годі.
Що ж, буду радий – заходьте до мене в гості!
Муза-вахтерка зустріне внизу при вході.
От вам віконце, Ви полюбіть краєвиди.
Як поетично, приміром, пасуть корову!
Ну а якщо нічого у вас не вийде —
дам вам трубу – підзорну чи оркестрову –
гляньте і грайте! Зернину й зорю завважте,
кожну печаль полюбіть і кожну втому.
Це – чудеса. Це – ефект високої башти.
А я при столі сидітиму.
Я ні при чому.

Що таке середина 1980-х? Це, наважуся нагадати, гучний і вже нестримний розпад радянської соціально-політичної машини в усіх її площинах. У сфері ідеології це так звана "перебудова" з елементами демократизації та гласності (обраний номенклатурою спосіб утриматися при владі); у соціальному вимірі це початок первісного нагромадження капіталу й дикого ринку; в економіці – очолений "комсомольцями" (ми тоді жартували – "комсомолістами") ривок із партійними грошима в бізнес різних госпрозрахункових і напівлегальних структур, а також за кордон; у геополітиці – чим стрімкіший розпад "варшавського блоку" з падінням Берлінського муру й, відповідно, "соціалістичного блоку"

всього за чотири роки; у сфері інформації та комунікацій – проламування “залізної зависи” й відкриття для себе живого й пишного західного світу; у сфері культури – веселі похорони соцреалізму і як доктрини, і як практики (щоправда, ще багатьма і ще довго практикованої, але інакше тут не буває).

Ось у цей дзвінкий і напружений момент зламу всієї радянської конструкції, сприяючи цьому зламові мірою власної мистецької змоги, і з’являється цей вірш Ю. Андруховича, – як рафінований і морально забезпечений гумор над радянською ортодоксією; як зневажлива усмішка у злобно-налякане лице цензора; як тонко різьблена мармурова дуля під ніс полум’яному захисникові радянського мистецтва з його класичним набором неодмінних прикмет “високого мистецтва, що служить народові”.

І тут одразу варто з’ясувати, чому ми беремо в лапки сказані вище слова. А й справді, чому? Невже сучасник не потребує художнього слова? Невже це слово у властивий йому спосіб так чи так не задовольняє читацьких (себто духовно-інтелектуальних, хоч як крути) запитів носія цієї мови? Ні, потребує. Ні, задовольняє. Сучасникові абсолютно байдуже, що впливає з літературних майстерень “ковалів слова”? (Тут лапки – із причин мого іронічного ставлення до різного роду графоманів і нездар, які називають себе “митцями”.) Ні, не байдуже. І це, безумовно, засвідчує велика популярність одних і повна “незайманість” інших видань. То чому слова “високе мистецтво, що служить народові”, ми тут беремо в лапки?

Відповідь, бо це принципово важливо: тому що то була брехня! Під виглядом правди – брехня. Бо ті слова складали сталу й наскрізь брехливу формулу, суттю якої насправді був державно-партійний, ідеологічний контроль над духовно-інтелектуальною поживою громадян. Бо в тодішній радянській дійсності не смак читача, не його життєвий і духовний досвід, не власні уподобання й культурні потреби, а цензор – партчиновник – кадебіст насправді встановлювали, який літературний “продукт” слугуватиме формуванню “гомо советікус”. І той із-поміж “продуктів”, який слугував такій меті особливо ефективно, удостоювався канонічного визначення “високе мистецтво”.

Себто ці лапки в нашому розумінні аж ніяк не означають, що з різною мірою метафоричності філологи й філософи не розрізняли або не розрізняють низького, вульгарного, брутального, бездарного, нашвидкуруч абияк зліпленого, з одного боку; і майстерного, тривалого в історичному вимірі, художньо й філософськи значущого високого мистецтва, – із другого боку. Розрізняли й РОЗРІЗНЯЮТЬ.

Вірш Ю. Андруховича, як усе художньо справжнє та органічне, крім незалежних від історичної миті достоїнств, був і формою відповіді на поклик свого часу, відповіді, що зривала святенницькі покривала з лицедіїв і курв радянської епохи. Окрім усього, вірш був і реплікою в полемічному гудінні доби, у якому художник Ю. Андрухович не хотів брати прямої участі через відсутність, як на його слухний тодішній погляд, вартого слова предмета полеміки (у “Літературній Україні”, журналах “Вітчизна” і “Прапор” (тепер – “Березіль”), частково – “Жовтень” (тепер – “Дзвін”)). Адже, зачитую себе з тієї пори, “в часи згаданої вище дискусії дісталось і йому, достатньо було критичних закидів у “аполітичності”, “агромадянськості” й несерйозності письма. Не встряваючи в пряму полеміку, він відбувся “Іронічним посланням з одного приводу”, де “вежу зі слонової кістки” – цей жупел естетики соцреалізму – відніс до природних, Богом даних пунктів обсервації життя, звідки відкривається гармонійна єдність земного й небесного” [10, 102].

Себто відповідь таки була, щоправда, не в науковій чи публіцистичній, а в поетичній формі. І ця відповідь була тоді іронічним дистанціюванням митця

від тодішнього поля подій (з усіма його реаліями, регаліями, буквальними і фігуральними “коровами” та “пастухами”), вона означала відречення митця від будь-якої нав'язаної йому актуальності, фактично означала його свободу від ідеології. І це вітали всі притомні учасники літературного, а ширше – культурного життя України. ВІТАЛИ!

Чому? Бо Андруховичева “башта зі слонової кістки” 1985 р. фактично й по суті означала одне-єдине, а саме: *дерадянізацію*, звільнення від єдиної на той час ідеології, яка агресивно претендувала на індивідуальний, ба більше – на приватний життєпростір сучасника. Відкинути “громадянськість” і “заангажованість” так, як це весело й талановито зробив Ю. Андрухович 1985 року, означало однозначно відкинути радянську ідеологізованість, оці “партійність” із “народністю” в потрактуванні М. Шамоти, бо жодних інших сторонніх щодо митця регламентацій і не було, жодна інша панівна ідеологія або й жодна інша відмінно потрактована народність не обмежували тоді художньо-філософського пошуку українських митців путями обов'язку й належності.

“Геть заангажованість!” у такому разі фактично означало “геть соцреалістичну догматику!” з усіма її приписами. “Хай святиться вежа зі слонової кістки” (цей крихкий спадок трепетного раннього модернізму) фактично означало “геть естетичний шаблон, геть спекуляції на тематичній важливості художньо-немічного твору й геть ідеологічно дозволений перелік порушуваних проблем”. Усе, що на сьогоденному соціально-історичному полі подій підстрибує й пасеться, – усе це вільне поле мистецької обсервації! Так було, так є та буде – я “ні при чому”.

Отже, суб'єкт лірики Юрка Андруховича “вмиває руки” не від сьогодення й загалом тексту дійсності, а від вибіркової уваги до її окремих епізодів/деталей і декретованої згори (? – з політично-владної гори. – В. М.) важливості тих чи тих творчих актів (тематичних утілень, проблемних розв'язок, оцінок, конотацій тощо). Той вірш заперечував не морально-психологічну значущість художнього слова, що має свій суспільний резонанс і свій вплив на соціум (за бажання все це можна пробувати охопити поняттям “громадянськість”), а директивну спрямованість цього впливу, його зумовленість домінантною в суспільстві ідеологією та його підпорядкованість владній політичній силі (за бажання все це також можна пробувати охопити поняттям “громадянськість” – себто маємо справу з досить розмитим у значенні штампом).

Варто постояти в цій думці!

