

## Ф І Л О Л О Г І Я

УДК 82-091-1

ПАЛІМПСЕСТ У ХУДОЖНЬОМУ ОСМИСЛЕННІ  
УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ ХХ СТОЛІТТЯ*В.А. Просалова*

Семантика образу палімпсеста багата і постійно розширюється завдяки його метафоричному вживанню як у художній, так і в літературно-критичній діяльності. У літературознавчому сенсі під палімпсестом мається на увазі строкатість, гетерогенність тексту, повторне використання й інтерпретація певних елементів, заздалегідь відібраних фрагментів чужих творів, на які прагне відгукнутися автор. Жерар Женетт у книзі «Palimpsestes: La littérature au second degré» («Палімпсести. Література у другому ступені») [Paris, 1982] скористався цим поняттям для характеристики текстів, написаних на основі інших, що проступають крізь семантику нових. Ю.Крістева назвала їх «мозаїкою цитат», підкреслюючи цитатність художнього мислення.

У палімпсесті важко розрізнити привнесене і внутрішньо іманентне, розмежувати верхній і нижній записи. На думку Мішеля Фуко, кожний носій культури має справу з «уже не раз переписаними пергаментами», тобто зі стертими чи напівстертими фрагментами попередніх текстів, що проступають крізь новостворений. Текст-палімпсест лише зовні здається гомогенним, насправді ж приховує ознаки гетерогенності, зумовлені наявністю слідів інших творів, більшою чи меншою мірою виявлених.

Сальман Русді назвав палімпсестом спосіб оформлення картин, коли художник зверху попередньої малює нову, свідомо роблячи полотно багатошаровим. Якщо при цьому стерти фарби, нанесені зверху, то під ними можна помітити нижнє зображення. Таким чином письменник демонструє техніку накладання шарів і, відповідно, особливості власного стилю, в якому, як відзначали дослідники, поєдналися ознаки Сходу і Заходу.

Подібність тлумачення палімпсеста як літературознавцями, так і письменниками очевидна. У художній творчості цей образ набуває різноманітних варіацій, ототожнюючись то з пам'яттю, то з душею, то зі спробами переписувати самого себе, щрб зберегти створене. Зазначені іпостасі образу, проте, не претендують на вичерпність. Йдеться лише про узагальнення певного масиву художніх творів, авторами яких були українські поети ХХ століття.

Мета цієї статті – з'ясувати семантику образу палімпсеста в ліриці П.Карманського, М.Вороного, Л.Мосендза, В.Стуса та інших поетів, простежити збагачення його смислових відтінків, конотативних значень. При цьому мається на увазі, що творча діяльність українських авторів тривала в комунікативному полі західноєвропейських і російських літераторів, які неодноразово зверталися до цього образу. Достатньо згадати Томаса де Квінсі, Шарля Бодлера, Федеріко Гарсія Лорку, Дейвіда Герберта Лоуренса, Авеніра Каверіна, Милорада Павича, Хорхе Луї Борхеса, Гора Відала тощо.

Палімпсест для української поезії ХХ століття став знаковим: на основі вже написаного виникало нове, що, проте, не знищувало попереднє. «Мій мозок – це палімпсест; твій, о читачу, – теж» [1, с. 201], – писав ще в 1845 році англійський письменник Томас де Квінсі. Вслід за ним французький поет Шарль Бодлер характеризував пам'ять як «великий і складний палімпсест» («Les paradis artificiels»), акцентуючи здатність люд-

ського мозку пробуджувати всі її відгомони, що можуть злитися в якусь мить в один логічний і гармонійний хор.

Ототожнення пам'яті з палімпсестом спостерігалось й в українських поетів. Микола Вороний, наприклад, акцентував на неможливості забути пережите, тобто на зберігаючій функції пам'яті, що все рівно повертає героя до недавнього раю. У циклі «За брамою раю» йшлося про нерозділене кохання, що викликало цілу гаму почувань: від обожнювання коханої до сумнівів у справжності її почуттів, потім зради і зумовленого цим відчаю. Вже присвята циклу («Цвіту зів'ялому, / Листу опалому, / Зіронеці згаслій мої...» [2, с. 85]) «відсилає» до збірки І.Франка. М.Вороний свідомо акцентував інтертекстуальний перегук із «Зів'ялим листям», бо йшов уже второваним шляхом, тому не вдавався, як попередник, до містифікації, щоб уникнути осуду чи звинувачень на свою адресу. Він відтворював подібний емоційний стан ліричного героя, синтезуючи народнопоетичні й літературні традиції, створюючи багатоплановий текст, крізь який проступають народнопоетичні ремінісценції, традиційні для фольклору образи, стилістичні фігури.

