СЕРЕД ІМЕН І КНИГ XX СТОЛІТТЯ

Наукові дослідження Раїси Мовчан тісно пов'язані з історією українського модернізму 1920-х років, хоч, звісно, не обмежуються нею: дослідницю цікавить усе XX століття і, що особливо важливо, – сучасний літературний процес. Попри це, важко не помітити, що саме 1920-ті роки бачаться їй певним естетичним ідеалом, тим творчим спалахом, що визначив основні напрями української літератури і XX, і XXI століть (ідейні, естетичні тощо), отже, певною оптикою, крізь яку вона розглядає й інші художні явища, процеси. Вірогідно, це не так залюбленість автора в об'єкт свого дослідження (річ, зрештою, самозрозуміла), як результат певних світоглядних зрушень, що відбулися в ранні 1990-ті: становлення Р. Мовчан як науковиці проходило саме в час відкриття архівів, перевидання цензурованих, раніше заборонених творів (деякі з них вона вперше підготувала до друку), перевизначення самого уявлення про літературу, її історію та смисл. Здобуття національної державності в 1991 році стало не лише політичним, а й науковим іспитом: питання вибору методології, (пере)створення літературного канону, історії літератури, пошуки власних голосу та місця в загальноєвропейському і – значно ширше – західному літературних процесах – усі ці питання постали перед поколінням, що заявило про себе на зламі 1980–1990-х років. Р. Мовчан належить саме до цього покоління (дарма що перші спроби в літературознавчій науці були зроблені ще раніше, у 1980-х роках), покоління, яке de facto створило історію літератури й літературний канон (попри їхню неповність і дискусійність), що утвердились нині. Відхід від одномірної, ідеологічно спрощеної інтерпретації, очищення історії літератури від політичних нашарувань, відновлення історичної справедливості (зокрема, через повернення в літературний процес репресованих авторів і цензурованих, здавалося б, назавжди втрачених творів) стало певним покликанням, символічною місією літературознавиці, яку вона продовжує й нині.

Мовчан Р. **У пошуках архітвору** (З історії української літератури XX століття). *– К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. – 448 с.*

Свого часу Р. Мовчан упорядкувала одне з перших, ще до краху тоталітарної держави, видань В. Підмогильного «Місто. Оповідання» (1989), «Збірник документів і матеріалів» (1990) з архіву П. Тичини, підготувала до друку «Вибрані твори Анатолія Свидницького» (2006), «Жовтого князя» (2007) та «Океан» (2008) В. Барки, «Самі про себе: автобіографії українських митців 1920-х років» (2015) та ін. Остання книжка особлива в науковій біографії дослідниці, бо підсумовує її тривалу пошукову, архівну роботу (свою фахову діяльність вона розпочинала в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України). Ідеться про 105 автобіографій відомих і малознаних українських митців 1920-х: письменників, режисерів, учених – документи, які, за словами упорядниці, «правдиво передають не лише загальну атмосферу того непростого часу, достовірні факти приватного життя, а й фіксують стан самопізнання і самооцінку того чи того письменника, який ще був відносно вільним, а тому щирим і відкритим у такому специфічному самовираженні»[1]. Це тим більш прикметно, що впорядковані та відповідно прокоментовані Р. Мовчан автобіографії тяжіють до певної академічної традиції. Дослідниця прагне «подати картину епохи через розповіді людей про себе», з одного боку, вона продовжує однойменний проєкт, розпочатий Ю. Луцьким, «Самі про себе. Автобіографії видатних українців XIX-го століття» (1989), а з другого – нереалізований «Словник українських письменників», який упродовж багатьох років готував до друку М. Плевако й матеріали до якого склали одну з основ «саможиттєписів», укладених нею. Унаслідок тривалого наукового пошуку, своєрідної дискусії з колегами-літературознавцями, заангажованими в дослідження з проблематики й поетики українського модернізму, – теми, яка ввійшла в український науковий простір у 1990-х і виявилася однією з найбільш затребуваних і продуктивних, – з'явилася фундаментальна праця Р. Мовчан «Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі» (2008), у якій авторка на широкому історичному тлі простежила внутрішню еволюцію українського модернізму 1920-х як світоглядно-естетичного національного феномену, водночас «постійно тримаючи в полі мисленнєвого зору аспекти і явища ширшого, ба навіть онтологічнішого порядку – питання ґенези, розвою, функціонування, семантики українського художнього модерну» та розглядаючи його «як полівекторний процес і багатоскладовий полілог, у яких репрезентовані різні художні і творчі сфери»[2].