Бо минуло всього чверть століття, і ось те, що без зайвих пояснень та уточнень силою самих історичних обставин розумілося 1985-го, сьогодні обертається черговим полемічним непорозумінням навколо питання сполученості мистецтва і життя, у нашій літературно-критичній практиці – навколо питання “заангажованості” як такої і вже ж, само собою, навколо давнього та безліч разів передискутованого концепту “мистецтва для мистецтва”.

Однак перш ніж спробувати розглянути питомі сенси цих понять (бо ж саме нез'ясованість робочих, базових понять і є здебільшого причиною всіх полум'яних полемік), звернімося до дивовижної за своєю промовистістю історичної еволюції образу й поняття “башта зі слонової кістки”, винесеного в назву цієї студії.

Пристрасному шанувальникові російського письменства Срібного віку (справді виняткового періоду в цій національній літературі) може здатися, що цей образ самодостатнього мистецького чину, незалежного від збурених хвиль марнотного щодення, веде свій початок від Валерія Брюсова та В'ячеслава Іванова. Насправді його історія багато давніша й химерніша!

Уперше на письмі “башта зі слонової кості” як метафора виринає у славнозвісній Книзі Соломона: “Шия твоя – як стовп зі слонової кості” (Пісн. 7:4). Ідеться про Книгу Пісень Соломона, або ж Книгу Пісень – книгу Старого Заповіту, що приписується цареві Соломону і становить збірку любовних гімнів, які розкривають взаємні почуття Соломона й Суламіті (Суламіфи), а також красу обидвох. Проте за цим дослівним значенням криється й алегорична думка. У Пісні Пісень відтворено любов Ягве-Господа до свого народу Ізраїля, а також щирю подружню любов. Отже, ідеться про віковічну Божу любов до народу й кожної окремої душі. Себто пафосним сенсом його була явлена світові й не зурочена гріхом добра сила й досконалість, а не відстороненість когось від чогось.

У Середні віки цей вислів так само використовували в літаніях до Божої Матері на означення божественної непорочної краси й вищої досконалості. “Запозичене з Пісні пісень порівняння спершу вживалося як метафора краси і непорочності. У XVI столітті його латинський переклад (лат.: *turris eburnea*) поряд з іншими епітетами ввійшов до літанії до Діви Марії, хоча сам образ, скоріш за все, виводиться із XII століття. Зображення башти поширені в католицькому релігійному малярстві та церковних вітражах” [3].

Отже, головні сенси – добродійна сила, краса, непорочна досконалість.

Цілковито інший зміст ця метафора набуває аж у XIX ст. завдяки Шарлеві Огюстену Сент-Бьову, котрий в одному з віршів своєї збірки “Серпневі думки” 1837 р. висловився про Альфреда де Віньї так: “А найзагадковіший, Віньї, ще до полудня немовби повертався в башту зі слонової кості” (*Et Vigny, plus secret, Comme en sa tour d'ivoire, avant midi rentrait*). Належить тут наголосити на тому, що Віньї славився своєю мізантропією та відлюдькуватістю, виявляв абсолютну байдужість до соціально-політичних питань і, відповідно, обстоював цілковиту незалежність творчої особистості від зовнішніх обставин.

Ось із подачі Сент-Бьова первісний зміст образу зітерся, натомість новочасний, романтичного походження сенс байдужо-гідливого відсторонення від буденності (“гордовитого усамітнення таланту”) набув великого поширення. Про це свідчить, зокрема, й епістолярій Г. Флобера (“Листи” 1856–1880), котрий у своєму приватному листуванні вельми часто вдавався до образу вежі зі слонової кості в сенсі “байдужої до натовпу шляхетності духу”. Він писав: “Потрібно віддатися своєму покликанню – зійти на свою башту зі слонової кості й там, подібно до баядери серед пахоців, занурюватися в самотні свої мрії”; “Нехай Імперія крокує вперед, а ми зачинимо двері, зійдемо на саму гору нашої вежі зі слонової кості, на найостаннішу сходинку, ближче до неба. Там часами зимно, чи не так? Але не біда! Зате зорі світяться яскравіше, і не чути дурнів”; “Я завжди намагався жити у вежі зі слонової кості; але море лайна, що її оточує, здіймається все вище, хвилі б’ють у її стіни з такою силою, що вона ось-ось упаде” (цит. за: [3]).

Варта нашої уваги й остання за часом смислова модифікація цього образу з відкритої для всіх Вікіпедії: “У культурі США уявлення про “вежу зі слонової кості” пов’язане із критикою університетів (особливо приналежних до “Ліги плюща”) та академічної еліти в цілому за зневажливе ставлення до “профанів”, замкнутість і снобізм” [3].

Бачите, який велетенський шлях понятійних трансформацій: від божественної досконалості, добродійної сили та непорочної краси через гордовите усамітнення таланту в незалежному від соціуму акті творчості аж до зневажливої пихи та снобізму новочасного академізму.

Сенси, які означувалися й відтиналися віршем Ю. Андруховича 1985 р., ми окреслили вище (одне слово, це радянськість та породжені нею наслідки). Що із цього випливає? Що сталі образи й похідні від них концепти еволюціонують у часі, що їх зміст може змінюватися до полярного, і що адекватне прочитання цих концептів можливе тільки за дотримання принципу історизму.

Чи постульоване Андруховичем у вірші дистанціювання митця від “тексту дійсності” можна генералізувати й підносити в ранг морально-естетичного закону, принципу, чинного скрізь і завжди? При тому, що ця люба багатьом зневага до тексту суспільної дійсності, ця зверхність стосовно всіх *“zjadaczy chleba”*, як писав Ю. Словацький, щеплена нам європейським романтизмом? На плечах сьогочасного митця, котрий таку позицію обстоює сьогодні, у добу інтернету і глобалізації, куценько дибиться байронівський плащ! З іншої епохи, із чужого плеча! Чи ж не кумедно?!

Звісно, абсолютизувати – не можна. Однак упродовж останньої чверті століття хроплива теза щодо “незаангажованості” гуманітарної думки і, зокрема, літературної творчості, щодо дистанційованості письменника від соціально-політичної даності з умоглядним стримінням до ідеологічної дистильованості проізоствала в Україні з розмахом пір'ю й набувала тисячних експліцитних та імпліцитних стверджень. Себто тоді, коли материк радянськості в усіх своїх вимірах почав віддалятися в історію, здорова реакція на його методологічні постулати й “ферменти” почала в Україні еволюціонувати в бік універсального філософського судження про незалежність мистецтва від плину дійсності, а самого митця та його творива – від морально-світоглядних та суспільно-політичних реалій сьогодення.

Результати такого дрейфу здорової психоемоційної реакції в бік філософської позиції не забарилися в усіх сферах українського життя. Нещодавно я постарався висвітлити сферу націокультурної ідентичності, де окремі світлячки-комашки медіапростору добалакуються до цілковитого абсурду на взірець того, що “українській людині для того, щоби бути людиною, потрібно перестати бути патріотом” (див.: [11, 13]).

Сьогодні тезу про мистецьку “незаангажованість” як мантру повторює поважна частина мислячої й інтернет-присутньої літературної спільноти, люди, безумовно, талановиті й освічені. Зокрема, С. Жадан, коментуючи представлення українського письменства у Франкфурті, заявляє, що “літературі не потрібна держава”; Анатолій Дністровий нарікає, що аж надто часто фахова розмова про творчість того чи того письменника сповзає в тему його морально-політичної позиції тощо.

