

УДК 809.1

Володимир Моренець

НАВКОЛО ПИТАННЯ ПРО “МОДЕРНІСТСЬКИЙ ІРОНІЧНИЙ ДИСКУРС”

(уривок з монографії “Національні шляхи поетичного модерну: Україна —
Польща: перша половина ХХ століття”)

Ця розвідка є уривком з авторської монографії “Національні шляхи поетичного модерну: Україна — Польща: перша половина ХХ століття”. В даній частині автор полемізує з деякими схемами сучасних літературознавців і висловлює власні судження щодо природи та еволюції українського ранньомодерністського дискурсу.

Т.Гундорова пише: “На перехресті названого й неназваного, символізованого й несвідомого, широкого й стилізованого відкривається “порожня” форма слова, чиста образність, яка не вимагає прочитування, інтерпретації, а просто є красивістю, символом-сугестією, знаком естетизму і словесної зваби, кодом вибраних, знаком плинності і життя, і самої поезії. Такі красивості криються в повтореннях – сльози-перли, перли мрій, розсипані перли слів, навіть “на перловім стоці гір”. Як не парадоксально, але відкривані “молодомузівцями”, так само, як Г.Чупринкою, М.Філянським зразки “зачарованої поезії, “порожніх”, “блискучих” віршів, віршів-“дзеньків-бреньків” на цьому етапі, коли поет-“жрець” і поет-“фігляр” поєднувалися в одній особі, значили не менше, ніж філософсько-психологічна, смислова лірика”[1, 155].

Принаймні два моменти цієї сентенції викликають рішуче застереження. Перше, це те, що природа – в тому числі і слова – жодної порожнечі не терпить і не допускає, “порожня форма слова” – нонсенс, що свідчить лише про нездійсненість даної орфографічно-акустичної форми в якості слова. Дослівно кажучи – воно мертво і має свій смисл тільки в якості негативного художнього досвіду. Та й тоді воно не лишається “порожнім” – вище ми прагнули показати, як з-за спини мирту вистромлюється ладан, як на берегах Дніпра завершується “середземноморське” пурхання соловейка. Так само всі згадані “перлові стоки гір” виступають маркерами не естетизму (якого?), а літературництва – молодомузівського.

Так, у цьому був свій смисл, що про нього йшлося у зв’язку з позитивною конотацією категорії “штучного” і що його ніхто не заперечує як етап поступального руху жанру, але в ньому не було оригінального естетичного сенсу, сам лише голий вияв “неофітства” в добре доглянутому полі тогочасних європейських стилів, і це – по-друге.

Тут вимальовується інша, складніша проблема, що її дослідниця фактично збуває визнанням успішності молодомузівського, а ширше – нашого ранньомодерністського експерименту, а саме: проблема передвизначеності стильових шляхів кожного національного модернізму. Адже той найпростіший, що звівся до прямого запозичення образних структур і моделювання “символів-сугестій” за чужими зразками (які ніколи не є “порожніми” у власних первісних національних контекстах і неодмінно схиляють реципієнта до певних алюзій та інтерпретацій!), до поквалптивного засвоєння інокультурної мистецької дійсності немодернізованим мовним кодом, що б ми там не казали, виявився тупиковим шляхом! Це абсолютно очевидно і в світлі аналітичних “критичів”, що їх щедро видає Т.Гундорова фактично збанкрутілій молодомузівській поезії.

Одним із них є її теза про нібито сформований “іронічний модерністський дискурс”, що, як цілком слушно пояснює далі дослідниця, “закріплює відносність дискурсії в її спробах знаково, символічно актуалізувати модерний зміст, звести його до авангардистського експериментаторства або до культурного мітологізму. Він руйнує контексти, необхідні для кожного з типів висловлювання, розмикає співвіднесеність значень, суб’єкта і структури, що їх поєднує” (підкреслення наше – В.М.) [1, 157].

Істинно так, щоправда всі ці дефініції не мають жодного стосунку до поетичної практики молодомузівців: вона свідчить якраз про *цілком протилежні* якості притаманного їм способу ліричного висловлювання. Не випадково в цій частині своєї книжки Тамара Гундорова не наводить ані одного художнього прикладу з тієї доби й шукає потвердження в уривкові... В.Стуса! [1, 158]. Очевидно, під поняттям “модерністський іронічний дискурс” ми з дослідницею розуміємо щось дуже різне.

“Коли погодимося, – пише знаний дослідник іронії в літературі проф. Роман Струць, – що в художньому мистецтві, особливо ж літературі, є і логічно має бути відстань між художнім твором і дійсністю, то зауважимо простір, у якому міститься іронія. Простіше кажучи, мистецький твір пропонується читачеві як “правда”, як щось “дійсне”, тоді як усі знаємо, що це фікція, або, за Платоном, брехня” [2, 38]. Такий тип іронії, що має повчально-дидактичний сенс й історію, витоки якої губляться в самих початках писемності людства, Роман Струць називає “платонівсько-сократівським”.

Саме до платонівсько-сократівського типу іронії повсякчас вдаються українські поетеси XVII-XVIII ст. – Захарія Копистенський, Костянтин Острозький, Іван Вишенський та ін. [3]. Як засадничий художній прийом така іронія домінує і в байках Григорія Сковороди.