До книжки «У пошуках архітвору», що була 2019 року відзначена премією імені І. Я. Франка, увійшли наукові дослідження, написані в різний час (кінець 1980-х, 1990-ті, 2000-ні, 2010-ті) та

[1] Мовчан Р. Свіча у храмі нашого себе знайдення, або Звивистими стежками «розстріляного відродження» // Самі про себе. Автобіографії українських митців 1920-х років / упоряд. Р. Мовчан. – К.: ТОВ «Видавництво "Кліо"», 2015. – С. 11.

[2] Голобородько Я. Ареал модернізму: український аспект (Рец.: Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 544 с.) / Я. Голобородько // Слово і Час. – 2009. – № 4. – С. 121.

видрукувані в різних фахових, науково-популярних, публіцистичних виданнях, книжкові рецензії, а також окремі доповіді, виступи на наукових зібраннях тощо. Р. Мовчан узагальнює та до певної міри підсумовує визначальні для себе теми. Ця книжка складається з фрагментів багаторічної (тривалістю в понад три десятиліття) наукової спадщини, об'єднаних спільними темою й ідеєю, яка хронологічно охоплює XX й початок XXI століття. Отже, Р. Мовчан узагальнює та до певної міри підсумовує в ній визначальні для себе теми. Попри виважений науковий стиль і систему аргументації, вона привертає до себе увагу й проблематикою, і літературно-науковими особливостями: своєрідністю стилю та способу викладу, невимушеністю авторського письма й іноді – парадоксальними висновками. Водночас «У пошуках архітвору» – книжка суб'єктивна в тому сенсі, що авторка не універсалізує, а індивідуалізує свої погляди на літературні явища та процеси, спираючись на широке коло архівних і бібліографічних джерел, напрацьовує власний літературний канон – список імен і творів, які вона вважає першорядними. Розглядаючи ці імена й твори в історико-літературному, ідейно-естетичному та стильовому аспектах, Р. Мовчан реалізує свій дослідницький задум – пошук архітвору, тобто основного, символічно значущого тексту, що є зразковим у творчості митця, а також прагне вирізнити ті ознаки, які вказують на його канонічність та авторитетність у літературному процесі свого часу. «Зізнаюся, ніколи окремо не писала про твори пересічні, звертала увагу насамперед на талановитих, неординарних митців, на якісь винятково ситуації у їхніх творчих долях»[3], – пише вона. Саме ця ідея – унікальності, своєрідності того чи того тексту – основна в усіх розділах книжки: у кожному імені, творі, до яких звертається авторка, вона шукає, передусім те, що вирізняє це ім'я чи твір у стильовому, ідеологічному, тематичному різноманіттях XX століття. Певна річ, такий підхід має й переваги (зокрема відкриває широке поле для (пере)прочитання, (пере)осмислення текстів знакових і класичних), і недоліки (маргіналізує тексти маловідомі й невивчені), та загалом він дає змогу охопити весь історико-літературний процес XX століття й пов'язати між собою нерівномірні етапи його розвитку (1920, 1940, 1960, 1990), літературні покоління (Розстріляне Відродження, МУР, шістдесятників, генерацію 1990-х та ін.), художні стилі й напрями тощо.

Структура книжки з її п'ятьма розділами («З відстані часу», «Червоний ренесанс», «Під чужим небом», «Media in barbaria», «Мої сучасники») відповідає усталеній історико-літературній періодизації (між- і повоєнна доба, шістдесятництво, 1990-ті тощо). У дослідженнях, що ввійшли до розділу «З відстані часу», схарактеризовано історико-культурний контекст літературного процесу 1920–1930-х рр., його ідеологічний, світоглядовий, культурний та історіософський складники. Авторці йдеться передусім про східноукраїнський, (під)радянський український літературний процес за кількома винятками (як-от міжвоєнна проза О. Турянського), поза її увагою залишається західноукраїнське літературне життя 1920–1930-х років, не менш плідне й різноманітне.