Ми до цього повернемося, але спершу хочу навести свіжий приклад не із критичного, а із власне художнього плину, приклад, який, здається мені, красномовно засвідчує, у які дебрі ми забрели від веселої та доречної “іронії з одного приводу” 1985 р., у які непролазні хащі ми залізли, натхнені ідеєю вежі зі слонової кістки, себто – ідеєю безстороннього спостереження життя, до приступного зорові плану якого митець, як було весело сказано, не має жодного стосунку, митець – “ні при чому”.

Восени 2014 року, після весняної анексії Криму Росією, невдовзі після трагедії Іловайська, після того, як Москва порушила всі мислимі міжнародні угоди, розгорнула найбруднішу в історії та найбрехливішу інформаційну війну, надіслала в Україну свої регулярні війська, налагодила небачене за масштабами постачання зброї проплаченим терористам й у спосіб “гібридної війни” окупувала частини Донеччини та Луганщини, що зламало життя мільйонам співвітчизників і змусило їх стати біженцями-переселенцями, С. Жадан оприлюднив вірш “Звідки ти, чорна валко?”.

Цей добре написаний вірш потрапив до читача в сам розпал війни, у мить найбільшого напруження всіх національно-патріотичних сил, масової жертвності й волонтерства й так само масового засліплення зазомбованих московськими ЗМІ мешканців українського Сходу, україножерства, що ось уже понад чотири століття становить єдину істинну суть так званого “братерства” Росії з Україною. Слово поета пролунало в німоті зіціплених зубів і гордого мовчання добровольчих батальйонів, де немає місця лубковому патріотизмові так само, як і лукавому мудрствуванню “над битвою”; це слово пролунало на реченці, коли в усій ясності оприявнюється правда і кривда, бо “третього” тут не дано.

Вірш має вельми цілісну композицію і являє собою діалог біженця з капеланом. Також, за традицією давньогрецької трагедії, це хор і антифон. Хор – це розгорнуте в перших п'ять строф болісне звернення звичайного біженця від імені всіх гнаних бідою до “капелана” – до слуги Божого – до того, хто може знати суть подій, у сподіванні почути слово розради і співчуття, звернення, що в ньому коливається пливке відчуття власної причетності до ось такого жадливого розгортання подій. Антифон – це наступні й завершальні п'ять строф вірша, у яких говорить умовний “капелан” – той, хто за своїм статусом зобов'язаний говорити, хто покликаний казати правду, відпускати гріхи, дарувати смертним імовірну розраду і співчуття. Адже Господь – Всеблагий.

– Звідки ти, чорна валко, пташина зграє?
– Ми, капелане, мешканці міста, якого немає.
Прийшли сюди, принесли покору і втому.
Передай своїм, що стріляти більше немає по кому.

Наше місто було з каменю та заліза.
У кожного з нас тепер у руці дорожня валіза.
У кожній валізі попіл, зібраний під прицілом.
Тепер навіть у наших снах пахне горілим.

Жінки в нашому місті були дзвінкі й безтурботні.
Їхні пальці вночі торкались безодні.
Джерела в місті були глибокі, наче жили.
Церкви були просторі. Ми їх самі спалили.

Найкраще про нас розкажуть могильні плити.
Можеш із нами просто поговорити?
Даруй нам свою любов, стискай лещата.
Тебе ж, капелане, і вчили сповідувати і причащати.

Розкажи нам, навіщо спалили наше місто.
Скажи хоча б, що зробили це не навмисно.
Скажи, принаймні, що буде покарано винних.
Скажи взагалі бодай щось, чого не скажуть в новинах.

– Добре, давайте я розкажу вам, що таке втрата.
Звісно, всіх винних чекає гідна розплата.
І невинних вона, до речі, теж чекає потому.
Вона чекає навіть тих, хто взагалі ні при чому.

Чому саме ви потрапили до темних потоків?
Потрібно було уважніше читати книги пророків.
Потрібно було оминати пекельні діри.
Для мирянина головне – не бачити в дії символи віри.

Пам'ятаєте, що сказано в пророків про біль і терпіння,
Про птахів, які падають на міста, мов каміння?
Ось саме тоді й починаються, власне, втрати.
В кінці – там взагалі погано, не буду навіть розповідати.

Яка між нами різниця? Як між приголосними й голосними.
Всі готові сприймати смерть, якщо це буде не з ними.
Ніхто й ніколи в цьому житті не оміне розплати.
Я завжди говорю про це своїм, коли не маю чого сказати.

Я не знаю нічого про неминучість спокути.
Я не знаю, де вам жити і як вам бути.
Я говорю про те, що кожному з нас властиво.
Якби ви знали, як нам усім не пощастило.

Як бачимо, суб'єкт цієї лірики складний і плюральний. У першій частині – це зібране “ми” потерпілих, перед котрими на весь обшир розкрилася руїна сучасного мирного дня, де бувало всяке, але світло й радість, утіха і щастя теж були (“Жінки у нашому місті були дзвінкі й безтурботні, ...джерела були глибокі, ...церкви були просторі”). Ці “втікачі”, чий єдиний скарб тепер – власна валіза “зі своїм” попелом – своєю утратою і своїм боєм, своєю пам'яттю, валіза, сказати б, “сумління” (якщо чуть у цьому образі алюзію до Шарля де Костера з “Легенди про Тіля Уленшпігеля” – мотиву “попелу Клааса, що б'є у груди”), готові визнати і власну провину в цій трагедії.

Місце агресивного невдоволення посідає тепер “покора і втома”, дорікати, ганити, шпетити, винуватити їх нема як, адже в сенсі “Божої кари” всі ці бідаки вже покарані, вони вже не тільки стражденні (а лежачого ж не б'ють!), а й покаянні: усе це “ми самі спалили”. Зрештою, і покарані – байдужістю, сліпотою, безсовісністю, гординею, інфантильністю – усім набором “чеснот”, прописаних давнім-давно, ще на Мойсеєвих скрижалях і у книгах давніх пророків, прогрішень, часто вчинених не зозла, а із глупоти – “ненавмисне”.

На що сподівається, чого очікує, чого хоче цей “утікач”, ця армія новітніх погорільців і “переміщених осіб” (Україна лише нещодавно відкрила для себе і прочитала історію отієї, уже другої у ХХ столітті, маси DP, зібраної в таборах для переміщених осіб 1945–1948 рр.)? Людяності, відвертості й підтримки. Сучаснику, навчений мислити, а значить – співчувати: усе, що ти наразі можеш, – це “із нами просто поговорити”. Або помовчати.

Головне для людини – співчуття (не жалість!), відчуття причетності до чогось більшого за власну долю, бо інакше цю кожную окрему долю – ані виправити, ані порятувати. (“Люди горнутья до людей, – писала І. Жиленко, – бо до кого ж їм ще горнутись?!”). Їхня розрада та гірка втіха – у співчутті і правді, і то не роблених (не того, що “в новинах”), а справдешньої правди, істини, яка є “нічим не зумовленим розумінням” (М. Мамардашвілі). Те, що нас не вбиває, робить нас сильнішими.

“Капелан” (Антифон – Антитеза) і починає різати цю ймовірну “правду”, як її розуміє наш мислячий сучасник і значною мірою – власне автор. Суб'єкт лірики тут змінюється, відтак питального страждальця тут потісняє (що не значить – повністю витісняє, бо ліричне “я” цього вірша повсякчас дуальне: це і той, хто жадає, взискує відповіді, і той, хто здобувається на можливу для себе сьогодні відповідь) інтелектуал, якого “вчили” думати і прощати.