Інтертекстуальні відсилання Лоран Женні розглядає як своєрідну альтернативу: продовжувати читання чи звертатися до тексту-джерела, щоб зрозуміти той чи інший фрагмент. Виявлення творів, на які реагував автор, дозволяє простежити конотативні нашарування образів, процес генерування смислів. Зіставлення циклу «За брамою раю» зі збіркою І.Франка підтверджує подібність лейтмотивів, образів, ідейно-естетичних акцентів («Без тебе жить – весь вік тужить...» у І.Франка; «Не вернути тебе – загубити себе...» у М.Вороного). Ліричний герой в обох поетів уподібнюється рабові: «Буду раб, невольник твій,/ Весь тобі віддамся в руки,/ Лиш ти серце заспокій!» (І.Франко); «Глянь-бо у душу свою: раб той нікчемний – се ти!» (М.Вороний); обоє в дівчині віднаходили свою мрію: «Ні, не тебе я так люблю,/ Люблю я власну мрію!» (І.Франко); «В тобі я власну мрію покохав...» (М.Вороний). Проте герої не змогли уникнути розчарування, зумовленого усвідомленням ілюзорності ідеалу.

Однак можна помітити і відмінність. Так, у першому жмутку збірки „Зів'яле листя” відбилися, наприклад, захоплення і розчарування, викликані різними особами, що зумовлювалося написанням віршів у різний час і виявилось у їх невірніваженій тональності. Цикл М.Вороного також виник не відразу, а внаслідок групування віршів, написаних під впливом різних обставин особистого життя. Поет, працюючи над його композицією, то включав окремі вірші, то вилучав.

Присвятою М.Вороний підкреслював зв'язок не лише зі збіркою І.Франка, а й із народнопоетичною традицією, згідно з якою кохану називали «зіронькою», «рибонькою» тощо. Варто зауважити, що обидва поети вдавалися до осмислення фольклорних традицій, проте не копіювали їх. М. Вороний відтворював «чужий» стиль не у чистому вигляді, а поєднував різні стильові ознаки. Зіронець у нього виявилася згаслою, бо до циклу ввійшли вірші, написані під впливом його трагічного розриву в 1904 році зі своєю дружиною – Вірою Миколаївною Вербицькою. Отже, «брама раю» для автора-творця зачинилася, тому в циклі виразно простежуються опозиції: *взаємне кохання / нерозділене, розквіт почуттів / згасання, рай/ пекло.*

Цикл «За брамою раю» впорядкований самим автором, що об'єднав вірші 1903-1910 років у єдине ціле, прагнучи протиставити щасливе минуле і безвідрадне теперішнє, колишній рай і безнадійну самотність. Зіставлення часу написання віршів із позатекстовою реальністю дозволяє виявити зміну емоційної тональності, простежити ту трагічну подію, що викликала непорозуміння, болісно вражала парадоксальністю («Твої уста! Твої уста, / Що в поцілунках розцвітали,/ Де сяла усмішка свята.../ Мені прокльони посилали!» [2, с. 89]).

Поет не прагнув дотримуватися чіткої хронології у межах циклу, зображуючи перебіг почуттів від їх розквіту до найвищої напруги, що, проте, довго не спадала. Ідилічні картини минулого лише відтіняли трагізм розлуки:

Чи верну я тебе, чи верну я тебе,  
 А чи буду весь вік туманіти?  
 Не вернути тебе – загубити себе...  
 Боже милий! Пожалься на діти!..

[2, с. 90]

Своєрідним підсумком став вірш «Finale», що підтверджував, як трагічне набувало статусу естетичного переживання.

У вірші «Палімпсест», що увійшов до циклу «За брамою раю», поет, по суті, «реставрував» процес нанесення на пергамент нового тексту, що міг бути кондаком чи тропарем: «Коли в монастирях був папірусу брак, / Ченці з рукопису старе письмо змивали, / Щоб написати знов тропар або кондак, / І палімпсестом той рукопис називали» [2, с. 86]. Активізація цього художнього образу зумовлювалася орієнтацією на ерудованого читача, що зможе відчитати текстові нашарування, проникнути в задум, збагнути глибину висловленого.