Розділ «Червоний ренесанс» тематично та хронологічно пов'язаний із попереднім: авторка пише про культові та визначальні для цього часу твори – і як про окремі художні світи, і як про відкриту, розгерметизовану ідейно-естетичну систему. Прикметно, що саме це ідеологічно заангажоване поняття, вжите чи не одночасно в 1925 р. О. Лейтесом у розвідці «Ренесанс української літератури» та В. Ґадзінським у поемі «Заклик до червоного ренесансу», дослідниця винесла в центральну позицію як своєрідну термінологічну опозицію Розстріляному Відродженню – поняттю-метафорі, яке з легкої руки Є. Ґедройця використав Ю. Лавріненко в назві власної антології 1959 року. Поняття «червоного ренесансу», дослідниця аргументує, «наголошує на внутрішній небезпеці розвитку мистецтва, зокрема на ідеологічному чиннику, який поступово, наче корозія, роз'їдав це мистецтво зсередини, призводив до безперспективного, згубного "змішування культури з політикою"» (с. 78). Одне з важливих для Р. Мовчан питань, яке стосується кожного з розділів, відповідно й періодів розвитку літератури, – історія та доля покоління. Так генерація Розстріляного Відродження чи то «червоного ренесансу» для неї – покоління акромантів, скептиків і зайвих людей. Ці генераційні концепти символічно об'єднує образ «кобзаря на мотоциклі», почерпнутий із модерністської поезії М. Чернова як такий, що поєднує традицію та прогрес, минуле та майбутнє, реальне та міфічне. «Поява в тодішній українській літературі феномена "кобзаря на мотоциклі" відображає суттєві якісні зміни на різних рівнях, пов'язані з новим етапом її розвитку – "зрілим" модернізмом» (с. 80), – зазначає вона. Ці «якісні зміни» Р. Мовчан пов'язує передусім із літературним урбанізмом, який був символічним відображенням політики індустріалізації, конструюванням у модерній українській літературі образу міста, до того ж засобами нової, урбанізованої мови. Загалом літературний урбанізм – один із наскрізних сюжетів, що розвивається і в інших розділах: авторка звертається до нього, аналізуючи творчість Ю. Яновського, В. Підмогильного, Г. Косинки, І. Дніпровського, М. Хвильового та ін.

Ще одна теоретично істотна проблема – питання маскулінності, її культурних форм і внутрішньої кризи, протистояння патріархальних і модерних уявлень про місце і роль чоловіка та жінки в соціокультурних і літературних процесах. Історія домінування в зрілому українському модернізмі 1920-х маскулінного (на відміну від фемінного – у ранньому модернізмі 1910-х), тотальної маскулінізації всього постреволюційного мистецтва, форми його (маскулінізму) культурної репрезентації, комплекс «нової

[3] Мовчан Р. У пошуках архітвору (З історії української літератури XX століття) / Р. Мовчан. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. – С. 5. *Далі, посилаючись на це видання, вказуємо в круглих дужках сторінку.*

мужності», яка «поступово ставала внутрішньою суттю тодішнього українського мистецтва, культури загалом» (с. 55), – проблеми, які порушує авторка, визнаючи до того ж, що «на питання, чи була культура українського, власне, модерного суспільства 1920-х років усуціль маскулінною, однозначної відповіді немає» (с. 55), а «стереотипи чоловічого й жіночого в розвиненій модерністській українській культурі суттєво змінювалися» (с. 56). Р. Мовчан наголошує на внутрішньому взаємозв'язку (ідейно-естетичній спадкоємності) зрілого модернізму з раннім, двох генерацій митців, розділених, здавалось би, непрохідними бар'єрами (ідеологічними, естетичними тощо), в основі якого – конфлікт індивідуального й колективного, Я та Інших. Реалізацію комплексу «чоловічої мужності» авторка розглядає на прикладі творчості М. Хвильового й пов'язує її з «романтикою вітаїзму» (як певним ідеологічним контрконцептом до «пролетарського реалізму»), заснованій «на власне маскулінний основі, співмірній тодішній суспільній свідомості, у якій переважала "романтика життя"», ніцшеанською концепцією «волі до влади» та шпенглерівською «психологічною Європою». Над конфліктом маскулінного (як певною формою *ratio*) з фемінним (як виявом *emotio*) Р. Мовчан розмірковує, аналізуючи ідейно-естетичні домінанти київських неокласиків, реалістичного з ліричним – у творчості українських неореалістів тощо.

