

Володимир Моренець

ЕФЕКТ ВИСОКОЇ БАШТИ

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 завіси» 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 практикованой, 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 глум над радянською ортодоксією; як зневажлива усмішка в 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 причинного 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?

Відповім, 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 глагол 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, вартості 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 дісталася і йому, достатньо було критичних закидів у “аполітичності”, “агромадянськості” й несерйозності письма. Не встраваючи 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» [13, 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 кості» 1985 р. фактично й по суті означала одне-єдине, а саме: *дерадянiзацiю*, 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 кості» (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».

Відтак 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 смисли 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 кості», 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 Пісень Соломона, або ж Книгу Пісень (івр. *שִׁיר הַשִּׁירִים* *shir ha-shirim*, грец. *ᾠδα ᾠμάτων*, *ὁ ἐστὶ ἀλφῶμων*, лат. *Canticum Canticorum Salomonis*) – книгу Старого Заповіту, що приписується цареві Соломону і становить збірку любовних гімнів, які розкривають взаємні почуття Соломона й Суламіти (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 смислом 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.: *tutis 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» [4].

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

Цілковито іншого смислу ця метафора набуває аж у XIX ст. завдяки Шарлеві Огюстену Сент-Бюву, котрий в одному з віршів своєї збірки «Сerpневі 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 відлюдкуватістю, виявляв абсолютну байдужість до соціально-політичних питань і, відповідно, обстоював цілковиту незалежність творчої особистості від зовнішніх обставин.

Ось із подачі Сент-Бюва первісний зміст образу зітерся, натомисть новочасний, романтичного походження сенс байдужо-гидливого відсторонення від будення («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 пахощів, 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, здійснюється все вище, хвилі б'ють у її стіни з такою силою, що вона ось-ось упаде» (цит. за: [4]).

Варта нашої уваги й остання за часом смислова модифікація цього образу з відкритою 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» [4].

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.

Смисли, які означувалися й відтіналися віршем Ю. Андруховича 1985 р., ми окреслили вище (одним словом це – радянськість та породжені нею сенси). Що із цього випливає? Що стали образи й похідні від них концепти еволюціонують у часі, що їхні смисли можуть змінюватися до полярних, і що відчитання адекватного смислу 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 *«zjadaczów chleba»*, як писав Ю. Словацький, щеплена нам європейським романтизмом? На плечах сьогочасного митця, котрий таку позицію обстоює сьогодні, у добу Інтернету і глобалізації, купенько дибється байронівський плащ! З іншої епохи, із чужого плеча! Чи ж не кумедно?!

Звісно, абсолютизувати – не можна. Тим часом упродовж останньої чверті століття хроплива теза щодо «незаангажованості» гуманітарної думки і, зокрема, літературної творчості щодо

дистанційованості письменника від соціально-політичної даності з уможглим стримінням до ідеологічної дистильованості проізрастала в Україні з розмахом пирію 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 взірць того, що «українській людині для того, щоби бути людиною, потрібно перестати бути патріотом» (див.: [16, 18]).

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 хаші ми залізли, натхнені ідеєю вежі зі слонової кості, 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 жертвовності 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 зціплених 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 жакливого 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 оминє 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 болем, 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 покайні: усе це *«ми самі спалили»*. Зрештою, і покарані – байдужістю, сліпотою, безсовісністю, гординею, інфантильністю, – усім набором «чеснот», прописаних давним-давно, ще на Мойсеевих скрижалях і в книгах давніх пророків, прогрішень, часто учинених 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 отії, уже другої у XX 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 горнутьесь 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 спостигали 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 які ж тоді смисли Судного Дня? Це що, – просто дурисвіття Господнє? Не з тієї ноги встав Боженька й заманулося йому, ні сіло, ні впало, унищити світ!?

Навпаки, біженцеві, як, зрештою, і кожному з нас, було би вельми доречним і корисним розповісти, «що далі», себто нагадати про два смисли Апокаліпсису: нищівний і креативний.

Бо Судний день приходить, за Біблією, не лише як понищення сущого, як підведення остаточної риски під людським світом і ділами людськими, а і як *відокремлення зерен від полови*, 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 [3; 16, 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 сповідуваного 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» [31, 58].

Саме *розрізнення*, вибір, який ми здійснюємо тепер, і є нашим теперішнім, – повсякчас зnikомою 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'єктним 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 адіофоризацією (втрата емпатії, моральне очерствіння в результаті надмірного тиражування жаху і страждання сучасними ЗМІ [3]), 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 обплівують і побивають ревні стражі «руссского 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 «руссского 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 в якості слова 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 визнаний 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 й 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 хуленько 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 передугадати, як слово наше отзоветься»... 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 нашої 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 був навіть читав цей вірш своїй аудиторії, бо бриніла в ньому проникливість. Проте заглибився в текст і наштовхнувся на цей пенёк – 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 Жада-на, – 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, своєю чергою, спирається на Просвітництво із властивим останньому культом людського розуму. До цієї тези народне мистецтво, між іншим, 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 жужжом нависить усі мислимі «гріхи» європейського позитивізму (див. про це докладніше: [14]). 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 [7, 16–27].

Так чи так, але концептуальне оформлення «службовості» літератури, або ж її «заангажованості» (цей термін уперше запровадив у критичний обіг Ж.-П. Сартр [11] на означення політичної прибічності (польською – *stronnictwa*) письменника), блискавично (у європейському часопросторовому вимірі) покликала 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» [12, 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» [12, 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 закорінена в Космос давніх греків, у Форму, у доладну впорядковану явленість, себто Буття, які у світогляді греків протипокладені Хаосові, – безформності, безладності, невпорядкованості, себто Невбуттю. Своєю чергою, 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 давніх греків, трактував красу як «відчуттеву (ощутительную) форму добра та істини» (див. про це, зокрема: [22]). Загалом «ставлення до світу з погляду краси <...> є абсолютним, вищим ставленням до нього. Це положення Шеллінга тільки теоретично

формулює світовідчуття романтиків, виражене у творах Новаліса, Тіка та інших» [8, 113–114].

Цими кількома штрихами я лише означаю 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 беззмисловна 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 спрощення 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 [24].

Мистецтво як особиста забава, прописана Й. Гейзінгою «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 противопокладена будь-якій ідеології художня виразність, як морально-світоглядна невідповідність автора і його творива, як цілковита індиферентність авторського тексту щодо авторської дійсності, як незалежна від соціально-історичних реалій комбінаторика художніх фігур (метафор, метонімій, порівнянь) тощо – ось усе це здебільшого й мають нині на увазі під формулою «мистецтво для мистецтва» й «чисте мистецтво». Принаймні – в Україні.

А які смисли 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 зяючому бездні між словом «чисте» і словом «мистецтво»?

Цікавого читача відішлю до праці С. Яковенка «Романтики, естети, ніцшеанці» [26], де серед інших це питання досліджене глибоко й ретельно. Тут же спробую висвітлити головні й вирішальні для нашої теми аспекти смислу, загубленого 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» [30, 114–115].

Отже, ідеться, здавалось би, про суб’єктивізацію письма, 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 еґоцентризму 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”» [27, 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 неспоясненне 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» [15]).