Не потребує особливих доказів і те, що іронією щонайглибше перейнята вся українська народна культура, де розвазі, “грі” – за Й.Гейзінгою [4] – органічно властиве повчання через “удавання” [2, 37].

Більш як достатньо свідчить про це цілий жанр української усної творчості – “жартівливі пісні”, повноваго представлений в будь-якому антологічному виданні фольклорної спадщини [5]. Специфічні особливості “народної сміхової культури” доглибно описані в хрестоматійній, на сьогодні, праці М.Бахтіна “Франсуа Рабле і народна сміхова культура”.

Ми не можемо тут входити глибше в складну проблематику взаємодії цих двох типів іронії – платонівсько-сократівської і сміхової народної, – нам достатньо буде визнати їх своєрідний симбіоз і визначальну роль у художній структурі “Енеїди” І.Котляревського, творові, від якого починаємо відлік нової української літератури. Принагідно зазначимо, що сама українська “Енеїда” – один із найнаціональніших творів у всій нашій літературній історії, – мав свої польські претексти, а саме – широко знані і популярні в освічених колах “Myszeidos pieśni X” (1775) та “Mopachomachii” (1778) Ігнаці Красицького (1735-1801).

Отже, в плані іронії молодомузівці, як і всі інші модерністи початку століття, прийшли зовсім не на цілину, а на споконвіків у словесній творчості культивовану ниву. Інша справа – як культивовану. І тут є всі підстави стверджувати, що в силу домінуючого фольклорного дискурсу, який вони не змогли функціонально трансформувати, наші модерністи не спромоглися на принципове новаторство й виявилися старанними наслідувачами платонівсько-сократівського типу іронії, злагодженого (або адаптованого) народною сміховою традицією. Те, що дослідниця пропонує нам розпізнавати як нібито виразно явлений “модерністський іронічний дискурс”, є насправді сукупністю традиційних прийомів і добре

знаних художньо-стильових фігур, геть позбавлених неодмінного для модернізму “пафосу віддалі” [2, 39]. Читаємо у В.Пачовського (зі збірки “Розсипані перли” 1901 року):

Віс вітер на калину,
По мою, мою дівчину
Їде лисий молодий!
Вже з каретки висідає -
Ззаду чортик підбігає,
Чистить ковнір золотий!...

На помості банда грас,
Вся родина засідає,
Всі весільні гості ждуть:
Моя люба в шлюбнім строю,
Злотий ковнір з лисиною
Родичам до ніг падуть!

Татко сльози обтирають
Мамця голосно ридають,
А з вікна сміється хтось.
Щось котару відхиляє:
То сей чортик заглядає
Та й регочеться чогось!... [6, 291].

Як бачимо, іронічне подання шлюбу молодої дівчини, що в неї закоханий ліричний персонаж, зі старим, але багатим конкурентом (“злотий ковнір з лисиною”) підноситься хіба що до рівня “романтичної іронії”, коли прийняти, що суть цієї останньої “полягає в показі необмеженої свободи творчого “я”, себто у виявленні його спроможності не тільки творити дійсність, а й заперечувати її, руйнуючи щойно створену поетом ілюзію” [2, 39].

Ілюзія невідомо якого для дівчини, але безумовно бажаного для її родини й “лисого молодого” фіналу явно руйнується всезнаючою рефлексією “чортика” (спільного породження як літературної, так і народної міфопоетичної традиції). Проте ані сама печальна для ліричного персонажа ситуація, ані, що важливіше, *саме таке її гірко-іронічне зображення ні на мить не стають предметом авторської рефлексії*.

Про який “пафос віддалі” тут можна говорити, коли міфологічно-літературний “чортик” є еманациєю авторської безумовної гіркоти, цілком однозначного переживання поневаженого претендента, котрий в очах тамтого соціуму “менш придатний” на роль чоловіка й зятя? Цією гіркотою ліричний персонаж буквально прикутий до змалюваного, він навіть і не намагається поставити під сумнів слушність цієї гіркоти, не кажучи вже про спробу якось осміяти свою явно “соціально забарвлену” тему? Припускаючи вище домішок “романтичної іронії” в емоційно-стильовій тональності даного вірша, ми нікуди не дінемося від факту її “вжитковості”, в даному разі – інвективної, бо ж осуд хижої всевладності “золота”, що за нього купується все включно з красою молодості – на поверхні тексту (“злотий ковнір з лисиною Родичам до ніг падуть! Татко сльози обтирають, Мамця голосно ридають...”). Додаймо до цього типово народопісенне

дієслівне римування, художній паралелізм “калина – дівчина” перших рядків і спитаймо себе, де тут “модерністськість”?

“Іронія сократівська чи риторична, – завершує свої роздуми Р.Струць, – передовсім “вжиткова”, вона виступає засобом навчання, елементом дискурсу або інструментом евристики. Іронія у літературі – це багато складніше явище. Постає вона, мабуть, з того, що людський дух перебуває у конфронтації з життєвими парадоксами, які не дістають розв’язання; саме тут іронічна відстань, розуміння засадничої непевності людського життя і знання стають альтернативою, що дозволяє людині жити зі свідомістю парадоксальних життєвих проблем” [2, 41].