Проблемне поле «Червоного ренесансу» – широке: у центрі уваги літературознавиці розвиток українського символізму, футуризму, неоромантизму, взаємодія літератури й політики, письменника та влади, взаємопроникнення мистецтва й ідеології тощо, творчість чільних письменників цього часу: Г. Михайличенка, М. Семенка, Ю. Яновського, В. Підмогильного, І. Дніпровського, Г. Косинки, М. Хвильового та ін. Розвиток «червоного ренесансу», однієї з гілок зрілого українського модернізму, Р. Мовчан виводить із творчості Г. Михайличенка, автора «Блакитного роману» – книжки культової, яка, за її словами, усе ще «залишається нерозгаданою тайною для нинішніх читачів, літературознавців» (с. 95). Символічно, що історію короткого, але надзвичайно яскравого життя письменника («того, чиє життя було твором мистецтва») Р. Мовчан розглядає в контексті українського соціалізму та пов'язує її зі складними колізіями творення української державності, а вірогідніше – боротьбою її різних ідеологічних і політичних форм. Р. Мовчан аналізує й ранні новели, позначені впливами психоаналізу, європейського символізму, і цілком зрілий «Блакитний роман» – «найяскравіший зразок українського "модерністичного символізму"», «перший найвагоміший доказ дозрілості українського модернізму 1920-х років» (с. 103), який сприймається і як алегорія суспільно-політичних подій (війни та революції), і як художня сублімація нереалізованих, прихованих бажань. Розглядаючи символічне значення образів, психологічну колізію та містичний підтекст роману, дослідниця стверджує, що в ньому «можна прочитати й цілком індивідуалістичні мотиви, а також спробувати відреставрувати авторські відчуття, переживання». «Текст цього твору, справді, ретельно закодований (законспірований), але водночас і відкритий до різночитань, тому можна говорити лише про його відносну герметичність» (с. 108), – наголошує вона.

Не менш знакове дослідження з історії українського футуризму, зокрема про вплив авангардної поезії російського футуриста В. Хлєбнікова, «великого Велеміра», як називали його сучасники, на український художній процес початку XX століття, передусім на творчість М. Семенка – «єдиного загальновизнаного лідера, культуртрегера футуристичного руху в тодішній Україні» (с. 111). Авангардну творчість М. Семенка літературознавиця розглядає в загальному мистецькому контексті, через синтез мистецтв (музики, живопису, кіно тощо) і водночас у типологічному зіставленні його художнього досвіду зі загальноукраїнським поетичним авангардом 1920-х років. Авторка не оминає увагою й перформанс зі символічним спаленням «Кобзаря» – «епатажну футуристичну риторику, що означала й опозицію до традиції, пропорцію її радикального оновлення», а особливе значення авангардних експериментів М. Семенка вбачає у ствердженні ним своєрідного українського «культу урбанізму», зазначаючи: «Для нього місто, як і для бельгійця Верхарна, утілює мрію української людини про землю обітовану, уособлює нове, краще життя» (с. 116).

До творчості неоромантика Ю. Яновського, об'єкта своїх перших наукових зацікавлень (кандидатську дисертацію 1987 року дослідниця присвятила специфіці ліризму романтичної прози Ю. Яновського), Р. Мовчан звертається в ідейно й тематично споріднених між собою розвідках, композиційно об'єднаних в один текст (залюбленість авторки в об'єкт свого дослідження виявляється й через ліричне розмивання наукового тексту). Неоромантичну прозу Ю. Яновського вона розглядає комплексно – від найменших, найраніших художніх жанрів до розлогих епічних полотен, у біографічному й історико-культурному контекстах, зі залученням рідкісних архівних матеріалів і документів; її цікавлять природа художньої творчості автора «Байгорода», «Майстра корабля», «Вершників» і «Чотирьох шабель», особливості його «революційного романтизму», складні відносини з тоталітаризмом, драматичні, а незрідка й трагічні колізії співіснування з радянською системою і практикою соцреалізму, творче самовиживання в роки сталінізму тощо. Значне місце у творчій біографії Ю. Яновського авторка відводить одеському періоду, його співпраці на Одеській кіностудії – цьому «Голлівуді на березі Чорного моря» – із корифеями українського кіномистецтва, передусім із О. Довженком, і пов'язує з цим періодом морську тему (мариністику) як одну з основних у його творчості. «Уже сама тема: море й кіномистецтво, виконана в сміливому неоромантичному ключі, значно розширювала ідейно-проблемні, стилістичні обрії української прози» (с. 133), – пише вона про «Майстра корабля», що є одним із найоригінальніших романів українського модернізму 1920-х рр.,

який здобув репутацію твору «надто особистого», «зашифрованого своєрідним кодом лірики». Роман «Чотири шаблі», присвячений подіям української революції, Р. Мовчан розглядає як зразок «революційного романтизму» або, за М. Хвильовим, «романтики вітаїзму», «останній твір перед трагічним згасанням неоромантичного таланту Юрія Яновського» (с. 145). Програмові «Вершники», написані як спроба компромісу з панівною ідеологією, були для письменника, на думку Р. Мовчан, «компромісом із собою, своєрідним способом реабілітуватись, виправити "помилки" попереднього сміливого модерністського роману» (с. 145), хоча й у таких ідеологічно звужених, кон'юнктурно обмежених творах він розкриває ідеї вічні, понадчасові.