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, відтак митцеві лишається непрямий, «описовий», точніше сказати, натякальний шлях. Намагаючись пробитися крізь «видимості» будня, крізь усе це шумовиння випадковостей, принагідних і завжди прибілих утілень, художник стає на шлях естетично-філософської суєтності, головним джерелом і чинником якої є символ [31, 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» [31, 55].

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

Про це, власне, по-своєму й каже Артур Гурський іще наприкінці XIX 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 кістки, 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» [30, 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 воручу», 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 Андієвська гостро дорікала за елементарну мовну неохайність, недбале ставлення до мовних норм і словотворчу невправність [33] про

право митця в буквальному сенсі творити власну мову, яку читач зобов'язаний приймати будь-що-будь, нехай навіть пропонований 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 [19; 20]. 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 редукції, – 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» [31, 55-56].

Цілком ясно, що породжена опором позитивізму відмова від редукції художніх смислів 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 й 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 раціоналізму 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 *elan 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. Тим не менше 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) [31, 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 досягнення 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”» [22, 60]. Себто непрямо 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 учити́йся в «Гімни» Яна Каспровича, у «Луку» Б. Лесьмяна, в імпресії Т. Міциньського, у «Пастелі» чи «Енгармоні́йне» 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» [31, 63].

У своєму стримінні 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. Як 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» [31, 64].

Ось так відкриваються гуманістичні і глибоко моральні інтенції мистецтва для мистецтва. Ця література прагне неможливого – Абсолюту, прагне приторкнутися до сутностей і надихнутися сутностями, прихованими від людини плінною 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 любого 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 їду, на суд.
Глибинами не втану, не змілію,
верхів'ями розкрилено росту...

Ніколи так душа ще не мужала!
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 максималізові європейського неоромантизму. «Мистецтво, – писав іще 1911 р. А. Белий, – є мистецтвом жити. Так я визначаю мистецтво... <...> Соціальна, естетична й пізнавальна форми життя поєдналися у творчості» [6, 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 досвід 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 як достатньо.

3. Повна присутність

Тепер щодо переважно лайливого сьогодні слова й поняття «заангажованість». На мою думку, годі вже спекулювати на протиставленні творчої свободи і заангажованості: це напряду не зіставлявані площини, до чого слід додати величезну розмитість так уживаного нині поняття «заангажованість». Бо одна річ – це класова або партійна *сервільність*, а зовсім інша – причетність/дотичність автора до осмислення гуманістичної проблематики як такої або його закоріненість у волю його країни чи нації до життя, – це також, уявіть собі, «заангажованість» (щоправда, не в Сартровому її розумінні).

У світлі такого уточнення вся література раннього модернізму найвищою мірою заангажована у фундаментальну морально-естетичну проблематику людського буття включно з головним питанням філософії, вона вся у кращій своїй частині була і є

дерзновенною спробою відповісти на клятві питання «чому», «навіщо», «заради чого» людина має приймати (або не приймати) це життя як благо (або як покару). Заангажованість літератури раннього модернізму в Абсолюті як у точці віднесення всіх її вимірів та оцінок цілком очевидна.

Насправді художня думка ніколи й не розривалася між заангажованістю і незаангажованістю, а за будь-яких обставин *завжди антажувалася у щось*: чи то в ідею соціального служіння (позитивізм), чи то в покликану дати вичерпні відповіді на головне ідею мистецтва для мистецтва (ранній модернізм), чи то в пошук Абсолютної істини (високий модернізм), чи то в концепт мистецтва як гри й тотального релятивізму (постмодернізм). Усе це – різні типи того, що ми називаємо гарним французьким словом «ангажемент».

Сьогодні достоту зрозуміло, що перед жодним «розпуттям» із подальшим вибором між «заангажованою» і «незаангажованою» стежею ані в 30-х, ані в 50-х роках ані європейська, ані українська художня думка не опинялися (кон'юнктурна продукція «на замовлення» сталінської чи гітлерівської влади предметом серйозної розмови тут бути не може). Саме питання сформульоване некоректно: телеологічність незалежно від міри її текстуального оприявлення – це один із природних чинників вербалізації (словоявлення) авторського «я» [25, 19] – так само у «пражан», як і нью-йоркчан, шістдесятників або поетів Київської школи.

Така неминуха вкоріненість у тому чи тому світоглядному позиціонуванні спричинена самою інтенційною природою людської мови, як це ще 1953 р. зауважив Р. Барт у студії «Нульовий рівень письма»: «Як і все сучасне мистецтво, літературне письмо одночасно вміщує в собі й відчужувальну силу Історії, і журу за цією Історією: будучи втіленням Необхідності, письмо свідчить про розкол усередині мови, невід'ємний від класового розколу суспільства; проте будучи водночас утіленням Свободи, воно постає як усвідомлення цього розколу і як поривання його здолати» [2, 96].

Себто літературне письмо як духовно-інтелектуальний акт стримить до максимальної суверенності й незалежності від обставин, сторонніх щодо авторської слово-мисле-дії, але як тут

і тепер установлене слово, установлене саме в таких валентностях із іншими словами саме такого мовного контексту (соціально-історичного дискурсу) воно до решти звільнитися й абстрагуватися від цих обставин не може. «Нульовий рівень письма» під цим оглядом недосяжний.

Я б навіть наважився твердити, що не тільки недосяжний, а й *небажаний*, оскільки осягнувши цей нульовий рівень, людина, як цілком переконливо довів М. Мамардашвілі, знайшла б там не себе, найдорожчу, неповторну, унікальну, а – *ніщо*. Адже будь-яка пошукована «чистим письмом» неповторність, оригінальність і своєподібність особистості, хоч як повертай, а є властивістю духовною, морально-естетичною і вже тому, – метафізичною.

«Метафізикою ми й називатимемо оте щось, чому не можна надати смислу в межах нашого життя та його умов. Наприклад, є такий термін, або поняття, або якість – “доброта”. Ви не можете слову або уявленню “доброта” надати смислу в рамках умов і границь вашого життя. Бо якщо ви мусите доброту визначити тільки в рамках умов свого життя, то вона не має смислу. Це безумовний факт, який ми знаходимо, якщо грамотно і послідовно, до кінця продумуємо те, що міститься в доброті» [10, 57].

Те ж саме із творчою неповторністю, духовною своєрідністю: якщо вони мають смисл тільки в межах й умовах мого життя, то й підуть із цього світу разом зі мною, лишивши на своєму місці порожнечу, ніщоту, себто не матимуть жодного тривкого сенсу. Тому я й стверджую, що підсумком вдалого досягнення «нульового рівня письма» для письменника була б не естетична повня вікопомного себеявлення і самовираження, а *ніщо*.

Треба також пригадати, що саме мислителі найбільше цінували у мистецькому, творчому акті, у чому, власне, убачали його позачасову «трафність», що вважали запорукою історично незалежної промовистості й естетичної сили твору мистецтва. І. Кант цю здатність художнього слова «спиняти мить» називав «живим уявленням», І. Франко одвічним рушієм і суттю ліричного переживання вважав «дійсне чуття» (див. його рецензію на збірку «Пальмове гілля» А. Кримського).

М. Мамардашвілі, занурюючись у романну структуру Марселя Пруста, шляхом тривалого й зосередженого розмислу доходить поняття «повної присутності», за умови якої людина літературним текстом відкриває собі життєву повню, сконденсовану до граничної відчутності реальну мить існування: «реальність – це одночасно й повна присутність. Реальність відкривається повній присутності. Або, навпаки, – те, що відкривається, те і є реальність» [10, 97].