Виділення у наведеній вище цитаті – наше, бо ми якраз і прагнули показати, що цих якостей лірична картина В.Пачовського позбавлена. Чому? Тому що ця іронічність ще не вміє озиратися на саму себе, ще не має контексту, з якого вона б могла це зробити. Завершуючи свою студію, Р.Струць висловлює дуже проникливу думку: “Так само складним є й іронічний дискурс. Без контексту іронія не має свого власного життя, як інші літературні засоби (скажімо, тропи)” [2, 41].

Контекстом іронії раннього українського модернізму є фольклорний, народнопоетичний, що його молодомузівська іронія не тільки не “зруйнувала” (хоч і мала це зробити за наведеним вище визначенням Гундорової), а собою примножила. Як уже зазначалося раніше, цей контекст є принципово безрефлексивним. Народна сміхова культура не ставить питання про себе. Так само ні в кого з українських поетів цієї доби не виникає питання про морально-естетичну істинність власного сміху, іронії, сарказму. Цим ми потверджуємо наявність названих якостей у тогочасній поезії, але так само – їх засадничу немодерність. А щоб наше твердження не зависло в повітрі, належить навести приклад власне “модерністської іронії”, з примножуваних проявів якої тільки й може поступово витворитися “модерністський іронічний дискурс”.

Gdy się człowiek robi starszy,

.....

Wówczas przychodzą nań żale,
Szczęścia swego liczysz zaległości,
I mimo tak smutne znamie,
Straszne go chwytają namiętności...
Z desperacją patrzy czarna
Na swe lata młode zmarnowane, –
We wspomnień aureole boską
Prężę myśli swoje rozkochane...
Z żalem rozważa w swej nędzy
Każde “nicniebyłomiedzynami”,
Każdy niedopity puchar,
Każdy flirt młodzieńczy z kucharkami...
Wspomni z jakąś wielką gigią
Swe gruchania, ach, jak idiotyyczne,
I czuje w grzbiecie, wzdłuż szelek,
Jakieś dziwne prądy elektryczne...

Jakaś gęś, z którą do rana
Szukali na mapie Anatolii,
Jakiś powrót łódką z Bielani,
Jakiś wieczór pełen melancholii...
Gdybyż, ach, snów wskrzesła mara,
Dziergana w rozkoszy arabeski,
Gdybyż bodaj raz, ach gdyby
Sycić swą CHUĆ jak sam Przybyszewski!...
...I wdecha zwiędłe zapachy
Nad swych marzeń trumną nachylony,
I w letnią noc, w smutku szalę
Łzami skrapia własne kalessony... [7, 80-81].

Наведений приклад зі славетних “Слівець” Тадеуша Боя Желенського, на нашу думку, може бути однією з незчислених ілюстрацій власне модерністського іронічного дискурсу – без лапок [8]. Адже кожному зрозуміло, що не зі старості кпить автор (принаймні не з самих лише старечих мрій), а з “ранньої пристаркуватості” декадентизму, причому кпить мовою самого декадентизму з її надмірною і мінорною епітетикою (“smutne znamie”, “straszne namiętności”, “zwiędłe zapachy”, “czarna desperacja”); гіпертрофованою чуттєвістю (“straszne chwytają namiętności”); зумисне акцентованою, сказати б, барельєфною метафориною (“w wspomnień aureole boską prężę myśli swoje rozkochane”); зрештою, таким кучерявим – інверсійованим – синтаксисом, що сам по собі є майстровим знаком саме цієї епохи (“nad swych marzeń trumną pochylony”). Не кажучи вже про пряму ремінісценцію зі славнозвісної поеми С.Пшибишевського “Requiem aeternam” (“Am Anfang war die Geschlecht” – “спочатку була хіть”).

Причому увесь цей стильовий арсенал, без жодних видимих зусиль використаний Боем, надзвичайно поліфункціональний, адже спародійований тут психологічний тип – це персонаж, роздертий між двома епохами: між позитивізмом (на що ясно вказує ремінісценція з вірша Адама Асника “Między nami nic nie było”) і добою “голої душі”. Та й сам пародійний ефект відступає на задній план, потіснений новим – власне іронічним – варіантом молодопольської чуттєвості, молодопольської жестикуляції, молодопольської пози. Себто вона не стільки заперечується як естетична даність, скільки саме як така починає виконувати нові функції, відбивати нові смисли! Ця естетична якість виявляється придатною для добродушно-іронічного висвітлення людських слабих і тільки потім – гумористичного потрактування цих слабих модернізмом.

Прикладів того, як у стильовому контексті польського поетичного модернізму народжується й справді утверджується його “alter ego” – іронічна іпостась, як ця іронія стає модерністською власне через те, що спрямовується сама на себе в дзеркалах різних дискурсів (романтичного висловлювання, звичаєво-міщанського, позитивістського тощо) у “Слівцях” – більш як досить. Вони взагалі витворені багатоголоссям.

Так, неоромантичні завихрення, читай – позерство – осміюється з прямим відсиланням як до переродженої в тиражуванні традиції великих (тут – Міцкевича: “*Polaty się lzy me czyste, r zęsisite...*”), так і до модних мотивів самих молодопольків (тут, у цьому ж вірші – стаффівського мотиву пілігримства: “*Ach, tak, piel-grzymem jestem, Co smętną podróż kończy I utrudzonym gestem Kuli się w swej orości*”). “Слівця” породжені дискурсивною поліфонією й універсальним характером самої іронії, поширеною на всю культурно-мистецьку й соціально-психологічну дійсність, у тому числі й дійсність – слухність? праведність? доречність? – самої себе.