Звернення до творчості В. Підмогильного також закономірне: як уже згадувалося, ще наприкінці 1980-х Р. Мовчан упорядкувала чи не перше з часу символічної реабілітації письменника перевидання його творів. Значну увагу авторка приділяє художній еволюції прозаїка, зазначаючи, що його творча біографія «засвідчує, як химерно поєднуються в ній такі поняття, як доля, людина, стиль – стиль особистого життя, світогляду, мистецького почерку, певної епохи» (с. 150). Художні досягнення В. Підмогильного вона пов'язує з урбанізмом, який знайшов своє завершене оформлення в його романі «Місто», з екзистенціалізмом – і як художнім стилем, що зароджувався й розвивався в його творчості, і як своєрідним переживанням часу, духу епохи тощо; наскрізним екзистенційним мотивом у творчості В. Підмогильного дослідниця вважає «боротьбу за людину»: «Його людина екзистенційна, – пише вона. – Але її бунт не є бунтом проти всього світу, а лише проти його недосконалості, тому найчастіше він виражається через внутрішній спротив самому собі, сумнів і вибір у собі» (с. 158). І далі: «Вона завжди екзистенційно самотня, трагедійно, але не фатально відчужена, ця самотність стає мотивом до глибшого самоусвідомлення, а через нього – до самоствердження в цьому світі» (с. 158–159). Екзистенціалізм у творчості В. Підмогильного поєднується і з фройдизмом (досить згадати його психоаналітичне дослідження творчості І. Нечуя-Левицького 1927 року), звідси й усеосяжний психологізм його прози, увага до підсвідомого тощо, і з ніцшеанством, зокрема з проголошеною Ф. Ніцше ідеєю надлюдини, яку В. Підмогильний художньо переосмислює у своїй прозі.

Біографію і творчість Г. Косинки дослідниця пов'язує зі своєрідністю самої (по)революційної епохи, яку він у всій її складності й суперечності відобразив у своїх творах. Значне місце Р. Мовчан відводить київському періоду Г. Косинки, його становленню як новеліста, взаєминам із тогочасним літературним середовищем, участі в різноманітних літературних угрупованнях 1920-х; свої аргументи вона підсилює цитатами зі спогадів сучасників (Т. Мороз-Стрілець – дружини письменника, В. Гжицького та ін.), листування Г. Косинки (наприклад, із М. Івченком, К. Анищенком та ін.), спостереженнями чільних літературознавців (С. Єфремова, А. Ніковського, Ю. Меженка, М. Зерова, В. Дорошенка, Ф. Якубського, Г. Костюка, Ю. Лавріненка та ін.). Своєрідність «малої прози» Г. Косинки авторка виводить із традиції В. Стефаника, хоча й наголошує і на відмінностях їхніх світоглядів – «наскрізного трагічного песимізму» В. Стефаника та «трагічного оптимізму» Г. Косинки, і на тому, що «індивідуальні стилі в них, безперечно, різні»: «Стиль В. Стефаника – зразок експресивного вираження, вибух-крик, розпач-випробування людини в екстремальній ситуації. Стиль Г. Косинки – це наголос на імпресіоністичному мінорі, описова споглядальність одвічного, непорушного, ліричне зачудування зупиненою миттю» (с. 181).

Творчість І. Дніпровського – найменш відома серед письменників 1920-х, хоча не менш знакова й цікава. Особливу увагу дослідниця звертає на біографічний досвід (війну та революцію) як невід'ємну передумову творчості І. Дніпровського, співзвучність і розходження його ідей із панівною ідеологією («романтикою вітаїзму» чи художньою практикою соцреалізму), наголошує на експресіонізмі та психологізмі його прози. «Із-поміж українських модерністів 1920-х років І. Дніпровський – чи не найпослідовніший експресіоніст, якщо порівнювати його з класичними, тобто німецькими взірцями та сучасниками» (с. 194), – зазначає вона. І далі: «Усі відчуття й почуття І. Дніпровським показано на грані високого психологічного напруження», – а кожен із його творів – «своєрідна психологічна драма, у якій події розгорнуто напружено й динамічно, а звершуються вони найчастіше трагічно» (с. 195). Своє дослідження прози І. Дніпровського Р. Мовчан супроводжує екскурсами в мистецтво (відсилаючи, наприклад, до живопису Е. Мунка), міфокритику, психоаналіз тощо.