Палімпсест символізував нанесення певного тексту зверху іншого – стертого чи напівстертого, поступове проявлення попереднього крізь новий: «Та диво! Час минав – і з творів Іоанна / Виразно виступав знов твір Арістофана» [2, с. 86]. М.Вороний наче свідомо ілюстрував ідею палімпсестності художнього мислення, коли в оригінальному раптом озивалися «голоси» попередників: названих і неназваних. На одній основі, скажімо пергаменті, записувалися різні висловлювання, що могли заперечувати один одного. Тому, як вважає Наталі П'єге-Гро, «єдність, явлена палімпсестом безпосередньо на своїй поверхні, всього лише зворотний бік розмаїття, іноді ретельно приховуваного» [3, с. 166].

У цьому зв'язку цілком слушним здається спостереження Мішеля Монтеня, котрий писав: «Я вітав би того, хто зумів би мене викрити, тобто за однією лише ясністю суджень, за красою і силою висловлювань зумів би відрізнити мої запозичення від моїх власних думок. Бо, хоч за відсутності пам'яті мені самому часто не під силу розрізнити їх походження, я все ж, знаючи мої можливості, дуже добре розумію, що розкішні квіти, розсіяні в різних місцях мого викладу, зовсім не належать мені і незмірно перевищують мої власні обдарування» [4, с. 356]. Отже, йдеться про підсвідому дію пам'яті, не завжди усвідомлені запозичення, що мають місце у процесі творення.

Однак не слід забувати і про свідоме приховування авторами впливів, запозичених елементів. На матеріалі англійської поезії Гарольд Блум [5] розглянув зв'язки авторів із літературною традицією у системі міжособистісних стосунків, як боротьбу з попередниками, а творчий процес – як ретельне приховування чужих «слідів». Амбівалентність ставлення молодших письменників до старших, на думку дослідника, виявляється у захопленні й навчанні у попередників, проте й усвідомленні того, що таке навчання неминуче призведе до втрати власної ідентичності. Запропоновані американським ученим поняття («клінамен» як поетичне перечитування, «тессера» як прочитання-доповнення, «кеносис» як крок до розриву з попередником, «даймонізація» як реакція на возвеличення попередника, «аскесис» як дія самоочищення, «апофрадес» як своєрідний спосіб «передачі» авторських прав від попередника фіктивному наступнику тощо) відбивають, по суті, стратегію читання, витіснення з нового тексту його джерела, подолання «страху впливу».

Виокремлена «даймонізація» полягає у зведенні особливостей попередника до статусу об'єктивної необхідності, що спостерігається, наприклад, у заключній поезії циклу «За брамою раю», коли М.Вороний стверджує: «І ось тепер всім страдникам нещасним/ В своїх піснях я образ той несучу:/ Відбити в душах їх сіянням чистим, ясним/ Його красу» [2, с. 98]. Образ коханої поетизується, постаючи в ореолі краси, а поет, як і його попередник, утверджує силу почуттів.

Палімпсест у літературі ХХ століття став, по суті, узагальненим образом інтертекстуальності, актуалізуючи напругу між єдністю частин твору і розмаїттям інтерпрето-

ваних джерел, що не завжди виявлялися експліцитно. Цей образ служив маніфестації креативних можливостей авторів, був для них знаковим.

У П.Карманського – автора поетичної збірки «Пливем по морі тьми» (1909) – палімпсестом була душа, що зберігала сліди від пережитого, накопичувала дискретні враження, зумовлені романтичним коханням і його драматичним фіналом: цілком прозаїчним для дівчини і виразно афектованим самим юнаком. Почуття в ліричного героя то спалахували, то пригасали, однак душевні рани не гоїлися. Спогади, враження не зникали безслідно, а утримувалися в людській пам'яті. На перший погляд, вони здавалися розрізненими і непок'єднаними, накладаючись одні на інші, мов у палімпсесті. Очевидно, цим зумовлювалася і сама назва вірша – «Палімпсест», якою акцентувалася колишня «містерія раю», втрата ідилічних уявлень про кохання, що продовжувало ятрити героєві душу. Переживання ліричного героя проявлялися крізь позірне намагання «пошанувати» нерви коханої та проривалися солодково-щемким зізнанням: «Часи романтизму давно вже за нами... / Однак для розради повім вам на вушко: / Сей лицар ще й нині впиваєсь сльозами...» [6, с. 106]. Вважаючи романтичну добу давноминулою, ліричний герой стверджував незнищенність романтичних поривів. Його висловлювання будувалися за принципом палімпсеста, щоразу відкриваючи інший фрагмент життя, досі прихованого.