“Модерніст” Юзьо, славнозвісний персонаж “Зеленої кульки”, однаковою мірою і суб’єкт, і об’єкт іронії (“*A Jozio był modernistą /Modernista – znaczy chłopak, Co wszystko robi na opak; Każdego się głupstwa czepi, A zawsze chce wiedzieć lepiej!*” – тут він об’єкт м’якої іронії. Але коли на тітчині старосвітські бздури – тут він уже сам іронізує з тітчиної старосвітськості) [7, 92, 115-116].

Жодний попередній період у літературі не відважився на таке відверте й доглибне *іронічне потрактування* власного стилю (у найширшому розумінні цього слова), – це завжди було прерогативою наступників. Молодопольська культура піднеслася до сміху над собою, і тим забезпечила собі як не вічність, то кровну причетність до майбутнього. Не формісти з експресіоністами, не скамандрити чи Краківський Авангард міжвоєнної доби поклав молодопольську культуру на ковадло іронії й випробував її на витривалість молодом сміху, а сама “*Молода Польща*”.

Йдеться не тільки про “Слівця” Боя, та й загалом краківський театрик “Зелена кулька” 1905-1912 рр., а цілий культурний шар: це й збірка “*Kabaret szalony*” (1908) Едварда Лещинського, кабаре “*Momus*” Арнольда Шифмана й ціла низка інших варшавських кабаре (“*Miraz*”, “*Sfinks*”, “*Czarny kot*”, “*Qui pro quo*”). Зрештою, це не тільки кабаре, а й поетичне байкарство Юліана Ейсмонда та Яна Леманського (широкого розголосу зажила збірка цього останнього “*Колоквіум*” 1905 р.), це й велика проза – доглибна іронія Кароля Іжиковського й В.Берента, що його “*Порохно*” подосі може читатися і як апологетика, і як інвектива молодопольського філософсько-естетичного вірця [9, 289].

Сукупність усіх цих та багатьох інших літературних фактів і дозволяє говорити про іронічний дискурс. Оскільки ж останній вирізняється особливою, подосі не властивою літературі здатністю до саморефлексії (що й виявляється його *конститутивною рисою*), то маємо всі підстави казати про польський *модерністський іронічний дискурс*. Позірно менш вагомий в естетичній спадщині “*Молодої Польщі*”, він насправді справив величезний вплив на увесь подальший розвиток польської літератури. Ця іронія заклала механізми органічного самоочищення літератури від усілякого літератур-

ницького надміру, пишноти, суперлятивів, – вичерпати цю тему просто неможливо. Досить лише зазначити, що без цієї молодопольської іронії немислимою була би поява такого феномена всесвітнього масштабу, як Вітольд Гомбрович з його “*Фердидуркою*” і “*Трансатлантиком*”, так само, як театрик “*Зелена гуска*” і загалом лірика К.І.Галчинського.

І треба прямо визнати, що всього цього саморятівного сміху культура українського модернізму не дала. Далі, розглядаючи міжвоєнний період, ми побачимо адресовану собі іронічну усмішку “тугих бібліофагів” – неокласиків; так чи так, але завжди з помітними труднощами рятівна самоіронія проникати ме в дискурс українського поетичного модерну чи то в мініатюрах Євгена Плужника, чи то в метафоричних самозреченнях “пізнього” Івана Драча. Але насправді вона лишиться тільки негучним обертоном і потіснити “відфольклорну” безрефлексивність ліричного самовиявлення не зможе аж по кінець 80-х років ХХ століття.

Саме через категоричну відсутність іронічної саморефлексії поезія раннього українського модернізму виглядає такою котурною, надутою і тому багато в чому смішною. Саме її кричуща безрефлексивність однозначно вказує на явну приналежність до контексту народопісенної, фольклорної культури, на те, що пуповину між лірикою і фольклором початок двадцятого століття не обтина. Лишімо на потім судження – добре це чи зле, погодьмося із саме таким станом речей і рушаймо далі.

А далі необхідно звернути увагу на таке. Стильова динаміка поезії раннього українського модернізму у значній своїй частині (бодай інтенціонально) визначалася “відфольклорним” вектором і мислилася її творцями як розширення “обривів герменевтичної онтології” шляхом довільного впровадження у вітчизняний поетичний контекст розрізаних дискурсивних елементів високої “літературної чистоти”, які в “голому вигляді” запозичалися з інонаціональних культурних контекстів. А в цей же час поезія “*Молодої Польщі*” в значній своїй частині живилася захопленням відкриванням несходженого материка і terra incognita вітчизняної літератури – збережених масивів польської народопісенної культури й фольклору!

“На зламі століть, – пише Артур Гутникевич, – відбулася остаточна політична і суспільна емансипація селянства як чинника, котрий в побудові національної структури мав відіграти значну роль. На цьому тлі розвинулося явище, винятково характерне власне для цієї епохи, своєрідної народоманії й зачарованості польським селом, таким казково барвистим не тільки з погляду тогочасного малярства, а й літератури. Отож фольклор став невичерпним джерелом тем і формальних знахідок, зокрема татрський фольклор, світ “скелястого Підгалля”, який день у день дедалі вище підносився мало не до рівня квінтесенції на-

роду й польської раси, незглибимої скарбниці натхнення, з якої повними пригорщами можна було черпати сюжети, мотиви і колорит, поняття й уявлення, що в спосіб, який полонив своєю загадковою красою й оригінальністю, відбивав природні властивості народної уяви, пісенні й музичні ритми, наївну простоту версифікаційних структур” [9, 94].