Матеріал, що ним оперує письменник, у плані досяжності цього вищого стану «повної присутності», фактично не має жодного значення, це може бути що завгодно: важлива історична подія, революція, або й щось абсолютно малозначиме, один ковток гарячого чаю в ліжку – це не має значення! Ті, хто цураються суспільно-історичної, політичної, якої завгодно іншої поза авторським «я» суцільної тематики та проблематики, зовсім не там шукають дверей до всечасової естетичної значимості!

У літературі втекти від того, що під носом, іще не означає сягти небесного позачасового сенсу. «Естетична якість предмета, – пише в цьому зв'язку М. Мамардашвілі, – не має жодного значення для відкриття краси. <...> Раніше ми впевнилися, що і якість у цій точці, де ми стоїмо, якщо спинилися, не має значення. Це може бути мило, може бути бензин. Якщо я спинився й під цим поглядом, що говорить мені про моє призначення, почав рухатися, то ця точка – *hic et nunc* – вона тут і тепер, вона закриває нам минуле, на яке ми могли б зіпертися (я казав вам, що на минулому не можна вклатися спати), закриває нам майбутнє, кажучи нам: ні, тепер, на завтра перекласти не можна. Це – властивість цієї точки (споглядання/вмислювання/вчування. – В. М.), це закон. І скільки я побачу квітів, немає значення. Однієї квітки достатньо. Більше того, це може бути навіть не квітка, це може бути бензин. <...> Що треба робити? – не вимагати, щоби було ще світло (щоби був іще концерт, щоби я вдесьте пішов на цей спектакль). Спинися! Вгризися, руш углиб оцим внутрішнім колодязем, який десь, через якісь глибини єднає тебе із самим собою і який є колодязь страждання. Тобто – реальної події або

реального переживання. ... Король ти чи жебрак, але ти пробіжиш цей цикл: ти щось зможеш пізнати, лише сплативши за пізнане ціною уяви і страждання. Ти не можеш натиснути кнопку так, щоб відкрилися двері й на таці тобі принесли знання. У тебе є кнопка, у тебе є стіл, у тебе є слуга, котрий відгукнеться на цей дзвінок і відчинить двері. Але він не принесе жодного знання, тому що цього знання на таці не існує» [10, 51-53].

Філософ говорить про зосереджену повноту рецептивного зусилля (як у сприйнятті літератури, так і самого життя – тут різниці немає!). Повноту, яка і є *заангажованістю* письменника у щось, суще й істотне поза самим описом, яка є так само заангажованістю реципієнта у щось суще поза прочитуваним ним текстом; повноту, яка за умови особистого духовного зусилля може дарувати людині *подію твору літературного мистецтва*. Це, власне, і є кантівське «живе уявлення», франківське «дійсне чуття». Тому філософ і твердить: «Основний психологічний тип людини, якій взагалі може відкритися світ (не перед кожною світ відкриється, навіть якщо вона цього захоче) і для котрої по якихось магнітних лініях розкривається або розверстується її власна психологія, – це ангажована людина» [10, 28].

Тому немає чого нарікати на заангажованість письменника тоді, коли річ навіть не в його сервільності, кон'юктурності, запопадливості, догідливості, а передовсім – у художній безпорадності створених ним літературних текстів. Не в тому біда, що він пристрасно або відповідно до свого світогляду, себто зумовлено поставився до цього світу, а в тому, що не досяг у цьому ставленні *повної присутності* й не спромігся її утримувати у словесній формі.

4. Автор і його твір

Є ще один аспект оцінки твору літературного мистецтва, який, на думку багатьох сучасних гуманітаріїв, стоїть на заваді поцінування мистецтва як мистецтва. А саме: особа самого письменника, його людська, громадянська, світоглядна позиція. Зрозуміло, що твір літературного мистецтва має власне історичне життя, і сприймати його лише крізь призму людської біографії автора годі. Але чи можна до відрубності цілковито розмежувати особу

автора (зі властивою йому ідеологічною позицією та всією сукупністю практично явлених соціально-психологічних особливостей) і створений цією особою твір літературного мистецтва?

Добре питання, нещодавно полемічно загострене в українських соціальних мережах. Хоча відомо, що архітектоніка естетичного дискурсу (і в бахтінології, і в рецептивній естетиці) передбачає тріаду: “aesthesis – poiesis – catharsis”, у якій авторська «іпостась» (креативна функція дискурсу) *volens nolens* виявляє себе в різний спосіб; більше того: хоча естетичний суб’єкт існує лише у формі тексту (тобто не тотожний біографічному авторові), однак архітектонічне завдання дискурсу визначається «надсуб’єктом», який обов’язково корелює з особистістю автора.

Людям, схильним і здатним до філософського розмислу, здавалося, годилось би при цій нагоді застосувати свої теоретичні знання, спробувати докласти методологічні інструменти до його різнобічного висвітлення... Де там! Домінує «чорно-біла» логіка, ґрунтована на хибно потрактованому ранньомодерністському концепті «мистецтва для мистецтва» і – відповідно – на засаді недотичності тексту мистецтва до тексту дійсності.

Звідси, приміром, сарказм Анатолія Дністрового, котрий радить любителям «занечищувати» оцінку літературного твору судженнями щодо морально-політичної позиції його автора перетрусити власні бібліотеки, адже прикрих розбіжностей тут буде безліч: «Так само їм рекомендую за такими ж критеріями (які вони застосовують до згаданих авторів) прочистити свою бібліотеку і викинути з неї всіх без винятку світових авторів, які сиділи на радянських грантах чи співпрацювали з комуністичними режимами, – Неруду, Тувіма, Незвала, Новомеського, Елюара, Маяковського. Мозок треба стерилізувати до кінця – не зупиняйтеся на Петрові, Костецькому, Косачу. Да – і не забувайте про реверс – вісті комбатантів, сонети мельниківців та інші мужні та гідні канали комунікації» (допис у Фейсбуку від 23/11/2015).

Ну, крайність, до якої вдається Анатолій Дністровий, вона і є крайністю: можна легко спростувати «співпрацю з комуністичним режимом», наприклад, Юліана Тувіма, бо його повоєнна

поема «Квіти Польщі» – це ще не «співпраця», він до партійного осередку ПОРП із доносами на колег не бігав! І так само далі за легковажно накресленим списком включно з Маяковським, котрий міг вірити – і тому помилятися, – але не «догоджати». Але річ навіть не в тому. Нам важливіше, що порушена (не піднята, колеги, а порушена!!!) тема зібрала 37 «лайків» і в багатьох випадках вивела полілог на загальне питання, чи світоглядна позиція митця кладе свій карб на його твориво, чи належить/чи можна враховувати ідеологічний і морально-соціальний «профіль» художника, висловлюючи власні судження про його творчість?