У Л.Мосендза образ палімпсеста відзначався багатоплановістю, ввібравши і «сліди» фоліантів, і щойно пережитих вражень, зумовлених спілкуванням поета з Оленою Шовгеневою, що тоді, як підтверджує присвята до триптиху «Флягелянти», мала ще дівоче прізвище.

Я затопився в палімпсести,  
всі прагнення мої  
були в ціле величне звести  
і будень, і її ...

[7, с. 52].

Виникнення і нашарування конотативних смислів досягалося введенням у триптих слів, що відсилали то до епохи Середньовіччя, коли одна з релігійних сект пропагувала публічне самобичування для спокутування гріхів, то до тих розмов, що колись точилися поміж молодими людьми, адже, як відомо, Л.Мосендз допомагав Олені у навчанні. Розмови закарбовувалися в пам'яті, змушували до роздумів, а іноді призводили й до дискусії.

Єдність триптиху амбівалентна, бо він зорієнтований на чимало контекстів: євангельський, середньовічний, соціокультурний, літературний, біографічний тощо. Смилова динаміка тексту досягалася накладанням часових площин (*минуле/ сучасне*), варіюванням і зміною конотацій, що розгорталися у парадигмі *юнак/ дівчина*. Юнак поставав і як «неофіт», і як «флягелянт», і як «кривавого екстазу тепер апологет», і як «красунь стрункий», що зводив своєю красою придворних дам. Його взаємини з дівчиною були позначені присмаком еротики («Я ж хочу, щоб промінні очі, / слів запальний екстаз / були моїми дні та ночі / або хоч раз, хоч раз...» [7, с. 53]) і набували часової багатомірності завдяки вже згадуваному амплуа партнера.

Образ палімпсеста був знаком багатозначності, множинності значень, переписування самого себе – задля збереження власного «я», свого художнього світу. Цим образом передавалася смислова багатомірність тексту, наявність численних нашарувань, що відкривалися лише за умови їх уважного зчитування.

Палімпсест вважається «привілейованим образом інтертекстуальності, адже вона теж являє собою роботу по накопиченню текстових відкладень; нерідко вона стимулює таке прочитання і таку інтерпретацію тексту, коли головне полягає у віднайденні в ньому прихованих слідів іншого тексту» [3, с. 167]. Палімпсест не випадково порівнювався з айсбергом, що видніється над морською поверхнею, хоч більша його частина виявляється прихованою. Так і в палімпсесті: нові записи накладалися на давніші, що

згодом могли проступати крізь уже нанесені зверху. Конотативні значення цього образу розмаїті: людський мозок, свідомість, пам'ять, душа, зрештою, символ, що репрезентує «сліди» інших текстів, наявність прихованих смислів.

Чи не найвиразніше з-поміж усіх згаданих авторів маніфестував палімпсестність написаного Василь Стус, назвавши «Палімпсестами» створену в неволі збірку віршів. Образ палімпсеста виник у нього, очевидно, під впливом Федеріко Гарсія Лорки, якого він перекладав, відчувши у його однойменному триптиху спалахування смислів, появу численних конотацій. Для поета-в'язня творча самореалізація ставала порятунком, тим духовно-життєвим простором, що розширювався завдяки його входженню в чужі художні світи і творенню на їх основі свого, незалежного від обставин. Вірші були написані у в'язничній камері, замкнутому життєвому просторі, в тому обширі, що його поет характеризував як «чотири на чотири». Наявність відсилань до сфери культури (це і народні пісні, і літопис Самовидця, і твори М.Костомарова, М.Чернишевського) підтверджувала, що пам'ять не згасла, а зберегла свою когерентність, відтворюючи ті чи інші тексти, на які поет продовжував реагувати. Автор-творець зберігав у своїй пам'яті фрагменти чужих творів, уводив у свої вірші. При цьому попередній входив у новий текст не у своєму оригінальному, а у пропущеному крізь призму автора вигляді. «...Процитований у власному тексті чужий вірш чи його семантично значущий уривок, навіть слідуючи текстуально джерелові цитування, як механізм смислотворення суттєво відрізняється від нього, – підкреслює В.Миловидов, – оскільки «вписаний» в іншу синтагматику, продиктовану позатекстовими структурами реципієнта» [8, с. 26]. Якщо В.Стус відгукувався про Миколу Костомарова, то це означало не лише актуалізацію його імені, а й свій, індивідуально-авторський, варіант прочитання його життя і творчості. М. Бютор вважає, що практично «кожний творець кличе на допомогу тих чи інших творців минулого, одночасно показуючи, наскільки ми погано їх знаємо, обурюючись, що ми виявилися настільки глухими до їх уроків» [9, с. 223].