Бодай кілька промовистих прикладів. Так, Яна Каспровича на одного з чільних поетів доби, як відомо, вивели “Гімни” (1898-1901), своєрідний “етизм” яких критика пов’язує передовсім з народною релігійною культурою: “Ці моральні змісти вперше відкрилися Каспровичу через народну наївність і простоту релігійного співу... Каспрович до кінця життя зберіг свою юнацьку вразливість і прив’язаність до своєрідних форм народної релігійності, він живив величезний сентимент до простих сільських мелодій церковного співу...”. Ще промовистішою, – особливо з нашої української перспективи, – є імпліцитне подивування критики самим фактом появи таланту такого масштабу не з високоосвіченої верстви, а сільських низів: “Він був першим від часів Клеменса Яніцького поетом із селян, зарахованим до національної культури” [9, 114, 118]; нагадаємо принагідно, що Янісіус Клеменс жив у 1516-1543 рр.!

Про поетичну творчість видатного “татрця” Казимира Тетмайера читаємо: “Завдяки персоніфікації, антропоморфізації, непохопним символам ці вірші ніби розкривали приховану, таємничу душу природи, що сприймається як наділене психічними властивостями буття, її печалі, болі, думи й зажури...” [9, 98-99]. Навряд чи потрібно доводити, що відмічені вище риси поетики органічно притаманні міфологічній народній свідомості, причому саме давньослов’янській, що на неї повне право спадковості має і польська літературна думка. Нагадаємо, що “відмінність еллінської і слов’янської міфології... полягає в тому, що греки розмовляли з богами землі, моря, сонця, а слов’яни-язичники говорили з самою землею, морем, сонцем, без богів-посередників” [10, 19].

Виявляючи те, що в самому польському модернізмі протистояло декадентизмові в якості нових духовно-естетичних тенденцій, Марія Подраза-Квятковська пише: “Лірику відродження творять передовсім Леопольд Стафф і Юзеф Руффер; також – Марія Вольська, зокрема у збірках “Свято сонця” (1903) і “З купальських вогнів” (1905). Невдовзі надходять й інші поети. В ліриці цього типу змінюються елементи пейзажу: тут починає світити живодайне сонце, об’єкт поклоніння і поганської праслов’янської віри (“Свято сонця”). Порожні й мертві перелogi перетворюються на квітучі сади, урожайні городи, вкриті пшеницею поля. Повня замінює собою пустку: з’являються образи жнив і збирання врожаю. Замість “мертвих вод” плінуть чисті криниці й живі джерела. ... Одним з мо-

тивів стає материнство (цикл “Мати” в збірці “День душі” Л.Стаффа). Бездіяльності протиставляється – піднесена до рангу сакральних цінностей – праця, найчастіше праця селянина (тут важливо згадати цикл “День праці” зі збірки “День душі”). Щоправда і далі ще присутня смерть, але вже явно відроджується віра в життя: з чарою життя підносять тост за “Молодість і Сонце” (Марина Вольська). Так сталося не відразу, не до кінця і не у всіх рівною мірою. Але шлях до одужання був указаний” [11, 79].

Коли ліки від декадентського знебуття, що про них каже дослідниця, не готуються названими (й не названими тут – Броніслава Островська, Люціян Ридель та ін.) молодопольяками з “зілля” вікової народної культури в мідних дзбанах питомих топосів, ейдосів та й звичайних етнографічних реалій під ритми народних співанок, то сама розмова про кардинальну зміну психоемоційного дискурсу втрачає всякий сенс. Інша річ, що сам фольклорний шар, народопісенний “гумус” у польській культурі не вельми багатий, тим знаменніша, зрештою, така загострена увага молодопольських майстрів до його збережених рештків. (Тут маємо згадати й драматургію Я.Каспровича, Л.Стаффа, й велику прозу С.Реймонта).

Почасти ця увага пояснюється “екзотичністю” фольклорного масиву, що ніби заново відкривається літературою, точніше – вводиться в естетичний обіг мистецької еліти. Проте є ще принаймні одна важлива причина, яка дивним чином пов’язує процес інтенціонального “офольклорення” дискурсу польського модернізму з потребою його морально-етичного забезпечення у схилковій фазі “Молодої Польщі”. Сказане нижче може бути ще одним цікавим відгалуженням у порушеній в попередній частині розмові про традиції символізму, народність, народництво і його “несповідимі” шляхи.

“Париж дев’яностого року минулого століття, – пише авторитетна дослідниця символізму Анна Балакян, – нейтралізує всі національні первні; поети – принаймні на якийсь час – втрачають національну самототожність. Зрікаючись життя в суспільстві й ролі представника власної країни, вони замикаються у герметичних середовищах, обмежуючи обмін думок вузьким колом втаємничених. ... Найвища заслуга випадає французькій мові, яка в силу своєї структури є зняряддям, що ідеально відповідає поетичним потребам своїх часів; французька – мова ясна, а водночас еліптична, проста і зв’язна, гнучка й містка, могла – за браком чогось іншого – посісти місце пошукуваної поетами універсальної мови. ... Митців, що зібралися під кінець минулого сторіччя у Парижі, єднав не дух ООН або Олімпійських ігор, а шльковита відірваність від власної нації, зверненість до внутрішнього, розум, перейнятий тим, що лежить поза національними, тимчасовими, географічними, груповими зумовленнями людської долі; точніше кажучи, думка, зосереджена виключно на боротьбі між

проминальністю людської істоти й вічністю твору, вічністю краси як символу, що існує тільки в думці” [12].