Якою ж є ця правда й це співчуття? Чому ви/ми потрапили в цей чадний вир, у цю чорну валку? Поет каже: бо не навчилися мислити й робити правильний вибір (“було уважніше читати книги пророків”). На зламах історії

таке траплялося сотні разів, нещастя завжди настигали людину, коли вона порушувала фундаментальні принципи міродайного облаштування свого гуртожитку. Зокрема, Содом і Гоморра переступами своїх громадян вистелили шлях загальній біді, це там із Божого гніву почало падати каміння з неба й мертві птахи, а вже далі – в Об'явленні Івана Богослова – у час Апокаліпсису – *“взагалі погано, не буду навіть розповідати”*.

Ось тут мене в цьому щемному вірші осмикує гостре внутрішнє “Стоп”! А чому це “не буду розповідати”? Так усе безнадійно? Невже? А який же тоді сенс Судного Дня? Це що – просто дурисвіття Господнє? Не з тієї ноги встав Боженька й заманулося йому, ні сіло ні впало, знищити світ?!?

Навпаки, біженцеві, як, зрештою, і кожному з нас, було би вельми доречним і корисним розповісти, “що дали”, себто нагадати про два смисли Апокаліпсису: нищівний і креативний. Бо Судний день приходить, за Біблією, не лише як понищення суцього, як підведення остаточної риски під людським світом і ділами людськими, а і як *відокремлення зерен від полову*, святого від грішного, доброго від злого [1, 165-166]. Тим остаточним розрізненням і кладеться початок нового, істинного Буття. Апокаліпсис – не зловісне Господнє свавілля, а очищення, момент реченцевого волевиявлення кожної людини, момент здійснення нею остаточного вибору між добром і злом. І далі – не “взагалі погано”, що й говорити несила, а *“кожному – по ділах його”!*

Адже за всієї історичної змінності етично-побутових норм і так само історично-соціальної зумовленості поняття “добра” і “зла”, святого і грішного гуманістичний світогляд допоки не скасовував моральної оцінки людських актів так само, як і моральної орієнтації особистості, розрізнення, що здійснюється крізь призму визнаваного нею Блага та повсякчасного особистого вибору на користь останнього [2; 15, 48-50, 55].

На побутовому рівні це звучить вельми просто: учиняй із іншими так, як хочеш, щоб учиняли з тобою. Ось. Себто так чи так, у різний спосіб і різними, часом несподіваними шляхами, а проте неодмінно ми приречені щоденно особисто здійснювати розрізнення доброго і злого у світлі особисто сповідуюваного нами Блага. Звісно, є випадки, коли це вважається необов'язковим, проте, як писав Юзеф Жичинський, ще ніхто в доказовий спосіб не ствердив, що саме такі випадки слід визнати репрезентативними для роду “гомо сапієнс” [22, 58].

Саме *розрізнення*, вибір, який ми здійснюємо тепер, і є нашим теперішнім – повсякчас зникомою точкою входження нашого минулого в наше майбутнє (Ч. Тейлор), точкою нашого особистісного повсякчасного людиноздійснення в Часі. А що ж бачимо в цій вирішальній точці аналізованого вірша С. Жадана?

“Яка між нами різниця”? По-перше, це питання змушує замислитися над суб'єктивним умістом “ми” цього вірша. Хто тут “ми”? Біженці? Благополучні мешканці незаторкнених війною земель України? Чи всі громадяни цього краю включно з тими, хто намагався й намагається його спалити к бісовій матері і стерти з політичної карти?! Як треба розуміти відмінність між “чорною валкою” (себто біженцями зі східних, спалених російсько-українською війною земель) і мешканцями решти України, що її делегатом виступає в цьому тексті “капелан”? Отже, яка різниця й чи є вона? За С. Жаданом, виявляється, – ніяка. Жодної різниці! Оце прикінцеве у вірші третє “ми” – це *всі люди* із властивою людині нечутливістю до чужого горя (“чужу біду руками розведу”), із цією культивованою сучасними ЗМІ адіюфоризацією (утрата емпатії, моральне очерствіння внаслідок надмірного тиражування жаху та страждання сучасними ЗМІ – З. Бауман, Л. Донскіс), із бажанням особистого матеріального й морально-психологічного комфорту. Так чи так (?!?) усім воздасться, хоч і бозна як: *“Ніхто й ніколи в цьому житті не омине розплати. Я завжди говорю про це своїм, коли не маю чого сказати”*.

Отже, різниці немає. Тут мене вже починають брати чорти, бо із пропонованого мені художником сюжету та образу дійсності десь дівається й уся Небесна сотня, і десятки добровольчих батальйонів, усі ті, хто в лиху годину душу й тіло кладуть за наш мирний український світ... Безслідно щезають тисячі молодих хлопців, розстріляних під Іловайськом, розтерзаних і перетворених на пил по всіх цих випалених Мар'янках і Пісках, Знаменках, Авдіївках і Дебальцевих... Усі оті українські вояки, що їх у полоні демонстративно під камерами обплвуюють і побивають ревні стражі "руссскага міра", ще донедавна теж – громадяни України...

Де вони і їхній вибір?! Де сам Сергій Жадан, котрий, захищаючи Україну, вийшов на площу Харкова й був до крові побитий адептами "руссскага міра"?!? Їх нема! Є лише чорна валка і благополучна, не займана війною маса мешканців, до якої апелює втікач/погорілець і яка здобувається на одне-єдине – на визнання своєї тотожності з апелянтом. Немає різниці, бо ми сукупно, гуртом і складаємо одну мову – українське населення: *"Яка між нами різниця? Як між приголосними й голосними"*. Більше того: з необхідністю складаємо, бо не буде мови ані без голосних, ані без приголосних. Ефектна метафора не в усьому завбаченого смислу!

І який же висновок? Ось тут уже, як на мене, і справді – "зовсім погано", проте мушу говорити. Причому те, що рецептів немає – *"я не знаю, як нам жити і як нам бути"*, – далеко не найгірше, бо видавати їх художникові – невдячна справа, він на це й не покликаний. Тоді що ж? Тоді як слово правди і співчуття лишається ось що: *"Я говорю про те, що кожному з нас властиво. Якби ви знали, як нам усім не пощастило"*.

Не пощастило?

Не пощастило?!

Отже, зі зневагою й ворожістю до такої країни, як Україна, сама мова якої повсякчас була і є предметом зубоскальства для більшості соціальних середовищ зросійщеного Сходу, нам просто – не пощастило?!

З тим, що десятки тисяч моїх співгромадян заковтнули ворожу пропаганду, як Божу росу, і почали активно – з виходом на вулицю й зі зброєю в руках – обстоювати чужу й ворожу моїй вітчизні химеру-новоросію, нам просто – не пощастило?!

Що тисячі спеціально підготовлених російських зайд і тисячі озброєних проклятою Москвою мешканців Донеччини й Луганщини, наче божевільні, почали гатити великим калібром ПО СВОЇХ же містах і селах тільки тому, що там майорів історичний, ще від князя Святослава, жовто-блакитний стяг, нам – не пощастило?!

Що визинати на весь світ план російського керівництва – знищення держави України як такої, "що не відбулася", а фактично – винищення українства, у чому найактивнішу роль бере хай зубожіле до краю, але все одно вільне вибирати між ДНР/ЛНР та Україною народонаселення, нам – не пощастило?!