Палімпсестність художнього мислення зумовлювалася жагою самопізнання та необхідністю запам'ятовувати написане. Папір у В.Стуса могли відібрати в будь-яку хвилину, тому створене в неволі доводилося заучувати, щоб згодом при нагоді відновити. Пам'ять же, як відомо, не могла втримати все: з'являлися варіанти, зумовлені відтворенням уже написаного, шліфуванням самого себе, віднайденням нових акцентів, увиразненням уже виявлених. Переписування попереднього твору (більшою чи меншою мірою) його змінювало, повторення супроводжувалося зміщенням акцентів чи приховуванням попередніх, актуалізацією певних нюансів, образів, омовленням досі неказаного.

Палімпсест, окрім цього, репрезентував герменевтичну модель, за якою здійснювалося відчитування тих нашарувань, що ввібрав текст. «Життєвий світ автора, світ його фантазій трансформується у тексті в багатоопераційну систему з необмежено мінливим діапазоном впливів на складний світ уяви, вражень, переживань та сенсотворчих можливостей кожного читача, – підкреслює М.Зубрицька. – Силове поле, що виникає між автором і читачем за посередництвом тексту, здатне витворювати якнайширшу амплітуду рецепційних коливань, яка свідчить про діалектичну єдність принципу варіативності та інваріативності в процесі сенсотворення» [10, с. 182-183].

Якщо палімпсест розглядати саме як певну герменевтичну модель, то під текстом слід шукати інший, той, що його (хоча б певною мірою) прояснює, адже в палімпсесті поєдналися незмінність основи і неоднорідність записів, зроблених у різний час. Реципієнт на поверхні тексту-палімпсеста відчитує стерті письмена, простежує їх послідовність, рухається, отже, до основи. Цей рух відбувається у зворотньому напрямку: від поверхні до першого запису. Від компетенції реципієнта тепер залежатиме відчитування прихованих смислів, напівстертих записів, розкодування знаків.

Міхал Гловінський слушно зауважує, що прихильники інтертекстуального аналізу мають на увазі завжди «виключно ідеального читача» [11, с. 301], який усе виявить, усе розпізнає. Однак наділений інтертекстуальною компетенцією реципієнт – це, по суті,

літературознавець, здатний відчитати, проте, лише частину інтертекстуальних відси- лань, бо ж деякі з них втрачають свою актуальність, якщо стосуються творів, що не ви- тримали іспиту часу. Частина цих творів згодом може актуалізуватися, набути інших, ніж досі, прочитань.

Рецепція художнього твору не лишається раз і назавжди визначеною. «Навіть ми- нулі, тобто народжені в діалозі минулих віків, смисли ніколи не можуть бути стабіль- ними (раз і назавжди завершеними, кінчними) – вони завжди будуть мінятися (онов- люватися) у процесі подальшого, майбутнього розвитку діалогу, – підкреслював М.Бахтін. – У будь-який момент розвитку діалогу існують великі, необмежені маси за- бутих смислів, але в певні моменти дальшого розвитку діалогу <...> вони знову згада- ються й оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді» [12, с. 373].

Читачі можуть віднаходити у творі такі значення, які раніше не помічали, відкри- вати ті глибини, що до цього не виявлялися. Актуалізація латентного змісту може від- буватися у свідомості реципієнта під час зіставлення з іншими творами, що раніше іс- нували відокремлено один від одного. Сміслові акценти при цьому різнитимуться в залежності від того, з яким твором виникли у читача асоціації. Проте палімпсест, що може розглядатися як герменевтична модель, потребує спеціального дослідження.

## РЕЗЮМЕ

В статті просліджується метафорический характер інтерпретации художествен- ного образа палимпсеста в лирике украинских поэтов XX века, особое внимание уделя- ется его семантическим трансформациям. Подчёркивается также использование этого образа в современной литературоведческой практике.

*Ключевые слова: палимпсест, лирика.*

## SUMMARY

The article focuses on the metaphoric character of interpreting the artistic image of the palimpsest in the lyrics of Ukrainian poets of the XX century. The paper enlightens semantic transformations of this image and emphasizes its usage in the present-day literary practice.