Чи звернення молодопольків до сфери вітчизняної народної культури з властивою їй системою моральних та естетичних цінностей, міфологією тощо не свідчить про певну “стому” успадкованого від французьких символістів філософського концепту “*sztuki dla sztuki*”, про пошук нових моральних підстав для творчості і нових світоглядних горизонтів? До слова: сутнісно близьких тим, що їх українська поезія у силу свого фольклорного закорінення втратити на цей момент ще не встигла?

Справді, прямо переносючи на народопісенне полотно своєї поетики проблемно-тематичні й образно-стильові кліше європейської літератури, українські модерністи надто часто видаються нам смішними. Однак і спроби молодопольків збагатити свою художню палітру коштом привнесення у контекст літератури елементів живої народної культури (обрядово-звичаєвих, мовно-стилістичних) також не раз сприймаються тепер з комедійними ефектами, що їх автори явно не передбачали. Аби переконатися в цьому, досить прочитати вголос колись такий популярний вірш Люціяна Риделя “*Poszła ze mną za dom do ogródka*”, і вся пересолодженість цієї ідилії “на лавці під стіною” вразить слух сучасного реципієнта ніяк не менше, як “позбавлені світового трагізму” труни і перли молодомузівців:

Poszła ze mną za dom do ogródka,
Usiedliśmy na ławce pod ścianą
Była trwożna i taka cichutka,
Kiedym patrzył w jej twarz ukochaną.

Lipa kwitła przed nami w ogródku
I pachniała drobnym kwieciem złotem...
Gdym za rękę brał ją pomalutku,
Serce we mnie waliło jak młotem.

Chciałabyś mnie? – Myśle, ze bym chciała...
– Wierz mi, Jadwiś, że nam dobrze będzie.
– Wierzę, panie... A lipa słuchała
I słuszały nas kwiatki na grzędzie.

I nie kwiatki i nie lipa sama,
Całe niebo słuchało nas z góry,
I błękitna rozwarła się brama
I Bóg słuchał, i anielskie chóry [9, 164].

Бачимо тут всі типово “народницькі” (властиво польські) реалії сільського пейзажу (“*ogródek*”, “*ławka*”, “*lipa w ogródku*” – ця, ще від часів Яна Кохановського, всетерпляча хранительниця миру й уособлення природних почувань, адекват верби в українській народнопоетичній традиції); типово просторозмовні зменшувальні форми (“*cichutka*”, “*ogródek*”, “*kwiatki*”); традиційну епітетичну (“*twarz ukochana*”, “*złoty kwiat*”); фразеологію простонародного мовлення (“*serce we mnie waliło jak młotem*”); живу діалогічну форму (але не дук! – різниця станів категорично прокреслюється різними формами звертання: у другій особі однини говорить до нареченої “пан”, у третій особі множини говорить до “пана” наречена); живцем перенесену з народного

вертепчика композицію коди, згідно з якою “розчиняється” блакитна небесна брама й учасниками дійства стають сам уважний Господь і “янгельські хори”.

Саме дійство – статечне, розподілене на обов’язкові композиційні епізоди (прийшли в сад, присіли на лавці, звірилися навзаєм і дістали благословення небес) має більш як виразний *обрядовий характер* і всією своєю “канонічністю” протистоїть екстатичним, так часто за межами прийнятого освідченням у середовищі модерністської богеми.

Це – власне фольклорно-обрядовий тип чуттєвості в літературі, формально запозичаючи який, автор-грожанин, поет нової епохи, однак, *не спромагається*, не годен зберегти найголовніше – високу цноту, абсолютну рівність “малих” і “грішних” людей перед своєю Творцем. Різниця станів, що через неї гейби переступає ліричний персонаж, вже тому, що яскраво увочевидне-на в якості вирішуваної проблеми (ліричний персонаж фактично пишасться своїм відважним учинком), зане-чишує цю цноту й карикатуризує сам обряд.

Себто затрачається істинний моральний дух обрядової форми, на яку так старанно взорується Л.Ридель і яка в результаті виявляється страшенно далекою від “калагатії” світового масштабу, хоча первісно, безумовно, була нею наділена.

Чи не щось подібне відбувається з тим же В.Пачовським, коли він демонстративно примножує жіночу шереду своїх у кожному випадку “остаточних” пристрастей, справді “одними й тими ж словами, – як зауважила С.Павличко, – звертаючись до Дзюні (Марусі, Ганнусі, Стефці, Зоньці, Олі й т.д.) й однаково оплакує свою гірку долю покинутого кохання” [13, 113-114].