Творчість М. Хвильового – постаті для цього часу культової, іконічної, Р. Мовчан розглядає через концепт «homo ludens», гри з текстом і словом як певним естетичним ритуалом, способом творення модерністського тексту, засобом самоздійснення та художнім прийомом водночас. Значну увагу авторка приділяє вузловим моментам із біографії митця (зокрема, історії його участі в революційному та пореволюційному суспільному житті, літературній дискусії 1925–1928 рр., трагедії самогубства тощо), у центрі її уваги – новелістика, памфлети, роман «Вальдшнепи» (збережена його частина). Наголошуючи на унікальності й водночас типовості постаті М. Хвильового в літературному процесі 1920-х років як людини, що «увібрала в себе риси, іноді протилежні, але такою ж мірою прикметні для його комуністично-модерної епохи», «людини однієї з багатьох і так само схожій на багатьох» (с. 209) та вписуючи його історію в загальний суспільно-історичний контекст (позначений згортанням політики українізації, розгортанням державного терору та масових репресій, розквітом тоталітаризму тощо), Р. Мовчан наголошує на драмі психологічного роздвоєння та стверджує, що «свідомість Хвильового постійно перебувала в кризовому стані, була розчахнута між комунізмом і націоналізмом, "безвірництвом" і хрис-

тиянством, приватним життям і "життям натовпу", між красивою мрією і брудною реальністю, щирим життєлюбством і болісними розчаруваннями й ще, певно, між багато чим» (с. 208). Окрім спостережень над ранньою, пройнятою «романтикою вітаїзму», новелістикою М. Хвильового, на окрему увагу заслуговують її дослідження «Вальдшнепів» і «Санаторійної зони» – двох чи не найважливіших, а в ідейному та смисловому планах, можливо, найглибших творів М. Хвильового.

Розділ про «червоний ренесанс» Р. Мовчан підсумовує «ліричним відступом», названим за рядком із поезії П. Тичини «Харків, Харків, де твоє обличчя?..», у якому висловлює суб'єктивні враження від Харкова, письменницького будинку «Слово», власне відчуття духу й літери українського Розстріляного Відродження.

«Під чужим небом» (за рядком із поезії Є. Маланюка) – розділ про еміграційний літературний процес другої половини XX ст., хронологічно пов'язаний із материковим, хоча ідеологічно та стилістично відмінний од нього. Тут ідеться про творчість У. Самчука, зокрема про його роман «Морозів хутір» (першу книгу із трилогії «Ост»), «Огненне коло» І. Багряного, «Старшого боярина» Т. Осьмачки, «Поза межами болю» О. Турянського та ін. Роман У. Самчука дослідниця розглядає крізь призму міфотворчості, авторського міфу хутора – одного з традиційних в українській літературі й наскрізного в прозі У. Самчука – як символічного втілення ідеї хуторянства, «хутірської філософії», витоки якої сягають доби романтизму, зокрема «Листів із хутора», «Хутірської філософії та віддаленої від світу поезії» П. Куліша – одного з чільних українських європеїстів XIX ст. Переосмислена в соціальних реаліях та історичних контекстах у XX ст. «хутірська філософія» П. Куліша обросла новими змістами та смислами, а у творчості У. Самчука вона пов'язана з провідними державницькими тенденціями, характерними для всього його покоління. Одне з найцікавіших і найбільш дискусійних питань (яке викликало своєрідну полеміку в середовищі самчукознавців) стосується визначення стильової природи Самчукових романів, зокрема його «Осту». Усупереч укоріненому уявленню про Самчука-реаліста, «людину минулого (XIX ст. – *В. В.*) століття», Р. Мовчан воліє говорити про Самчука-модерніста, творчість якого, на її думку, перебуває на перетині традиції та модернізму, адже «чистих мистецьких явищ насправді не існує» (с. 253) і, цитуючи Д. Чижевського, продовжує: «Річ не в тім, відкіля беруть реалісти свій матеріал, а в тім, як вони його зображають, якими засобами мови та стилю вони користуються при цьому» (с. 254). Р. Мовчан підкреслює спільність (із усталеною в XIX ст. реалістичною художньою традицією) і своєрідність (тяжіння до модерних форм вираження) Самчукового письма та пов'язує його творчість із біографією, історичним і суспільним контекстами доби.