*Key words: palimpsest, lyrics.*

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Де Квинси Т. Палимпсест, история и происхождение // Пьеге-Гро Н. Введение в те- орию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 200-202.
2. Вороний М.К. Твори / Упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Г.Д. Вервеса. – К.: Дніпро, 1989. – 687 с.
3. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 238 с.
4. Монтень М. О книгах // Монтень М. Опыты: В 3 кн. – М.: Наука, 1979. – Кн. 2. – 536 с.
5. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. – 352 с.
6. Карманський П. Палімпсест // Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / Упоряд., автор передм. та приміт. М.М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – С. 105-106.
7. Мосендз Л. Флягелянти // Муза любові й боротьби: Укр. поезія пражської школи / Упоряд., ст. й приміт. М. Неврлого. – К.: Укр. письменник, 1995. – С. 51-53.
8. Миловидов В.А. От семиотики текста к семиотике дискурса. Пособие по спецкурсу. – Тверь: Тверский государственный университет, 2000. – 93 с.
9. Бютор М. Взаимодействие произведений // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интер- текстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательст- во ЛКИ, 2008. – С. 222-224.

10. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
11. Гловінський М. Інтертекстуальність // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / Упоряд. Б. Бакули: За заг. ред. В. Моренця: Пер. з польськ. С. Яковенка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 284-309.
12. Бахтин М. Естетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 424 с.

*Надійшла до редакції 20.02.2009 р.*

УДК 821.161.(09)

## **У ПОШУКАХ ІДЕАЛУ: ОСОБЛИВОСТІ ВИЯВУ ДИЛЕМИ ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКОГО – ІДЕОЛОГІЧНОГО В ЛІТЕРАТУРІ 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

*В.П. Сиротенко*

У статті розглядається характерна для 20-х років минулого століття ситуація, коли і в мистецтві, і в самому суспільстві відбувалося протистояння двох діаметральних ідеалів – загальнолюдських цінностей та цінностей ідеологічних, комуністичних. На прикладі творів В.Чумака, В.Еллана-Блакитного, Г.Косинки визначається, у чому бачиться вагомість тих чи інших ідеальних цінностей.

У дослідженні враховуються притаманні сучасному літературознавству судження, міркування, підходи до вивчення обраного літературного періоду. Так, останнім часом з'явилося багато праць як аналітико-оглядового, так і моно-біографічного плану, загальний висновок яких можна звести до тези: у ході революції та громадянської війни відбувся розкол суспільства на два ворожих табори. Звідси пореволюційна епоха оцінюється як «кривава доба фанатиків і кривдників, коли нівелювалися духовні цінності, торжествувала тиранія і водночас проголошувалися високі, але, звичайно, лицемірні гасла». Це оберталось «трагедією людської індивідуальності, що кинулася у вир революційних змагань, плекаючи романтичний ідеал, і потонула у морі революційного фанатизму» [1, с. 399].

Поділяючи думку щодо розколотості суспільства, не поспішаємо безапеляційно переносити її на царину літератури. Художня творчість передовсім спирається лише на притаманні їй естетичні закони розвитку, і мають рацію автори «Історії української літератури ХХ століття», коли говорять про формування колективістської етики й естетики, вбачаючи в останній орієнтацію «на «масовізм» у художній творчості, що призводило до унеможливлення естетичного цензу, а отже – і до заперечення самої творчості як естетичного акту, зведення її до ідеологізованої самодіяльності» [2, с. 129]. Тож з цього робиться висновок, що естетика «масовізму» об'єктивно ґрунтувалася і відбивала низький професійний та загальнокультурний рівень її прихильників, а з іншого боку відчувалася потреба «в естетичній високості й духовній потузі такого (нового – В.С.) мистецтва доби» [3, с. 129].

Нам же видається, що подібні висновки дещо спрощують тогочасну суспільно-мистецьку атмосферу, оскільки за естетичними гаслами завжди проглядаються соціальні пріоритети. А це, власне, означає розуміння сутності людини, її місця і ролі в суспільстві, а в підсумкові – тенденції розвитку самої цивілізації. Віддати перевагу загальнолюдському – це визнати за людиною право на індивідуальність, самобутність, творче і незалежне мислення. Ідеологічне – нівелювання «я», беззаперечне визнання над собою цінностей, офіційно проголошених суспільними пріоритетами. І хоча політична атмосфера 20-х років ще не була настільки жорстко зарегламентованою, однак курс на утверджен-