Хіба можна тут не помітити натужної (так!) спроби прямого перенесення *нового типу чуттєвості*, що відхиляє заслони перед незаними подосі основами буття? Отих, побіля яких “Шибишевський відкривав темну стихію жадання, *das Geschlecht*, хіть, *libido*, Шопенгауерівську волю, Бергсонівську *elan vital*, першу, іманентну засаду життя. Її найповнішим виявом було кохання, потрактоване як щось “незміримо чисте”, щось “майже трагічне у своїй болісній тузі за первісним андрогінізмом”, за по суті недосяжним станом взаємовіднайдення і поєднання двох психічних монад, які віками тужать за собою. Йдучи за цим сліпим гоном, людина порушує собою ж встановлені моральні закони, обтяжуючись у результаті почуттям вини, що їй постійно допікає Все, що існує, обтяжене свідомістю гріха; самого того факту, що людина живе, вже достатньо для її покарання” [9, 207-208].

Проте, запозичаючи дискурсивні ознаки “невситимого гону”, де першорядною виявляється сама калейдоскопічна зміна “об’єктів” і зрештою кумедна для нас “остаточна” щирість, у кожному випадку, автор *не спромагається*, не годен зберегти найголовніше – моторошний повів свободи, внутрішнього розкріпачен-

ня, що ставить його не тільки поза суспільними нормами, а й поза Божою благодаттю. Власну провізоричну свободу він уміщує “межи люди”, ідею щастя не в змозі відірвати від колективно акцептованого розуміння життєвої гармонії і ладу, його біль не є всесвітньою властивістю й розвіюється разом з ним:

Вийдеш заміж в добрі люди,
Людське щастя твоє буде,
А я десь подіюсь –
Шлях далекий, світ широкий,
Як розвієсь біль глибокій,
То і я розвіюсь!
“Чого кричеш, гайвороння”, 1901 [6, 278].

Усе вказує на те, що в обох випадках головні суперечності виникають не на рівні дискурсу, формальні вимоги якого, здавалося б, старанно витримуються і Л.Риделем (в його спробі “онароднення” своєї ліричної картини), і В.Пачовським (в його спробі “омодернення” своєї лірики). Суперечності виникають на високому світоглядному, ментальному рівні. Тут виникає закономірне питання, наскільки цей останній піддається (і чи взагалі піддається) сутнісним трансформаціям. Чи взагалі доречно ставити питання про “вироблення нової мови”, насправді розуміючи під цим якщо не вироблення нової ментальності, то присутній метаморфізм ментальності, споконвіку властивої даній нації? Наскільки саму цю (досить туманну) “нову мову” можна пов’язувати з дискурсивними образно-стильовими ознаками світоглядного самовираження конкретного письменника й загалом національної літератури? Складні, визнаймо, питання.

Порівняльний погляд на українську і польську поезію початку століття в означеному всім попереднім викладом аспекті дозволяє побачити їх рух у зустрічних напрямках. Наділена безперервною тяглістю літературної традиції польська поезія доби модернізму (що в ній образно-стильові моделі французького символізму відчутно захитали, а світоглядні засади позитивізму й просто скасували на певний час актуальність національної самототожності) заново утверджувала національну самобутність поляків, з новим натхненням і пієтетом “поцінувала національну спадщину” [14, 380]. У цьому складному процесі освоєння обширів народної культури (хай навіть у їх екзотичній принаданості) відіграло чи не визначальну роль, особливо коли поряд із нашим жанром пригадати “Весілля” С.Виспянського чи засадничо міфологемних “Селян” С.Реймонта.

Позбавлена безперервної тяглості літературної традиції українська поезія доби модернізму (що в ній традиційні художні моделі народопісенної культури до краю потісняли стильове поле індивідуального авторського висловлювання) прагнула заявити свою самість задемонстрованою здатністю перейнятися тематикою і проблематикою цивілізації. І в цьому процесі присвоєння досвіду європейського модернізму та

типових для його дискурсу образно-стильових фігур також відіграло виняткову роль. І в одному, і в другому випадку ми побачимо як негативні, так і позитивні художні наслідки, а сама неоднозначність цих “відфольклорних” і “відлітературних” рушень повертає нас щонайменше до ніцшеанської проблематики взаємодії *Цивілізації і Культури*. Так, давньої, майже тривіальної, а проте подосі ніким не розв’язаної.

У попередніх розділах, прагнучи збагнути витоки негативістської парадигми в рецепції українського модернізму, ми переважно увагу звернули на факти і явища, які справді належить віднести радше до негативних, як позитивних результатів цього художнього злему. Фольклорно-народопісенний контекст української поезії (на відміну від польської, впосаженої в багатовікову літературну традицію *авторського письма*) не дозволив розвинутися в ній новій, універсальній іронії, передовсім іронічній саморефлексії, що на багато десятиліть уперед гарантувало незайманість присутніх поетичних форм і загалом консервативний характер самого процесу модернізму.

Адже творче заперечення оприявлених форм і змістів й надалі залишиться прерогативою наступників, тоді як у межах кожного сутнісного зрушення жанру (модерного етапу, нового духовно-інтелектуального стану) вагомі евристичні пропозиції механічно обростатимуть неконтрольованим громадам стереотипів і кліше. Яскравий приклад цього – романсова лірика Володимира Сосюри, тонкі онтологічні смисли якої загнітилися масою розтиражованих поетизмів вторинного характеру, що грізно затьжили не лише над жанром, а й над творчим спадком самого поета – затьжили монотонністю висловлювання й образно-сисловою одноманітністю. Відтак сьогодні доводиться заново “відкривати” поета шляхом рішучого відсіювання (і з його власного доробку, і з літературної спадщини доби) всього того романсово-пісенно-емоційного надміру, іронічно трактувати який сосюринська доба не спромоглася [15, 262].