Мені не пощастило впіймати таксі – усі наразі були зайняті й у мій бік не йшли, я і спізнився; нам явно не пощастило з погодою на курорті – дощі зарядили, що вдієш? Людині може не пощастити, коли вже на те, із жінкою або чоловіком (хоч я сам її/його вибирав/ла! – їжте очі, хоч повилазьте), або із другом (що виявився егоїстом і падлюкою)... Зрештою, мені може не пощастити бути народженим у кращому місці й у кращі часи – *бо не я це вирішував, я тут – справді ні при чому! А тут??!*

Цим завершальним і ключовим смисловим акордом, що має також і значну емоційну силу, С. Жадан фактично стверджує, що людина не несе відповідальності за власну долю. Вона не має причетності до того, що її

захоплює (чи ні) і несе (чи не несе) темний (світлий) вир соціально-історичних подій, бо вона тут – “ні при чому”. У чомусь їй може пощастити, у чомусь – ні. Ось якби пощастило хутенько та безкровно встановити Донецьку республіку на землях Донбасу – жили б тепер собі Жаданові персонажі у власних нерозбомблених оселях, не вештались би світом, торгували б антрацитом і металом за рублі. А так...

“Не пощастило” – це вияв абсолютної інфантильності й однозначне свідчення нездійсненого морального вибору. Поміркуймо ще раз, а якому, власне, “ми” отак “не пощастило”? З яким оце “ми” зливається в *помірній нетрагічній смуті* “співчутливий капелан”, котрий, виявляється, “нічого не знає про неминучість спокути”. Себто?

Ні, я розумію, що “нам не дано предугадать, как слово наше отзовется”... Але так само я цілком ясно й уповні здорового глузду розумію: якщо не любити своєї вітчизни, якщо зневажати свою історію, культуру й мову, то така держава, таке геополітичне утворення приречене на біду й розпад. І жодне “таланить – не таланить” тут не спрацює! Або ми “творимо добро в душі і на столі”, як писав М. Вінграновський, або до нас приходять непроханий *гость* у російській кирзі і творить собі своє добро на колись нашій землі.

Тут і до ворожки ходити не треба: або є снага любити та обстоювати своє, снага, яка зветься патріотизмом, почуттям самоповаги, націокультурної ідентичності, яка є всіма формами націоналізму, неантагоністичними щодо інших народів, із чого й виникає готовність будувати й захищати; або нічого цього немає, і тоді ваше випадково отримане у володіння дворище неодмінно заросте бур'яном. Яке тут може бути “пощастило – не пощастило”? Сапку в руки – й уперед, талановитий ти наш! Або – не скаржся, не канюч і не нарікай, бо, крім себе, й немає на кого.

Не можу перескочити через оце фінальне й вирішальне для мене у філософсько-естетичному плані “не пощастило”, та й годі. А спершу ж я навіть читав цей вірш своїй аудиторії, бо бриніла в ньому проникливість. Проте заглибився в текст і наштовхнувся на цей пеньок – далі не йде... завершальне “не пощастило” – аби ми всі знали – це ж фактично діагноз соціуму й вердикт моральній інволюції позитивного “я”/“ми” (тут постмодерним пастишем не порятуєшся). Кажуть люди, “приїхали”, маємо результат того, що закономірно трапляється на шляху нерозумних генералізацій. Адже завершальна формула Жадана – це взяте на озброєння в усі часи й *серйозно потрактоване* іронічне зауваження з одного приводу ще Ю. Андруховича 1985 року. *Не пощастило, знаєте, я – ні при чому...*

Ось який шлях пройшов весело кинутий у потилицю даленіючому радянському монстрові концепт цілковитої митецької незалежності, жарт, сприйнятий ласими на провокативні екстреми літераторами за чисту правду. Хоча, як знаємо, історія цього питання значно довша. У нові часи (бо своя історія осмислення земного і божественного вмісту слова – мовленого і писаного – сягає ще Платона й Аристотеля, проходить крізь роздуми св. Августина аж до поетик XVI – XVIII ст.) взаємини літератури і життя, художнього та світоглядного, естетичного та ідеологічного цікавили чи не всіх значних європейських мислителів.

2. *Мистецтво для мистецтва.*

Нагадаю, що така осоружна нам “службовість”, утилітарність або ж, точніше, “заангажованість” мистецтва – це концептуальне породження європейського позитивізму, що спирався на Просвітництво із властивим останньому культом людського розуму. До цієї тези народне мистецтво, між іншим, а зокрема

фольклор, не має жодного стосунку, бо як безпосередній вияв колективного безсвідомого й замкнена ментальністю певного народу морально-естетична система фольклор щодо самого себе безрефлексивний і питаннями власного покликання, призначення й завдання ніколи не переймався.

Акцентую на цьому, аби виправдати українське народництво як стильову течію зламу XIX–XX ст., що на нього пізніша критична думка жужмом навесить усі мислимі “гріхи” європейського позитивізму (див. про це докладніше: [9]). Бо це реанімований позитивною філософією дух Просвітництва під тиском “шаблону і звичайності”, серійного виробництва та субкультури мас, убогого раціоналізму та оземлення духовно-інтелектуальних інтенцій набув того неприйняттого, здешевленого, утилітарного вигляду, проти якого й повстала естетична свідомість європейського, а в його контексті – також українського модернізму.

Під прихистком різних світоглядів та ідеологій утилітарність літератури, хоч як змагався з нею модернізм *fin de siècle*, справді “проникла глибоко в двадцяте століття”. Але не самою лише “розщепленістю на політику та естетику”, як це мислилося тоді Б. Рубчакові [12, 39], а вочевидь значно складнішою природою естетичного, аніж уявлялося [5, 16-27].

Так чи так, але концептуальне оформлення “службовості” літератури, або ж її “заангажованості” (цей термін уперше запровадив у критичний обіг Ж.-П. Сартр [7] на означення політичної прибічності (польською – *stronnictwa*) письменника), блискавично (у європейському часопросторовому вимірі) покликало до життя власну альтернативу – концептуальне оформлення “мистецтва для мистецтва”, що його сутнісним стрижнем був естетизм.

Концепт “мистецтва для мистецтва” також не виник, ніби Афіна з голови Зевса, на зламі XIX–XX ст. унаслідок примхливих артистичних самонавіювань будь-кого з європейських модерністів, обурених утилітарними настановами позитивізму, а ще за сто років до своєї практичної реалізації був сформульований Іммануїлом Кантом. Це саме Кант принципово “відрізняє незаангажовану діяльність, якою є мистецтво, від практики, спрямованої на досягнення певної мети. З’являється, скажімо, протиставлення поезії і риторики (красномовства)... ..Вимога безкорисливої естетичної позиції пов’язана з твердженням про автотелічність твору мистецтва. Практика, яку визначаємо як мистецтво, має на меті витворення якогось предмета згідно з попереднім задумом (уявою). Мистецтва ужиткові (також і риторика) витворюють такі предмети, аби зрештою можна було ними скористатися і в життєвих потребах. Красні мистецтва мають своєю метою сам витвір; їм притаманна певна “ненавмисна цілеспрямованість” або “доцільність без цілі” [8, 47].

Загалом принагідно для себе заторкуючи сферу мистецтва, І. Кант сформулював ці ідеї у своїй “Критиці здатності суджень” 1790 р. Невдовзі їх підхопив і розвинув романтик Новаліс, котрому ми і завдячуємо відокремленням “поетичної мови, в якій краса є самодостатньою метою”, від мови риторичної, де “краса поневолена метою викладу” [8, 55].

Інакше кажучи, теоретичні підвалини “чистого мистецтва” закладалися задовго до його перших несміливих дефініцій в антипозитивістськи налаштованій Європі, а його перші префігурації та художні втілення без жодних зусиль знайдемо й у Шевченка (“Садок вишневий коло хати...”), й у Ю. Словацького (“Балладина”, “Срібний сон Саломеї”, лірика), і в А. Фета (“Тільки песне нужна красота, красоте же и песен не надо”).