Добре питання! Фактично Анатолій Дністровий (а слідом за ним і купа інших достойних гуманітаріїв і не тільки) обстоюють принцип або підхід, за яким митець/письменник – окремо, а пісня/вірш/роман – окремо. Як казали в Одесі, котлети окремо, мухи – окремо. Насправді в цьому легко можна почути відгомін постмодерністської концепції «авторської маски» (автор забавляється, грається зі своєю «маскою», знущається з наївного читача, котрий дошукується в написаному бодай якогось смислу): «Металітературна техніка в постмодерністській літературі основана на іншій епістемології, не впевненій у пізнаваності світу. Автор-“трикстер” є субститутутом реального героя (бо жоден персонаж хаотичного фрагментування тексту не може претендувати на роль героя); він концентрує в дискурсі “постмодерністську іронію”» [29, 165]. Усе це на Заході «було й загуло» ще до початку 90-х, коли теоретики смакували «постмодерністську епістему» (Ж. Деріда, М. Фуко, Ж. Лакан, Р. Барт). Але ж панове просять! Що ж, спробуємо!

Берем обидва предмети в реальності, і що ж? А виходить ось що: письменник у реальній наявності є, більше того, його вихід чи не вихід на публіку, його пост/перепост буде/не буде абсолютно незалежно від мого до нього ставлення, більше того, незалежно від самого мого існування на цій землі. Захоплюватимуся я письменником чи слатиму йому навздогін прокльони, – байдуже, бо письменник як біологічна і соціально-психологічна даність існує зримо, предметно і цілісно: він незалежно від мене є в усій своїй повноті й досконалості/недосконалості.

А що ж із твором, який високоповажні дискусанти й дискусантки закликають нас відділити від зримо даного нам у формах (предметної і психологічної) дійсності письменника? А твору як цілісного змістового масиву, придатного до коментування та оцінювання, – *немає*! Справді, чи маємо ми твір як об'єктивну змістову даність? Почасті – так, але: мовчазну, безмовну, даність, про яку ми нічого сказати взагалі не можемо: це даність бібліографічного факту, це бібліотечна одиниця на полиці, це книжка, яка лежить обік нас, це мовчазний факт історії літератури. Поза нашою рецепцією тільки це, а більше – нічого (ну, ще був твір-процес у ході його виникнення, але про нього крім самого письменника ніхто нічого сказати не може, отже ця іпостась твору літературного мистецтва нам також не зарадить).

То як же бути із другим складником зіставлення, чи то пак розмежування? Із твором як естетичною реальністю певного змісту, що тільки й може бути предметом рефлексії? «Утримання твору у видимих знаках, – пише І. Фізер, – радше слід розглядати тільки як *засіб* його здійснення, ніж правдиве його існування. Як формально організована даність він є словесною цілісністю, що реалізує себе в процесі засвоєння сприймачем. Його мета “досягається одночасно зі створенням”, і тому “категорії мети і засобу, збігаючись за всіма ознаками, не можуть бути розрізнені”. Найменша зміна в структурі твору викликає зміни в його телеології: відповідно – його мета ніколи не випереджає його форми і не йде слідом за нею, вони виникають або відтворюються тільки разом. Ця часова симетрія не повинна, проте, розглядатися як постійність форми й змісту: вони якраз завжди несумірні.

Пов'язаність між собою поетичної форми та її семантичного значення несе важливе онтологічне навантаження, а саме: те, що поетичний твір існує тільки, користуючись терміном Гуссерля, в осучасненні, всередині «поширеного тепер», яке має початок і кінець і в якому будь-що, наявне *in potentia* (лат.: в можливості), здобуває повну реалізацію. Це означає, що в потоці свідомості ця усталена конфігурація переходить у свіжу пам'ять, в якій поступово редукується до функціонального компонента

синтаксичного взаємозчеплення. <...> ...Поетичний твір набуває буттєвого статусу, коли обидві його форми – зовнішня і внутрішня – глибоко інтимно пережиті нашою свідомістю, або коли вони, за термінологією Потебні, сприймаються апперцептивно (тобто *частина зображеного в розглядуваному об'єкті усвідомлюється крізь призму знань, набутих раніше*). До апперцептивного сприйняття твір існує тільки як інформація, або як X, що поза судженням не має жодного змісту. *Щоб поетичний твір дістав зміст і, таким чином, повністю сформувався як твір мистецтва, він потребує інтерпретаційної свідомості людини*» (курсив мій. – В. М.) [23, 26-27].

І далі підсумкове щодо змісту: «твір як суцзя мистецька даність складається радше з двох, аніж трьох компонентів: зовнішня і внутрішня форми. *Третій компонент – зміст або ідея – існує тільки як семантична можливість*» (курсив мій. – В. М.) [23, 40]. І в цитованій студії, й у Р. Інгардена в його праці «Про літературний твір», і – далі вглиб XX століття крізь рецептивну естетику, теорію читачького відгуку, *close reading*, Г. Гадамера й до Ж. Дерріда з П. Рікером – загальним місцем гуманітаристики стає розуміння того, що *зміст твору не є об'єктивною даністю*, яку можна мати «в готовому вигляді», покласти на стіл і сказати – «дивіться, ось він», яку можна «зіставляти» або «не зіставляти» з архітектором-деміургом, бо зміст кожного літературного/мистецького твору це завжди й виключно тільки «семантична імовірність». Погодилися?

А коли так, то аби зіставити твір у повноті його естетичного змісту з особою автора (зіставити задля розмежування, сподіваюся, зрозуміло), я мушу здійснити цей твір у собі, сприйняти його апперцептивно, себто елементи зображеного в розглядуваному об'єкті поетапно *«усвідомити крізь призму знань, набутих раніше»*. Запам'ятаймо це останнє, бо воно в нашій полеміці може бути вирішальним!

А тепер розглянемо полярні у світоглядному й морально-етичному плані випадки, ну бодай для того, щоби вивести отой пост постовий/фейсбуковий, казав Юрій Шерех, балак за коло

дешевих предметів, ну, скажімо, захопленої гарцюванням на ювілеях російських нуворишів Ані Лорак або на старість літ зубожілої умом, а колись народної артистки України Софії Ротару, яка днями одержала в Москві свій «золотий грамопателефончик». Звернімося до літератури.

Антуан де Сент-Екзюпері, кавалер ордену Почесного Легіону (удостоєний за розвиток цивільної авіації), комісований із військово-повітряних сил 1923 року через травму в авіакатастрофі, він 4 вересня 1939 р., – на другий день після оголошення Францією війни гітлерівській Німеччині, – зголошується добровольцем у військово-повітряну частину. Іде воювати, попри намовляння друзів і їхні запевнення, що як письменник і журналіст він принесе значно більше користі своїй вітчизні, ніж як військовий пілот. Однак сам письменник (перший роман котрого «Південний поштовий» опублікований видавництвом “Галлімара” 1929 р.) відповів на це так: «Я мушу брати участь у цій війні. Все, що я люблю, – під загрозою. У Провансі, коли горить ліс, усі, кому не байдуже, беруться за відра й лопати. Я хочу битися, мене змушує до цього моя любов і моя релігія. Я не можу лишатися осторонь і спокійно дивитися на це» [18, 95].