Разом з тим не можна переочити того, що означена безрефлексивність письма (у подальших часах, зрештою, не тотальна) є іманентною властивістю саме цього культурного континууму і зворотним своїм боком має високу здатність зберігати у первісному вигляді властиві українському народові світоглядні матриці, *морально-етичні й естетичні засновки його власної онтології*. Не згадуючи вже про те, що консервативна стратегія багато в чому зумовлена відомими суспільно-історичними обставинами українського життя, вона загалом має свій позитивний сенс, що так яскраво потверджується і зверненням молодопольків до “гуральського” культурного ареалу як консерванта незужитих покладів національної культури. Цивілізація виявляє особливу духовну силу в тому, що

поспішає і вміє ставити питання, тоді як відповідати на них доводиться в остаточному підсумку культурі.

Українська спроба революційного оновлення поетичного дискурсу зламу століть засвідчила малопродатність усього формально-тематичного взорування національної лірики на інонаціональні художні моделі. Так само й у молодопольській поезії символізм французького зразка фактично не відбувся й вилився у національний модерністський сплав декадентизму, неоромантизму, імпресіонізму й експресіонізму, як власне й кодифікує цю добу М.Подраза-Квятковська [11, 40-105] і як ще раніше у позитивних категоріях трактує особливості польського модернізму Казимеж Вика [16].

Фактично ця невдала спроба засвідчила величезну непоступливість світоглядно-ментальних підвалин, у сталій і жорсткій залежності від яких перебуває домінуючий тип художнього мислення й висловлювання, рецепція й самоосмислення останнього, себто все те, що в процесуальному плані ми прагнемо охопити поняттям дискурсу.

1. Гундорова Тамара. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів, 1997.

2. Струць Роман. Різновиди Іронії // Наукові записки НаУКМА. — Том 4. Філологія. — Київ, 1998. — С.37-42.

3. Див.: Крекотень В.І. Література другої половини XVI — середини XVII ст. // Історія української літератури. У двох томах. — К.: Наукова думка, 1987. — Т.1. — С.64-74.

4. Див.: Гейзінга Йоган. Homo ludens / Перекл. з англ. Олександра Мокровольського. — Київ: Основи, 1994. — С.7-35.

5. Див., наприклад: Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості. — К.: Веселка, 1989. — С.276-308.

6. Розспіані перли: поети "Молодої Музи" / Упор., автор передм. та примітки М.М. Ільницький. - К.: Дніпро, 1991.

7. Вой Тадеуш Зелєнський Слówka. — Kraków: Wydawnictwo literackie, 1971. — S. 80-81.

8. Детальніше цю тему розглядає Семків Р. у статті "Слówka" Тадеуша Боя-Желєнського та перформенс театру "Zielony Balonik": іронія авангарду". Див.: Магістеріум. Випуск другий:

Отож, можливо, не варто дошукуватися різких позитивних змін там, де позитивність самої зміни виявляється під питанням? Чи не коректніше спробувати збагнути й висвітлити, які конструктивні художньо-філософські пропозиції спромігся винести на розгляд світу даний тип поетичного мислення саме завдяки своїй національно-культурній зумовленості, а не попри неї? Як це робили і роблять польські дослідники, вивчаючи вже даленіючий в історії і багато в чому на сьогодні "малочитабельний" період "Молодої Польщі"? Тривіальне запитання, а проте ми змушені його поставити. Бо мало того, що критична рецепція раннього українського модернізму сьогодні далека від бажаної повноти, вона ще й вочевидь однобока: головна увага дослідників звернена на явні недочепи й суперечності цієї поезії, тоді як її безсумнівні художні здобутки, — здобутки світового масштабу, — за незбагненою для нас логікою просто виносяться за межі свого часу або обходяться стороною. Про це — в наступному розділі.

Літературознавчі студії. — К.: КП ВД "Педагогіка", 1999. — С.98-103.

9. Див.: Hutnikiewicz Artur: Młoda Polska. Warszawa, 1996.

10. Цит. за: Василь Яременко Лірика Володимира Свідзинського // Володимир Свідзинський: Поезії. — К.: Радянський письменник, 1986. — С.19.

11. Podraza-Kwiatkowska Maria: Literatura Młodej Polski. Warszawa, 1990.

12. Balakian Anna. Le caractere international du Symbolisme // Actes du Ve Congres de l'Association Internationale de Litterature Comparee. Red. N.Banasevic. — Universite de Belgrade: Swets Zeitlinger, Amsterdam, 1969. — S.294.

13. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. - К.: Либідь, 1999. — С.113-114.

14. Див.: Miłosz Czesław. Historia literatury polskiej. — Warszawa, 1990 — S.380.

15. Див. про це детальніше: Моренець Володимир. Володимир Сосюра. — К.: Дніпро, 1990. — 262 с.

16. Див.: Wyka Kazimierz: Modernizm polski. — Kraków, 1958.

Дослідження виконане за підтримки RSS, грант №1570/1997.

Volodymyr Morenets

UP TO THE QUESTION ABOUT "MODERNIST IRONIC DISCOURSE"

This research is a part of the monograph "National ways of poetical modern: Ukraine-Poland: early 20 c.". In this part the author argues with some schemes of modern literary critics and declares his own understanding of nature and evolution of Ukrainian early modern discourse.