Автотелічність поезії, її забезпечена естетичністю самодостатність на Європейському континенті концептуально закоріненена в Космос давніх греків, у Форму, у доладну впорядковану явленість, себто Буття, які у світогляді греків

протипокладені Хаосові – безформності, безладності, невпорядкованості, себто Небуттю. Водночас цю естетичність європейська філософська думка ніколи не відривала від морально-етичних та гносеологічних вимірів людського світу, навпаки, єдність краси, добра та істини схоплена ще давньогрецьким поняттям калогатія і стала предметом іще Сократових розмислів.

На Платоновому Єдиному та органічній єдності краси, добра та істини ґрунтується вся російська релігійно-філософська думка XIX ст. й, зокрема, філософія В. Соловйова, котрий, ідучи услід за давніми греками, трактував красу як “відчуттеву (ощутительную) форму добра та істини” (див. про це, зокрема: [16]). Загалом “ставлення до світу з погляду краси <...> є абсолютним, вищим ставленням до нього. Це положення Шеллінга тільки теоретично формулює світовідчуття романтиків, виражене у творах Новалиса, Тіка та інших” [6, 113-114].

Цими кількома штрихами я лише означую велику традицію мислительного сполучення категорій краси, добра та істини. На цьому потрібно наголосити, бо хоча філософське осмислення цієї органічної сполученості впродовж останніх двох століть і складає окрему тематичну бібліотеку, а перше ж ліниве звернення до “Google” умить видасть нам десятки сторінок відповідних посилань, проте саме на цьому перетині естетики та етики нагромаджується найбільша кількість спекуляцій і непорозумінь.

Бо коли йти від літературно-критичних полемік, починаючи від так званих маніфестів “Молодої Музи” або тотожних їм за духом і проблематикою самопрезентацій “Молодої Польщі” (від статей А. Гурського 1898 р. та “Confiteor” С. Пшибишевського 1899 р.) і далі в часі аж до теперішніх деньочків, то стає цілком очевидним безмір неймовірного спрощення, що його зазнав і далі зазнає концепт “мистецтва для мистецтва” в українському літературно-критичному дискурсі. Гаразд, нехай у радянську добу “чисте мистецтво” – цей жупел “буржуазної деградації” – подавалося як беззмістовна розвага, нічим не регламентоване художнє самочинство, “гра в бісер”, нічим не викликана й нічим, окрім авторської волі/сваволі не зумовлена (“безвідповідальна”) комбінаторика знаків і фігур.

Але минула чверть століття від безславного краху більшовизму та його, з дозволу сказати, філософії, і що ж ми маємо? А маємо те, що “мистецтво для мистецтва” – тепер уже з позитивною конотацією – і далі слугує синонімом повної відірваності мистецтва від дійсності, тексту літератури – від тексту щодення. Метафоричний вислів “чисте мистецтво” вживається на означення цілковитої індетермінованості мистецького твору й мистецького акту, а саме поняття “заангажованість” майже повсюдно сприймається як украй негативне визначення, як смертельний вирок оцінюваному артефакту, дискурсивно – як лайка.

Спостерігаючи за безперервним процесом баналізації та опрощення складних понять, фактично – за дією другого закону термодинаміки в людському світі зсередини – зі студентської аудиторії, доходжу висновку, що ентропія стосується не лише перетворення водню на гелій у зірках небесних, а й будь-якого, буквально – будь-якого гуманітарного поняття. Власне, гадаю, саме тому, що напрацьований і свого часу всім зрозумілий зміст певного поняття, концепту, категорії уповні своєї зрозумілості навічно лишається даністю культурно-історичної парадигми, у якій він сформувався, не передаючись наступній; саме тому В. Петров, а потім і М. Фуко постулювали тезу про принципову дискретність культурно-історичних епох [17].

Мистецтво як особиста забава, прописана Й. Гейнгою “гра”, як суто естетична рефлексія із приводу і без приводу, як нічим, окрім власної авторської

волі не зумовлена активність у безкінечному просторі довільних символів і значень, мистецтво як звільнена від будь-якої інтерсуб'єктивної семантики синтактика, як протипокладена будь-якій ідеології художня виразність, як морально-світоглядна непідзвітність автора і його творива, як цілковита індиферентність авторського тексту щодо авторської дійсності, як незалежна від соціально-історичних реалій комбінаторика художніх фігур (метафор, метонімії, порівнянь) тощо – ось усе це здебільшого й мають нині на увазі під формулою “мистецтво для мистецтва” й “чисте мистецтво”. Принаймні – в Україні.

А який зміст вміщували в себе ці концепти на світанку модернізму, у пору своєї первісної вербалізації, стрімкого поширення й полемічного утвердження? Що насправді мислили і вбачали наші розумні, талановиті попередники в зяючій безодні між словом “чисте” і словом “мистецтво”?

Цікавого читача відішлю до праці С. Яковенка “Романтики, естети, ніцшеанці” [18], де серед інших це питання досліджене глибоко й ретельно. Тут же спробую висвітлити головні й вирішальні для нашої теми аспекти, загублені на шляху до постмодернізму або вже і в компанії з останнім.

Артур Гурський (автор славного циклу статей, що встелили шлях генерації “Молодої Польщі”) писав 1898 р.: “Відбулося звернення до окремої людської душі, почалося поцінування індивідуальності як такої, як осібною, у собі замкненого світу, підпорядкованого власним законам. <...>...І так стрімко відбулося ґрунтовне “перевертання цінностей”. Місце маси посіла індивідуальність як найвища цінність і гідність світу, місце суспільної етики – етика душі, естетична моральність. <...>...Так виникла література “голої душі”, звільнена від шат часу й відкрита очам художника в усій своїй красі і грізності” [20, 114-115].

Отже, ідеться, здавалось би, про суб'єктивізацію явсьма, про беззастережне поринання художньої думки в індивідуальний і суверенний у своїй осібності світ окремої людини (принаймні саме так у подальшому сприйнятті української критики й буде аж до полемік навколо Нью-Йоркської групи 70–80-х років ХХ ст.). Однак застереження таки є, і вони приховані в *меті* такого заглиблення художньої, поетичної думки в надра суто особистісної екзистенції. Не минуло й півстоліття (☺), як найбільш мудрі дослідники збагнули, що постульована А. Гурським та іншими ранніми модерністами суб'єктивізація мистецтва здійснювалася зовсім не заради самої особистості (коштом поневаження інтересів народу, нації, “маси”, громади, суспільства), не заради утвердження егоцентризму як такого (з відповідним йому поневаженням загальних людських цінностей та устремлінь на протилежному від альтруїзму полюсі), не як апологія індивідуума з усіма барвами радикального лібералізму. Зовсім ні!

Думати так змушує передовсім мова раннього модернізму і природа суб'єкта його лірики – характер оцього визначального для лірики “я”. Так, Міхал Гловінський, безумовно, один із найпроникливіших польських теоретиків і дослідників літератури, 1962 р. зазначив: “Молодопольський поет прагне до повного самовираження, він автономізує власний внутрішній світ; однак, із другого боку, він схиляється до надання висловлюваним поняттям загальнолюдської цінності. <...> Звідси в лексиці цієї лірики така навала абстрактних понять, що в найзагальнішому вигляді означають собою чуттєві стани, звідси, урешті-решт, “загальниковість” самого суб'єкта лірики, який часто є абстрактною “емоційною людиною” [19, 76].