Після поразки Франції 1941 р. Екзюпері переїздить до сестри у вільну від гітлерівської окупації частину країни, а згодом подається до США, де 1942 р. пише свого славетного «Маленького принца» (вид. 1943 р.), а вже 1943 р. знову з доброї волі записується до французьких військово-повітряних сил і домагається свого зарахування до бойової частини. Гадаєте, з любові до військової справи і пригод? Аж ніяк: «Я обрав роботу на максимальну зношеність і, оскільки треба завжди витискати себе до решти, уже не відступатиму. Хотілося б тільки, щоби ця мерзенна війна скінчилася до того, як я розтану, наче свічка у струмені кисню. У мене є що робити й після неї» [18, 249]. 31 липня 1944 року Екзюпері вилетів у високий розвідувальний політ із левошища на Корсиці й не повернувся.

Мені відома ця пунктирно накреслена вище доля письменника. І коли я читаю в «Маленькому принці», що «ми несемо

відповідальність за тих, кого приручили», то це звучить для мене як постулат, підпертий людським учинком, як морально забезпечений принцип, – як «слово», зі смислами якого я не конче абсолютно погоджуюся, але яке не є лжею тільки тому, що воно промовлене. Гуманістичний і морально-естетичний смисл художньої притчі в тому горизонті сподівань, що я його був здолав як читач, не ввійшов у суперечність із життям самого митця як Чинном. Бо життя – це Чин, «зусилля в Часі» (М. Пруст).

Тепер приклад іншого порядку: Вітольд Гомбрович, народжений у заможній польській родині, скінчив гімназію у Варшаві, після якої студіював право у Варшавському університеті (ступінь магістра дістав 1927 р.) і економіку та право в Парижі (1926–1932). 1933 р. дебютував повістю «Щоденник із періоду дозрівання», що наразилася на гостру критику. Розголос і позитивну оцінку письменникові принесла повість «Фердидурке» 1937 р. Буквально напередодні вересня 1939 р., за кілька днів до гітлерівського вторгнення, В. Гомбрович виїхав до Аргентини, де благополучно перебував усе воєнне лихоліття. У романі «Транс-Атлантик» 1953 р., оснутому на біографічному матеріалі, письменник відверто іронізував, а подекуди й збиткувався з тих своїх земляків, які у вересні 1939 р. полишали благополучну Аргентину чи Францію і їхали боронити вітчизну у складі Війська Польського. Хоч і було відомо, що здолати німецьку навалу поляки навряд чи зможуть, що славна польська кавалерія лягає під танками, як трава...

Тоді ж, у вересні 1939-го, як солдат Війська Польського на довгі шість літ потрапить до німецького полону геніальний К. І. Галчинський; блискучий поет Кшиштоф Каміль Бачинський у 23 роки накладе головою у Варшавському повстанні... ...Вітольд Гомбрович збиткуватиметься над «провінційним» польським патріотизмом, попиваючи в компанії заможненьких місцевих землевласників славнозвісний аргентинський Мальбек... Це він невдовзі й опише у своєму романі «Трансатлантика» разом із деякими іншими своїми чуттєвими вподобаннями. Уточнювати не буду, мені байдуже.

Чи можу я, на жаль, знаючи все це й чимало іншого із життя реальної особи Вітольда Гомбровича, брати за чисту монету його «боротьбу з формою», розкручену критиками як спротив митця всілякій фальші, святенництву й позерству? У своїх «Щоденниках» (три томи яких складені з есеїв, писаних упродовж 1953–1966 рр. для Гедройцевої – паризької – «Культури», видані 1966 р., у Польщі – аж 1986 р., в Україні в перекладі Роксани Харчук – 1999 р.) він повертатиметься до нестерпної для нього теми патріотизму, художнього чину, творчої свободи, покликання, суспільної ролі й пози митця з такою хворобливою настирливістю, що мені буде важко позбутися відчуття, ніби людина насправді виправдовується, прагне будь-що-будь наполягти на правильності власного вибору й тоді, 1939-го, і пізніше, 1945-го, і взагалі стверджує власну безумовну правоту в безкінечних полемічних герцях буквально з усіма навколо себе.

А з яких причин я мушу силувати себе й позбуватися цього враження, коли ненависна Гомбровичеві «форма» – неминуче «обтяження» будь-якого змісту? Коли оця його, дбайливо зіперта на власне благополуччя, «боротьба з формою» є в моїх очах виявом комплексів, мізантропізму та гордині, по суті невиситомої жадоби вивищити себе – розумного й чесного (котрий знає справжню ціну всякій формі) над усіма іншими – дурними й лицемірними (котрі видають вимушено прибрану собою соціально-психологічну і всяку іншу форму за правду)? Якщо я ввійшов до хати і привітався, то я – раб форми й тупий традиціоналіст? Мені треба було зайти до хати і плюнути шановним господарям межі очі, як переважно й чинять персонажі Гомбровича, котрих він, утім, і так не обдаровує ані теплом, ані пошаною?

Таким він був: узяти на кпини опонента, проникливо підловити його на «красивому слівці» й вигорнути мішок темних і низьких мотивів, які той насправді приховує за личиною (польськ.: *gęba*) шляхетності. Уподобаний Вітольдом Гомбровичем спосіб спілкування з людьми, це – така собі «земноводна» інтелектуальна «деконструкція», тонко описана ним самим у романі «Трансатлантика», що його тепер перекладає один літератор, – очевидно

вважаючи, що саме цього аргентинського досвіду найбільше і бракує теперішньому українському читачеві...

Ще одне історико-літературне зіставлення. У роки Другої світової війни Ернест Гемінгвей, маючи котедж в Кі-Вест, спорядив свій рибальський катер радаром, рацією, кулеметом, назвав його «Пілар» і вийшов у море вистежувати гітлерівські субмарини. Поранений ще на Першій світовій (мав у тілі понад 200 осколків від розриву німецького снаряда), він не міг далі всидіти у своєму райському куточку, не міг далі рибалити, полювати на марлінів, що полюбляв найбільше, а вийшов у море на досяжну його «Пілар» віддаль, ставши одним із волонтерів берегової охорони США.

Я не знаю, чи вдалося йому впіймати бодай один німецький човен, але я знаю, що письменник устав і пішов на цю клятву війни так, як міг. І це моє знання – частина мого життєвого досвіду, яким зумовлена аперцепція створених Ернестом Гемінгвеем художніх об'єктів, – ментальних структур. Тому коли в романі «По кому подзвін» 1940 р. головний герой Гордон лягає за кулемет, прикриваючи собою, своїм життям відступ товаришів, лишається, щоб померти, бо саме так він, американець, розуміє честь і свободу, то я розумію, що сповідуване письменником гасло особистої людської свободи й гідності – не порожній звук, а справді життєвий принцип. І я, принаймні, спiniaюся, щоб замислитися над цим.

Коли в повісті «Старий і море» 1952 р. (Нобелівська премія 1954 р.) старий на ранок четвертого дня швартує в гавані свій човен із самим лише кістком від утраченої здобичі, – об'їденої акулами меч-риби – і майже непритомний падає без сил у своїй хижі, то я принаймні замислююся над ключовими словами повісті: «людину можна вбити, але не можна перемогти»; «людина не народжена для поразки». Автор вийшов у море на власну війну з гітлерівцями, а я повірив у щирість його слів, повірив, що вони – не порожня красивість: морально-етична забезпеченість авторських слів стає фундаментальною частиною моєї аперцепції. Куди мені від цього дітися? І чи треба?!