У розвідках про «Старшого боярина» Т. Осьмачки, «Огненне коло» І. Багряного, «Поза межами болю» О. Турянського дослідниця розмірковує про стиль, образність, художній світ кожного твору й розглядає їх в історико-літературному, суспільному контекстах. Символічно, що цей розділ Р. Мовчан підсумовує нарисом про Український вільний університет у Мюнхені, у якому вбачає символ української присутності в науковому світі Європи. Водночас важко не помітити, що до розділу та книжки загалом не ввійшли розвідки, присвячені творчості В. Барки (його «Океану», «Жовтому князю», які вона у 2000-х підготувала до перевидання) – автора, до історіософських розмислів якого Р. Мовчан неодноразово зверталася у своїх наукових працях: вірогідно, це пов'язано з тим, що нині авторка готує окреме двотомне видання цього унікального письменника – «самітника в океані життя».

Розділ «Media in barbaria» («Серед варварів», за назвою сонета М. Зерова), до якого входять праці про творчість українських шістдесятників: Гр. Тютюнника, В. Шевчука, Л. Костенко, В. Стуса та ін. – стилістично та структурно відрізняється від інших. Авторка відступає від панівного в її книжці академізму, звертаючись до публіцистичного, науково-популярного стилів, і це надає її дослідженню емоційності й полемічності. Прикметно, що, пишучи про того чи того автора, його твір, Р. Мовчан індивідуалізує своє літературознавче спостереження (згадуючи, наприклад, про підготовлені нею до друку щоденники Гр. Тютюнника, розмови з В. Шевчуком чи Л. Костенко тощо), й індивідуалізовані нею «голоси» та «погляди» набувають рис, характерних її письму та мисленню загалом, не втрачаючи до того ж своїх академічних смислів, а навпаки – поглиблюючи та розширюючи їх.

Значну увагу тут присвячено Гр. Тютюннику: Р. Мовчан докладно аналізує особливості творчої манери, ідіостилю, проблеми творчої біографії письменника, який «боровся за людину і людське в ній» (с. 298), «підніс індивідуальність, характер на найвищий щабель мистецького відтворення – і тим підірвав авторитет панівного методу соціалістичного реалізму» (с. 299) (наприклад, згадує про його перехід від російської до української мови, скрупульозність у пошуку потрібного слова й те, що «Григір Тютюнник любив носити білу сорочку» тощо). Окремий зріз дослідження – твори Гр. Тютюнника, написані про дітей, які, утім, не зводяться до «дитячої літератури», як і роль їхнього автора – до «дитячого письменника»: Р. Мовчан руйнує стереотип (який закріпила ще в 1980 р. літературна премія Лесі Українки, призначена за твори для дітей), реабілітуючи при цьому й саме поняття «дитячої літератури» та зазначаючи, що «Григір Тютюнник входить у свідомість сучасного українця ніби наполовину, "меншовартісно"»: «Річ у тому, що так само живучою нині в нас залишається традиція вважати дитячих письменників другорядними, допоміжними, бо ми, на жаль, не маємо (чи ще не відкрили) свого Г.-К. Андерсена, Ш. Перро, С. Лагерлеф, А. Ліндґрен...» (с. 301). Як аргумент дослідниця наводить твори А. де Сент-Екзюпери, В. Голдинга, Е. Гемінґвея, «притчевий підтекст, закодований у символіці образів і ситуацій» яких «вловити і роз-

шифрувати часом не під силу і дорослому читачеві» (с. 302). У фокусі її уваги – і записники Гр. Тютюнника, уперше опубліковані ще 1985 р. із цензурними скороченнями, які вона розглядає як суттєве доповнення, автокоментар письменника до власної біографії й творчості. Тематичний діапазон Тютюнникових щоденників – розлогий: від студентських років, коли «Григір противиться всьому, що нав’язується повсякчас із тодішньої професорської кафедри, намагається окреслити й захистити власне, особисте світобачення, прагне відчути душею “тиху музику”» (с. 316), перших спроб творчості до самостановлення його як майстра слова. Говорячи про Гр. Тютюнника як про «знакову постать» в українській культурі й «естетичний феномен» водночас, Р. Мовчан розглядає його прозу в загальному контексті шістдесятництва, стверджуючи, що він «ніби підхоплює естафету шістдесятників, що замовкли або пішли на компроміс» (с. 325), а естетичний феномен письменника пов’язує з його відмовою й від соцреалізму, і від модернізму та вибором натомість реалістичної художньої традиції, яка в 1960-х рр. зазнає своєрідного оновлення. «Саме своїм мистецтвом, що існувало поза політикою, офіційною ідеологією, у самодостатній сутності, він підпільно підривав авторитет соцреалізму як апології тоталітарної системи» (с. 329), – підсумовує вона.