Ось звідки імперсональність тичинівського “тінь там тоне тінь там десь”, бо це стається скрізь і завжди: бо це не враженість котрогось “я”, а враженість людини як такої, це враженість “голої душі” життям як таким, це її непоясненне

й незглибиме запаморочення від світу, що взагалі так чи так СТАЄТЬСЯ з людиною! Ось звідки очевидна індивідуальна невловність суб'єкта лірики "Сонячних кларнетів" (і трьох наступних збірок Павла Григоровича), що про нього ми фактично нічого не можемо сказати навіть у кількох лічених випадках, здавалося б, суто особистої ліричної сповідальності ("О панно Інно, панно Інно..."), окрім лапідарного – "закохана душа". Усе. Більше жодних особистих деталей (я раніше вже завважив цю рису в розвідці "Без Тичини"; див. у моїй книжці "Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща").

Помічена М. Гловінським імперсональність поетичного висловлювання ясно й доказово свідчить про те, що насправді поет раннього модернізму говорить не про "я", а крізь "я". Лешек Шаруга, котрому завдячуємо прекрасною студією про морально-естетичну природу раннього польського модернізму, наголошує на тому, що стильова "орнаментальність" цього письма впливає з усвідомлення митцями непохопності Істини мовою як такою. Абсолютні сутності недоступні людині, мова не спроможна їх виявити й утривалити, тому митцеві лишається непрямий, "описовий", точніше сказати, натякальний шлях. Намагаючись пробитися крізь "видимості" будня, крізь усе це шумовиння випадковостей, принагідних і завжди приблизних утілень, художник стає на шлях естетично-філософської сугестії, головним джерелом і чинником якої є символ [21, 51-54].

Інакомовлення, еліптичність, наскрізна й доглибна символізація, небажання в'язнути в конкретних реаліях сучасності зумовлені не апологетичним вивищенням "особистого" над, не побоюся цих слів, громадським або суспільним, а ясним і слушним відчуттям (і передбаченням!) того, що до загальних сутностей просто немає іншого ходу, як крізь "кротову нору" особистісного. "Ясна річ, – пише Л. Шаруга, – поет є маскою "голої душі", він говорить ніби від її імені, а тому говорить недосконалою мовою, враженою тимчасовістю власної екзистенції, тимчасовістю "життя", яке стає немовби орнаментом, що за ним ховається "краса і сила" істинного існування, звільненого від тимчасовості та її обмежень" [21, 55].

Якби цей ранньомодерний поет міг, він би говорив про головне і абсолютне навпростець, говорив би самими сутностями, але це людині у принципі недоступне. Тому він сходить із "Божих" орбіт (романтизму), стає в позицію посередника "між" Богом і людьми (про що невдовзі й писатиме М. Гайдеґґер) і шляхом інакомовлення та оминання неістотного, принагідного, тимчасового прагне добутися до Абсолюту, до самої сутності феномена людини та її буття в цьому світі.

Про це, власне, по-своєму й каже Артур Гурський іще наприкінці ХІХ ст.: "Якби він (молодопольський поет. – В. М.) володів мовою, яка би грала на арфі почуттів (zmysłów) мелодії, що напрямки сягають душі, якби ця мова мала в собі гармонію звуків (tonów), запах квітів після дощу в горах, колір крові, вина, слонової кості, мармуру, якби кожний вислів мав своє обличчя, промовисте, як дитячі лица, і засніжену височінь гірських вершин, сповнену блиску, проваль і блискавиць – може б тоді він говорив про ту містерію життя, що його ви називаєте весною. Нині я дивлюся, слухаю, бачу диво, напоюю серце змучене й очі – але як людина німа висловити те, що прагну, не можу й тому почуваюся безсилим" [20, 109].

Апофатика, що починає домінувати в поетичних композиціях раннього модернізму саме із причин невисловимості головного – іще одне свідчення фактичного "обожествлення" літератури – або ширше – мистецтва. У творчій практиці це зовсім не означає "куда хочу, туди и ворочу", зовсім не мистецьку сваволю, а лише те, що це мистецтво підпорядковується власним, а не

накинутим йому збоку законам. Різницю легко збагнути, якщо згадати хоч би екстремні твердження Юрка Тарнавського (якому Емма Андіївська гостро дорікала за елементарну мовну неохайність, недбале ставлення до мовних норм і словотворчу невправність [23] про право митця в буквальному сенсі творити власну мову, яку читач зобов'язаний приймати будь-що-будь, нехай навіть пропонуваній йому митцем лінгвістичний конструкт і буде мовним покручем, результатом звичайної безграмотності чи глухоти. Чому? Бо Митець – він, бачте, вільний, він “сам по собі”, його не обходить комунікативна конвенціональність [13; 14]. Цікаво, яку б скульптуру лишив нащадкам Мікеланджело, коли б він як різьбяр не рахувався з особливостями матеріалу – мармуру?!

Але повернімося до концепту мистецтва для мистецтва. “Література в цій тезі виявляється цінністю, яка не редукується, зокрема, не підлягає редукації – а це істотно щодо постулатів позитивізму, проти яких виступили молоді дебютанти, – до суспільних або політичних інститутів. Цей <...> маніфест відбиває переконаність в автономності, суверенності літературних цінностей. Слово є нездійсненням, але водночас доконечністю, способом існування. Цей парадокс належить до фундаментального досвіду молодопольської літератури, літератури неможливої, але при цьому неунікної, такої, що не редукується навіть тоді, коли вона висловлює власну роздертість між ідеалом та нездійсненням” [21, 55-56].

Цілком ясно, що породжена опором позитивізму відмова від редукації художніх сенсів до будь-яких соціальних або політичних сенсів не тотожна твердженню про недоречність, марність, шкідливість художнього освоєння речей і явищ, які виходять за час та умови існування окремої особистості. Констатуємо: згідно з “оригіналом”, себто модерною художньою свідомістю зламу минулих століть, теза про “чисте мистецтво” в підсумку не містить у собі відмови від естетичного, відтак і етичного осмислення реальної дійсності, зокрема й соціально-історичної, політичної дійсності, що неминуче передбачає здійснення митцем морального вибору. Відступ митця від “Божих орбіт” якраз і означає недоступність чистої, себто безсторонньої естетичної обсервації, на яку міг би претендувати хіба що Творець, але... Але, за Книгою, поміченим у тому Він не був!!

Зрозуміло, що в маніфестах зламу XIX – XX ст. “правда серця” протиставлена голому раціоналізмові позитивізму; звісно, повернення метафізики виявляє себе в низці знаменних стильових новацій і змін. Нам наразі важить інше: коли “чиста поезія” не є чистою суб’єктивністю та обмеженням поля обсервації до власних траєкторій між спальнею, працею, бібліотекою, ярмарком і клозетом, то чим тоді вона є?

“Жага (польською – jaźń; вживається у бергсонівському значенні *élan vital* (життєва сила). – В. М.) – це, безумовно, справжній суб’єкт молодопольської лірики. Зрештою “я”, що тут з’являється, це не “я” особисте, інтимне, а “я”, що було на початку. Звісно, у конкретних творах ця вселюдська “жага”, або також, може, ліпше сказати, надлюдська, більшою або меншою мірою “заражена” особистістю автора. Однак ідея лишається та ж, принаймні як теоретичне припущення: їх суттю є переступання за межі (*przekroczenie*, перевершення) власного “я”, огортання ним і в ньому цілокупності людського досвіду й перенесення його в майбуття” (Л. Шаруга) [21, 61-62].