У втечу В. Домонтовича 1949 р. «додому», в СРСР, дуже довго не могли повірити його приятелі, люди, які цінували його

товариство й котрі, як це їм здавалося, близько знали Віктора Петрова (хоч би й той же Ю. Шевельов). Вони довго воліли вірити у версію «викрадення письменника НКВД». Однак із часом різні свідчення й деталі злилися у домінуючий тепер погляд на життєвий шлях Віктора Петрова – В. Домонтовича – як шлях радянського агента: спершу, ще із 20-х років, у колі українського «розстріляного відродження», а згодом – в українських еміграційних колах, не виключено – подвійного агента, котрий випорснув із під двох тоталітарних режимів, надуривши обидва.

Так, він лишив по собі філософсько-історіографічні й культурологічні студії високої проби, багато в чому випередив європейську філософську думку [24], його художні тексти формують масив української інтелектуальної прози, усе це так (широко й докладно це останнім часі дослідив і далі досліджує В. Брюховецький, див.: [5]). І я тут не про винесення однозначних оцінок, а про неминуче накладання особистого ставлення читача до особи автора на рецепцію його творива.

Хоча, що означає дорога Страждання (*via Dolorosa*) «навспак»? Почесне зняття із хреста розіпнутого мученика? Дорога радості й утіхи? Що означає пройти шляхом страждання й самопожертви «навспак»/навпаки? Не страждати особисто і нічим не жертвувати?

«Віктор Петров загалом-то й не потрапляв у категорію репресованих, проте мало не містична задзеркальна таємниця ховала його від читача не одне десятиліття – а хто може повідати про душевну драму молодій людині, яку заввиграшки потяг на голгофу совісті безжальний спрут ЧК?» [5, 21], – цим пасажем В. Брюховецький від початку визначає наскрізну інтонацію свого документально обґрунтованого дослідження, – інтонацію розважливого розуміння і прихильної уваги до «свого персонажа» в його історичному часі. Ну, щодо самого питання, то назустрічно і я можу спитати, а хто може повідати про душевну драму, приміром, молодого Стуса, якого безжальний спрут КДБ спробував був потягти на голгофу совісті, але обламав об цю молоду й також незбагненну душу свої кадебістські зуби?

Я безумовно співчуваю всім, кому випало жити в переслідуваннях і насильствах – морально-психологічних, соціальних, фізичних... А проте не можу погодитися з тим, що хитромудрі загравання з дияволом – це вимушений, але також прийнятний спосіб утвердження людської гідності. Бо якщо важкі, а то й смертельні обставини самі по собі легітимізують будь-які наші вчинки, то яка тоді ціна героїзму й героям, усьому тому, що ми називаємо моральним спротивом, із якого нащадки й виводять для себе моральний авторитет? Та від часів Есхіла й Софокла вся грецька трагедія ґрунтується на протесті приреченої людини, котра апріорі не має жодного шансу перемогти, то що, ми цю традицію вже поневажили, ми її викидаємо? Тому що до людини підповзла, скажімо, не раптова слава, а безжальний спрут ЧК/ГПУ//НКВД/КДБ/ФСБ?

Не заходитиму далі в це питання, додам лише, що моє особисте уявлення про події в українському літературному середовищі ХХ століття сформоване й тим, що Віктор Петров виявляв особливе творче заповзяття саме тоді, коли хотів нагадати про себе й за всяку ціну стати в центрі важливих подій, «влізити в чолівку», як це було, скажімо, в момент формування єдиного національно-культурного фронту у вигляді МУРу. Раз по раз, ідучи стежками його долі, я нашпортуюся на «додаткову агентурну мотивацію» його філософсько-інтелектуально-художніх зусиль, і нічого з тим удіяти не можу.

Цікаво, що й В. Брюховецький також це бачить: «Безперечно, найбільшою загадкою творчої спадщини В. Петрова воєнного часу залишаються обидва варіанти його розвідки “Українська інтелігенція – жертва більшовицького терору”. В її історії прохлюються непрості стосунки розвідника Петрова зі своїми “невидимими шефами”. Проте не лише перебіг постановня цих статей цікавий для нас, а й таке питання: виконуючи свій розвідницький маневр, чи вірив сам Петров у те, що писав? Чи він просто користався матеріалами, які йому хтось завбачливо постачав (і, схоже, навіть із домашнього архіву в київському помешканні...) для виконання спецзавдання, з метою надійно “вгрузнути” в емігрантське середовище?» [5, 96].

Отже, якщо він удавав, а не вірив, удавав тут і там – в інших текстах, то чому я маю вірити йому як художникові? Чому я маю уподібнюватися полковникам НКВД й оберштурмбанфюрерам абверу, яких він тим своїм талановитим удаванням славнесенько пошив у дурні? 1999 року я мав щасливу нагоду три години вічна-віч балакати зі світлої пам'яті Ю. Шевельовим у його квартирі на Клермонт Авеню: питання про В. Петрова/В. Домонтовича Юрій Володимирович волів відвести від себе принагідним жартом. Чи маю я цьому дивуватися? Адже він був у числі тих достойних людей, першорядних інтелектуалів, яких В. Петров просто обдурих, як нині кажуть – «кинув»...

Спокійний розмисел, до того ж без претензії на об'єктивність, каже мені, що в цій ситуації єдиним виходом для мене лишається мовчання й дистанціювання. Якщо я не змушений читати тексти В. Петрова або прозу В. Домонтовича з фахових принук, то, знаючи про автора те, що я знаю, себто маючи у своєму апперцептивному ситі всю оцю січку лукавства, облуди, живленого агентурною потребою натхнення, обману, – причому все це стосовно не тільки «ворогів», а й друзів, найближчих, – тримаючи в пам'яті все це лицедійство й удавання, я його читати просто не буду, бо – не хочу. Інакше мені треба 1) або притьмом зректися власних моральних уявлень через наявність у світі ще одного «Фігаро» (і то геть не такого веселого й меткого халамидника, що його був створив Бомарше); 2) або ж удатися до вибіркової точкової амнезії задля видалення з пам'яті – відтак й апперцепції – усього, що я знаю про радянського, а, може, і «подвійного агента» Віктора Петрова.

Сказане стосується й описаного вище випадку В. Гомбровича. Анатолій Дністровий хоче розрізнити «котлети» і «мухи», – що ж, і я б теж хотів, але ось тут, отут і тут – не можу! Не розрізняється! Адже якщо я маю більш-менш усталене враження про автора, то воно за визначенням стає органічною частиною моєї рецепції, моєї «конкретизації» його художнього тексту (як казав Роман Інгарден), його «осучаснення» (як іще раніше казав про цю завжди особистісну операцію Гуссерль), себто частиною

того, вироблюваного мною тут і тепер смислу художнього твору, що його я й хотів би відділити від особи автора.

Коли це враження позитивне, воно принаймні не гальмує моєї рецесії авторського творива. Якщо ж негативне, – то безумовно більше або менше, так чи так гальмує, живить недовіру й до форм, і до слів, змушує прискіпливим оком придивлятися до художніх конструкцій і напружено прислухатися до його тембрів та інтонацій, що в жодному разі не сприяє ані духовно-інтелектуальній переконливості авторського слова, ані його образно-чуттєвій сугестивності. Зрештою (стосовно прози – неодмінне й визначальне!) я мушу собою й сам виповнити «місця невизначеності» художнього тексту, а це – значне вольове, духовно-інтелектуальне й образно-чуттєве зусилля, і хай мені хтось скаже, чому власне я маю з доброї волі робити це зусилля, коли особа автора мені, м'яко кажучи, несимпатична? Адже у світі, хай я житиму і невідривно читатиму сто двадцять літ!, світова література все одно здебільшого лишиться для мене нечитаною, бо написаного – океан, мені є із чого вибирати.