Ще один об’єкт незмінної уваги Р. Мовчан – творчість В. Шевчука, одного з найбільш шанованих нею письменників. Із багатотомної прозової спадщини митця вона вирізняє романи «Дім на горі», розмірковуючи над його (нео)бароковими тенденціями, «На полі смиренному», рефлексуючи над художнім утіленням історії в романі, та «Привид мертвого дому», який стає підґрунтям для (пере)осмислення взаємодії міфу й реальності. У творчій біографії В. Шевчука авторка фіксує, з одного боку, його відособленість, окремість від загального літературного життя (передусім, тоталітарного), а з другого – центральне значення його творів для цього періоду (наприклад, у розвитку жанру «химерного роману», становленні «магічного реалізму» тощо). Зацікавлення Шевчуком добою українського бароко з його багатозначністю, алегоричністю, міфологізмом суголосне зі загальними культурницькими ідеями письменника, історизацією й інтелектуалізацією українського роману (хоча в дослідженні звучать міркування про його неореалізм та модерністські тенденції прози тощо). «На полі смиренному» дослідниця розглядає як історичний модерністський роман, звертаючи увагу на низку опозицій: природа – цивілізація, духовне – тілесне, небесне – земне, вічне – минуще тощо. Свої літературознавчі рефлексії над Шевчуковим «Привидом мертвого дому» авторка переплітає із власним відкриттям особистості митця та його твору; розпочинаючи свої спостереження описом письменникової квартири, Р. Мовчан розвиває ідею дому як одного з архетипів, характерних для всієї його прози, «який є однією з тих основних авторських цеглинок, що разом створюють художній світ Валерія Шевчука» (с. 355). Літературознавиця наголошує на інтелектуалізмі й елітарності Шевчукової прози, «зрозумілої лише для естетично підготовленого читача», умовності й багатозначності його творів, кожен із яких «має багато змістових проявлень»: «Для самого ж автора це означає лише те, що його твори ніколи не можуть бути впійманими у полон єдиного виміру і розшифрування» (с. 365), – стверджує вона.

У розвідці зі символічною назвою «Ліна Костенко, або Як позбутися рабського комплексу» (скомпонованій із «ювілейної» публікації та рецензії на роман у віршах «Берестечко», які доповнює текст одного з виступів, або, за авторським означенням, «ліричного відступу») Р. Мовчан узагальнює основні етапи творчості Л. Костенко в літературному й суспільному контекстах – як авторки, чий ліро-епос «має глибинний суб’єктивний зміст – велике внутрішнє життя Ліни Костенко у творчості, оточене потужною стихією почуття, яку вона мудро намагається вгамувати, а точніше впорядкувати» (с. 365). У творчості мисткині авторка вбачає «зразок неокласики в українській поезії другої половини XX століття» (с. 369), наголошує на її історіософічності, яка «розширює й суттєво доповнює світовий культурологічний простір національним матеріалом, представленим неупереджено й відверто» (с. 369), а про «Берестечко» пише як про «твір-нагадування, твір-роздум, і не так про трагічне минуле й складне сьогодення України, як про те, які ми є, українці, і чому наша історія, наші поразки нічому нас не навчили» (с. 369), крім того – підкреслює історичну основу, визначає проблематику та жанрову природу «Берестечка», «у якому потужне суб’єктивне начало (як авторське, так і героя) робить його романом-сповіддю, романом-медитацією» (с. 370).

«Мої сучасники» – це розповідь про художню творчість Н. Бічуї, В. Коломійця, Г. Пагутяк, В. Даниленка та ін., відгуки на академічні праці М. Ільницького, Ю. Барабаша, Н. Мафтин та ін., рефлексії над новими й не дуже книжками (повістю «Десять слів поета» Н. Бічуї, романом «Господар» Г. Пагутяк та ін.), начерки до літературних портретів авторів-сучасників, інтелектуальних біографій учених-літературознавців тощо.

Звісно, змістове поле книжки значно ширше та глибше, ніж це здається навіть із попереднього прочитання, і не в останню чергу цьому сприяють інтелектуальна чесність та ідеологічна неупередженість авторки, а також той факт, що вона не пропонує однозначних висновків, а запрошує до дискусії чи діалогу, змушує читача мислити й шукати. Хоча праці Р. Мовчан уже утвердилися в українському літературознавчому просторі, вони, безперечно, спонукатимуть дослідників до нових наукових пошуків і відкриттів, заохочуватимуть їх до переосмислення традиційних уявлень про слово та його межі, а отже – наближатимуть зміну загального інтелектуального клімату в українській науці про літературу.

Вадим ВАСИЛЕНКО,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України