Ось як цікаво виходить: занурення в особисте здійснюється заради перевершення особистісного й виходу у простір загальносуспільного, загальнолюдського. Суб’єктивізація раннього модернізму – це тільки засіб досягти максимально глибокої, об’ємної, багатосторонньої, зваженої, міродайної візії людського світу!

Інакше кажучи, “мистецтво для мистецтва” й “чисту поезію” польської літератури, а так само загалом європейської та американської, вочевидь живлять надлітературні амбіції, як це переконливо й доводить дослідник. “Саме в цьому сенсі, гадаю, і треба прочитувати програми “чистої поезії”, поезії, що мала писатися “голосівками серця” і в якій також, якщо скористатися точним висловом Гадамера, “виповнюється/здійснюється сама присутність духу” [21, 60]. Себто непрямю висловлена, але істинна сутність “мистецтва для мистецтва” – це не втеча від світу у простір довільних особистісних символізацій і метафоризацій, а, навпаки, такий особистісний художній акт, потуга якого дає митцеві змогу вирватися за межі особистого, за межі позірностей і приторкнутися до правдивих абсолютних сутностей цього людського буття.

Хоч як учитуйся в “Гімни” Яна Каспровича, у “Луку” Б. Лесьмяна, в імпресії Т. Міцинського, у “Пастелі” чи “Енгармонійне” П. Тичини, скрізь ідеться “не про якусь реальну, конкретну особу, про поета з крові і кості, а про проявлену поетичною картиною жагу, яка огортає всі доступні думці людські існування” [21, 63].

У своєму прагненні до фундаментальних начал, основ суцього, зокрема й людини, ця література кладе на себе небачені подосі завдання, фактично й немислимі, і непосильні. Таке цілепокладання виводить нас на простір Одкровенень, Абсолютного відання, вираженням якого в людському світі є священна Книга кожної світової релігії, для Європи – Біблія. Цілком слушно підсумовує цей розмисел Л. Шаруга: “по суті тут не про літературу йдеться, а про вихід за межі літератури. Бо література не спроможна дати нової Книги, а власне Книга видається метою творчих зусиль усієї епохи” [21, 64].

Ось так відкриваються гуманістичні і глибоко моральні інтенції мистецтва для мистецтва. Ця література прагне неможливого – Абсолюту, прагне торкнутися до сутностей і надихнутися сутностями, прихованими від людини плинною природою речей. Це і є ота фундаментальна телічна спрямованість, яку ранній модернізм передає у спадок своєму наступникові – високому європейському модернізмові. У високому модернізмі булгаковський Понтій Пілат уже не уникне вибору й не “вміє руки”, заявляючи, що розп’яття Христа – це вибір єврейських ієрархів, а він – тут “ні при чому”. Ні, він *каратиметься і страждатиме*, аж поки не обере собі лютого супутника місячним шляхом і аж поки його на тому шляху за врешті-решт здійснений вибір не простять... Тичинівське “я” на верхів’ях поетового духовного злету перестане соромитися навіть власної імперсональності й заявить про себе на повний голос:

За всіх скажу, за всіх переболію,
я кожен час на звіт іду, на суд.
Глибинами не втану, не змілію,
верхів’ями розкрито розкрито...
Ніколи так душа ще не мучала!

Ніколи так ще дух не безумів!
О дух ясний – без яду і без жала –
давно ти снів? – а вже сучасний дій
всього мене обняв, здавив, напружив,
і я встаю, нову вдихаю міць...

Мистецтво для мистецтва – це формула творчого максималізму, суголосна моральному максималізмові європейського неоромантизму. “Мистецтво, – писав ще 1911 р. А. Белий, – є мистецтвом жити. Так я визначаю мистецтво... <...> Соціальна, естетична й пізнавальна форми життя поєдналися у творчості” [4, 238, 241]. “Чиста поезія” – одкровення щонайглибше причетної до життя людини стосовно буття і світу, а не байдужа зневага до всього, що виходить за межі суто особистих зацікавлень і потерпань, як було показано вище. В остаточному підсумку духовний досвідом і здобуток мистецтва для

мистецтва, чистої поезії – вихід і за межі літератури, і за межі суто особистих переживань у безмірний простір абсолютних сутностей загальнолюдської ваги. Хай навіть тільки у вигляді телосу, мети – але й цього вже більш ніж достатньо.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Софія-Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 2007. – 650 с.
2. *Бауман З., Донскіс А.* Моральна сліпота. Втрата чутливості у плінній сучасності / Перекл. з англ. О. Буценка. – К.: Дух і Літера, 2014. – 280 с.
3. *Башня из слоновой кости.* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/Башня_из_слоновой_кости
4. *Белый А.* Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
5. *Гадамер Г.-Г.* Мистецтво і наслідування // *Гадамер Г.-Г.* Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – С. 16-27.
6. *Гайденко П. П.* Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. – Москва: Республика, 1997. – 495 с.
7. *Масловська Т.* Соціальна заангажованість літератури (міра свободи та обов'язку) // *Слово і Час.* – 1998. – № 9–10. – С. 33–43.
8. *Мітосек З.* Теорія літературних досліджень / Пер. з польської В. Гуменюк, наук. редактор В. І. Іванюк. – Сімферополь: Таврія, 2003. – 408 с.
9. *Моренець В.* Народництво – позитивізм – модернізм // *Слово і Час.* – 2000. – № 1. – С. 35-39.
10. *Моренець В.* Поезія. 80–90-ті роки // *Історія української літератури XX століття* : У 2 кн. / За ред. В. Г. Дончика : підручник. – Кн. 2 : Друга половина XX ст. – К. : Либідь, 1998.
11. *Моренець В.* Tertium non datur // *Tertium non datur*: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XXI ст.: колективна монографія / Наук. ред. та упоряд. В. П. Моренець. – К.: НаУКМА, 2014. – С. 9-39. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2014/10/24/tertium-non-datur>.
12. *Рубчак Б.* Пробний лет // *Остан Луцький* – молодомузець. – Нью-Йорк: Слово, 1968.
13. *Тарнавський Ю.* Література і мова // *Сучасність.* – 1972. – № 2.
14. *Тарнавський Ю.* Література і мова // *Сучасність.* – 1972. – № 3.
15. *Тейлор Ч.* Джерела себе: творення новочасної ідентичності / Пер. з англ. – К.: Дух і Літера, 2005. – 696 с.
16. *Тихолаз А.* Платон і платонізм в російській релігійній філософії другої половини XIX – початку XX століть. – К.: Паранан, 2002. – 320 с.
17. *Фізер І.* Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів // *Наукові записки НаУКМА.* – 1999. – Т. 17: Філологія. – С. 42-44.
18. *Яковенко С. М.* “Романтики, эстети, ницшеанці”. – К.: Критика, 2006. – 296 с.
19. *Głowiński Michał.* Poezycja Tuwima a polska tradycja literacka. – Warszawa, 1962. – 274 s.
20. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / opracowała Maria Podraza-Kwiatkowska.* – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1973.
21. *Szaruga Leszek.* Milczenie i krzyk. Pięć esejów z powodu Młodej Polski. – Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1997. – 107 s.
22. *Życzynski Józef.* Bóg postmodernistów. – Lublin: KUL, 2001.
23. Columbia University Libraries. Manuscript Collections. Bakhmeteff Archive. New York Group Collection. *Tarnavsky Y.* Correspondence. – Box I. A – O. Folder: Emma Andijevska, letter from 20/09/66.

(Закінчення в наступному номері)

Отримано 9 грудня 2015 р.

м. Київ