Тут мене цілком слушно можуть спитати, – а коли не знаєш, то що тоді? Справді, а коли я не знаю про автора нічого, а тим паче нічого супротивного моїм уявленням про добре і złе, чесне і безчесне, коли я про нього просто нічого не знаю, то я тоді беру до рук книжку і, спираючись на забезпечену всім моїм життєвим досвідом аперцепцію, читаю новий для себе текст і формую про нього свою особисту думку на основі того, що знаю. Так, саме так.

Зізнаюся, що від певного часу я не шукаю особистого знайомства з митцями, волію обійтися без цього, переважно сумнівного, як на мене, юнацького щастя, хоча трапляються і приємні несподіванки.

Проте вплив цього реально-життєвого, «біографічного» чинника настільки широкий і багатоманітний, що дослідник мистецьких явищ, дослідник літератури, а тим паче історик літератури навряд чи може, ба й мусить його ігнорувати. Знання про автора – частина знання його історичного контексту, поза яким годі в належній повноті й міродайності збагнути сам твір літературного мистецтва. Десятки й сотні різних смислових «підсвіток»

і нюансів відкриваються нам тільки з урахуванням відповідних соціально-історичних і культурних аспектів і підтекстів.

Чи можу я вповні збагнути Кордунове *звеличення світу* в акті творення поетичного міфу поза розкритою поетові *нищістю світу*, де «гості» з КДБ 1971 р. промацують двометровими сталевими шупами поетів город у Жулянах у пошуках буцімто схованої там забороненої літератури? Чим це не «запрошення на голгофу совісті безжального спрута КДБ»? А Кордун не піддався на ці «запрошення», півтора десятки найкращих років свого життя (десь із 1968 по 1982) просидівши в «літературному вигнанні» поза друком і славою, гонорарами й «повагою вдячних читачів». А разом із ним – М. Воробйов, В. Голобородько, М. Григорів... і багато-багато інших.

Життєвий контекст, якщо вже ти його знаєш, оминути фактично неможливо, бо він не тільки обмежує, задає якісь рамці, а й збагачує наші смисли, розширює й поглиблює наше розуміння. Ну, чи каже мені щось те, що Вольфганг Амадей Моцарт був відомим у житті баламутом і вічним позичальником, що він же був похований у Відні як людина низького походження в «гуртовій» могилі з 5-6 шістьма іншими «посполитими покійниками» десь на кладовищі Святого Марка так, що й точне місце його поховання встановлювалося з трудами вже до круглих посмертних ювілеїв геніального композитора? Каже щось, чи ні? Звісно, і багато: і про самочинність таланту як промислу Божого (чи то кари, чи то дару), і про цю так звану земну «славу» та її істинну ціну. Чи кладе своє світло на новели Григора Тютюнника образ письменника, вкарбований у мою власну пам'ять: образ людини, яка у скріпленні серця, мовчки, з осоругою до часу, в якому їй випало жити, до лестощів, запроданства й лукавства цього часу попри все мала силу добачати справжнє за машкарою пихатої видимості? Звісно, що так.

Чи стане будь-коли В. Домонтович моїм улюбленим письменником, тексти якого я перечитуватиму з духовної потреби? Звісно, що ні. Але чи може він бути одним з улюблених письменників для когось іншого, котрому його знання про «великого комбінатора» з «розвідницькими маневрами» не заважатиме насолоджуватися «Доктором Серафікусом», або котрий просто нічого не

знатиме про подвійного агента і водночас автора «Дівчинки з ведмедиком» В. Домонтовича, себто – Віктора Петрова? Звісно, що так. «Знання примножує скорботу», Ви ж це знаєте, пане Дністровий! Причому й тут ці два випадки *принципово відмінні*. Бо одна річ, коли я нічого про митця взагалі не знаю і це є апперцептивною даністю моєї рецепції його творчості. І зовсім інша річ, коли моє знання про нього має негативний характер, але ця свідомість авторської людської мізерності не заважає мені втішатися його літературним умінням і витворювати собі з його словесних пасажів ментальні структури життєдайної філософсько-естетичної ваги. Буває й таке.

Отже, підсумовуючи, хочу ствердити, що в естетичній рецепції (завжди особистісній конкретизації, у відтворенні смислу художнього твору, закодованого в мовних знаках як семантична ймовірність) відділити особу автора від його твору неможливо у принципі. Цілковите незнання про особу автора може до певної міри звузити, збіднити особистісну рецепцію художнього твору, але це незнання в жодному разі не може бути перешкодою для особистісної рецепції твору літературного мистецтва. Не конче знати все чи щось про автора: смисли, до яких ми й без того «дозріли», ми з авторського тексту собі все одно витворимо («виймемо»).

Негативне/суперечливе в морально-етичному (соціально-політичному, морально-психологічному тощо) сенсі знання про особу автора як людський особистий досвід стає частиною апперцептивних актів особистісного сприйняття твору літературного мистецтва. Як таке воно може ускладнювати особисту рецепцію творчості даного письменника аж до повного її неприйняття (що зумовлюється «фактурою» цього знання). Силове, зумисне витіснення (вилучення, ігнорування) цього досвіду актом власного вольового рішення має стосовно самого реципієнта ясний морально-етичний сенс. Бо цим актом реципієнт позиціонує сам себе, а до того ж із «красивого» силоміць і зумисне вилучає «добре», у моральному сенсі «істинне», що у плані *естетичного освоєння* твору літературного мистецтва навряд чи можна акцептувати [28, с. 171-224, 289-317].

* * *

Фізики стверджують, що коли не вдається побачити закономірність у даному полі спостережень, то потрібно змінити рівень спостереження і стати на щабель, на порядок вище. Приміром, упритул годі розгледіти візерунок на килимі, потрібно хоч би стати над ним. Але ж не видертися на дах і, втопивши погляд у небі, описувати символіку килимового орнаменту. Висота – це добре, але чи ж варто перетворювати цю функціональну дистанцію на комунікативний розрив із полем спостереження? Те, що зв'язки мистецтва із життям, зв'язки художнього слова з даною людині у відчуттях і слові дійсністю, попри всю свою величезну складність та опосередкованість бозна ще чим, таки існують, – це ще не причина нав'язувати митцеві хоч який ангажемент, бо це його особиста справа, погоджуюсь. Не можна тонкі резонанси перетворювати на сталеві ланцюги.

Але те, що зв'язок мистецтва з людською дійсністю такий складний і важко доступний для раціонального розуміння, – це ще не причина твердити про цілковиту незалежність від конкретної історичної дійсності й самого творчого акту, і його об'єктивно представленого результату, і його рецепції. Сьогодні у Криму палять книжки кримськотатарською мовою: якщо будемо базікати про взаємну недотичність сотвореного кримськотатарськими митцями слова до тексту дійсності, то завтра їм просто нічого буде читати. І не кажіть, що в цьому завтрашньому читанні буде відсутня ненависть до паліїв! Так само й у навколотекстовому просторі мого читання Є. Плужника неминуче присутні Соловки і СЛОН (Соловецький лагерь особого призначення) уже тому, що я знаю, коли й за яких обставин Є. Плужника в тому СЛОНі замордували.

Спершу жартівлива і вмотивована, а далі спекулятивно розрошена й методологічно обґрунтована відрубність слова від дійсності завела українську гуманітарну думку не в Антоничів «дім за зорею», а в безжиттєве ніщо. Цілком очевидно, що ця думка (яка виводиться з юнацьких захоплень нині вповні зрілих пасіонаріїв художнього оновлення не менше, ніж із духовно-інтелектуальної вбогості окремих, не згаданих тут «лідерів»), застрягла у твані між різними

«пост-» і «де-», переважно в тій зоні, яка знімає з митця будь-яку відповідальність за власне твориво, а теоретичному авангардові цієї української безвідповідальності гарантує хай маленький, а грантик, нехай на переклад суперечливої бздури, зате – нині, кешем і собі.

Однак я вірю, що все зовсім не так безнадійно, як могло би видатися. Бо, як відомо, завжди й за всіх обставин є «ludzie» і «ludziska», просто люди зазвичай – тихші, бо зайняті, бо – працюють. «Коли я критикував постмодерністські анархічні дискурси, – пише філософ Андрій Баумайстер стосовно основ консолідації сучасної Європи, а втім й України, – то мав на увазі їхню ворожість до універсальних принципів та ідей. Вони довго привчали європейців до ціннісного релятивізму, до того, що “все є відносним”, що немає кращих та гірших цінностей, не існує кращих та гірших ідей. Тепер ми пересвідчилися, як же вони помилялися. Є цінності, довкола яких варто всім об’єднуватися. І є ідеї, проти яких ми маємо рішуче виступати. У світі існують добро і зло, справедливість та несправедливість. І розмивання відмінностей між ними – життєво небезпечне» [9, 19].

Ось і виходить, що жартівливо зарезервована митцеві Ю. Андруховичем “башта зі слонової кості” як позиція, що з неї відкривається небесна далечінь і шлях до мистецької вічності, при її генералізації може насправді виявитися шляхом до мистецької мізерності, нікчемності й марноти. Трапляється й таке. Що ж, великої біди при цьому спершу не станеться, але точно справдяться слова великого Константи Ільдефонса Галчинського, пронизливі слова, які на певній критичній висоті над землею і над часом утрачають свою ліричну щемність і починають звучати вповні скрушно: «Jeszcze jeden dorożkarz odleciał niewiedomo dokąd». Але далі буде справді погано.

.....

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник / С. Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 2007. – 650 с.
2. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : ИГ Прогресс, 2000. – С. 50–96.

3. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Втрата чутливості у плинній сучасності / Перекл. з англ. О. Буценка / З. Бауман, Л. Донскіс. – К. : Дух і Літера, 2014. – 280 с.
4. Башня из слоновой кости [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/Башня_из_слоновой_кости
5. Брюховецький В. Здійснення дійсності, або Via Dolorosa навспак / В. Брюховецький // Віктор Петров: верхи долі – верхи і долі. – К. : Темпора, 2013. – Т. 1. – С. 20–106.
6. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
7. Гадамер Г.-Г. Мистецтво і наслідування // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К. : Юніверс, 2001. – С. 16–27.
8. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века / П. П. Гайденко. – М. : Республика, 1997. – 495 с.
9. Гринівський Р. Після Парижа... Філософ Андрій Баумайстер – про цінності, довкола яких мають об'єднатися європейці / Р. Гринівський // День. – 2015. – 27–28 листопада. – № 217–218. – С. 19.
10. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути) / М. Мамардашвили. – М. : Ad Marginem, 1995. – 548 с.
11. Масловська Т. Соціальна заангажованість літератури (міра свободи та обов'язку) / Т. Масловська // Слово і час. – 1998. – № 9–10. – С. 33–43.
12. Мітосек З. Теорія літературних досліджень / Пер. з польської В. Гуменюк, наук. редактор В. І. Іванюк / З. Мітосек. – Сімферополь : Таврія, 2003. – 408 с.
13. Моренець В. Поезія. 80-90-ті роки / В. Моренець // Історія української літератури XX століття : у 2 кн. / за ред. В. Г. Дончика : підручник. – Кн. 2 : Друга половина XX ст. – К. : Либідь, 1998.
14. Моренець В. Народництво – позитивізм – модернізм / В. Моренець // Слово і Час. – 2000. – № 1. – С. 35–39.
15. Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. / В. П. Моренець. – К.: Основи, 2002. – 327 с.
16. Моренець В. Tertium non datur [Електронний ресурс] / В. Моренець // 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. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2014/10/24/tertium-non-datur>.
17. Рубчак Б. Пробний лет / Б. Рубчак // Остап Луцький – молодомузець. – Нью-Йорк : Слово, 1968. – С. 18–41.

18. Сент-Экзюпери А. Собр. соч. в 3-х тт. / А. Сент-Экзюпери. – Рига : Полярис, 1997. – Т. 3.
19. Тарнавський Ю. Література і мова / Ю. Тарнавський // Сучасність. – 1972. – № 2.
20. Тарнавський Ю. Література і мова / Ю. Тарнавський // Сучасність. – 1972. – № 3.
21. Тейлор Ч. Джерела себе: творення новочасної ідентичності / Пер. з англ. / Ч. Тейлор. – К. : Дух і Літера, 2005. – 696 с.
22. Тихолаз А. Платон і платонізм в російській релігійній філософії другої половини XIX – початку XX століть / А. Тихолаз. – К. : Парапан, 2002. – 320 с.
23. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження / І. Фізер. – К. : Видавничий дім «КМ Академія». 1993. – 112 с.
24. Фізер І. Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів / І. Фізер // Наукові записки НаУКМА. – 1999. – Т. 17. Філологія. – С. 42–44.
25. Фізер І. Деякі міркування про телічну спрямованість українського літературного процесу / І. Фізер // Наукові записки НаУКМА. – 2001. – Т. 19 : Філологічні науки. – С. 18–26.
26. Яковенко С. М. Романтики, естети, ніцшеанці / С. М. Яковенко. – К.: Критика, 2006. – 296 с.
27. Głowiński Michał. Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka / M. Głowiński. – Warszawa, 1962. – 274 s.
28. Ingarden Roman. O poznawaniu dzieła literackiego. // Z języka niemieckiego przełożyła Danuta Gierulanka / R. Ingarden. – Warszawa : PWN, 1976.
29. Malmgren C. D. Fictional space in the modernist and postmodernist American novel / C. D. Malmgren. – Lewisburg, PA : Bucknell University Press, 1985.
30. Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / opracowała Maria Podraza-Kwiatkowska. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1973.
31. Szaruga Leszek. Milczenie i krzyk. Pięć esejów z powodu Młodej Polski / L. Szaruga. – Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1997. – 107 s.
32. Życzyński Józef. Bóg postmodernistów / J. Życzyński. – Lublin : KUL, 2001.
33. Columbia University Libraries. Manuscript Collections. Bakhmeteff Archive. New York Group Collection. Tamavsky Y. Correspondence. Box I. A – O. Folder: Emma Andijevska, letter from 20/09/66.