

РОМАН ГОЛИК

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ Й ПРАКТИКИ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ТА КУЛЬТУРНІЙ ПАМ'ЯТІ

Якщо коротко, то цей текст – спроба максимально стисло, схематичного огляду культурної історії модернізації та модернізму і протистояння цим тенденціям інтелектуального життя в контексті літератури, ідей та культури Львова й Галичини у ХХ – на початку ХХІ ст. У певному розумінні, це локальна історія українського літературного модернізму, який вже має свої синтети, навіть історико-порівняльні (як, наприклад, праці Тамари Гундорової чи Агнешки Корнієнко (Agnieszka Korniejenko) в загальноукраїнському контексті та Миколи Ільницького – у львівському)¹.

Традиція і модернізм у дзеркалі пам'яті: концептуальні засади. Модернізація і традиція – ці дві тенденції дуже часто протиставляються, хоча взаємозв'язки між ними дуже часто складні й заплутані. Так, навіть нібито традицію розуміють по-різному². Однак загалом під цим поняттям мають на увазі певну суму чи систему знань та уявлень, а часто також дій і ритуалів (та, відповідно, знакових систем, які ці знання, дії й ритуали фіксують у свідомості людей). Їх передають із покоління до покоління, як вважається, незмінно чи майже незмінно, забезпечуючи підтримання тягlosti, міжпоколінневої спадкоємності, певного культурного континууму тощо. Ця думка, поширена на всю культуру, має сенс і щодо її різних форм, зокрема літератури. Це тим більше стосується фольклору, усної традиції, виразів народної культури, яку часто називають також «селянською» і «традиційною»³. У певнім сенсі, традиційність культури чи письма часто асоціюється також із консервативністю, закритістю мислення, неохотою до змін чи страхом перед новаціями. Із цього погляду, культурна пам'ять (комунікативна, історична та літературна) – частина традиції, її матриця, у якій традиція «осідає», концентрується і зберігається. Це, певною мірою, – резервуар/«комера» чи горище/стрих або підвал відносно тривких традиційних

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

формул, загальних місць дискурсу, стереотипів чи шаблонів, іншими словами – інвентаря. Модернізація, натомість, є чимось протилежним, більшим чи меншим розривом із традицією – тим, що повільніше чи швидше її трансформує або руйнує взагалі. Модернізація – соціологічний феномен, що змінює суспільство⁴ і форми його життя, мислення, свідомості, світобачення, трансформує засоби експресії, вираження, їхню мову чи дискурс. Радикальна модернізація суспільства часто асоціюється з революцією (хоча революції, як і державні перевороти, не завжди призводять до модернізації, інколи якраз навпаки). Соціальні революції в частині політичних теорій стали вважатися «локомотивами історії» або навіть її «диханням» (водночас прихильники цієї думки зауважують, що не ідеалізують революційних процесів⁵). Їм відповідають інтелектуальні революції, схожі на ті, про які говорив Томас Кун (Thomas Kuhn), досліджуючи структури наукових революцій⁶.

У цьому контексті революції інтелекту – це вихід за межі установленої парадигми, що зберігають зразки чи шаблони мислення, це їхній прорив або розлам. З іншого боку, революція – це екстрема модернізації, один із її крайніх виявів. Модернізація – це також довгий еволюційний процес, який охоплює часто довгі, дуже довгі тривалості. В європейській культурній та літературній історії цей процес був довгим «ритуалом переходу» від ранньомодерності через модерний час до постмодерну⁷. Водночас щонайменше з другої половини XVIII й до кінця XX – початку XXI ст. цей час у риториці Еріка Гобсбаума (Eric Hobsbawm) став часом революцій, екстремізму й розламів так само, як часом капіталу та імперій, які апелювали до спокою і традиції. З іншого боку, виявилось, що й традиція не є чимось панхронічним: у багатьох випадках йдеться про конструювання традицій, які, таким чином, стають винаходом того ж таки модерного періоду, що начебто традицію нищить⁸. Водночас модернізація й модернізм не суперечать також і концепції пам'яті й запам'ятовування, бо самі стають об'єктами пам'яті, а сама пам'ять розвивається, а отже, модернізується. Тож, з одного боку, пам'ять традиції стає альтернативою пам'яті модерну й модернізації, але водночас сам модерн та модернізм є тільки частково розривом із традицією, а частково – її осучасненням, бо саме вона стає для нього підґрунтям і пунктом відліку. Водночас розуміння модернізації як «відштовхування», дистанціювання від традиції залишається

міцним через популярну в модерну добу категорію прогресу, поступу – уявлення про загальну тенденцію розвитку суспільства і культури від менш до більш досконалих форм життя та мислення, відображення цього життя й мислення в текстах.

З іншого боку, ідеї прогресу та самої модернізації, хоч і мають загалом позитивні конотації, не обов'язково означають перехід до кращої якості: модернізація є осучасненням, але не обов'язково покращенням, натомість прогрес – вибір одного з напрямків розвитку естетичної чи суспільної думки, проте часто внаслідок нівеляції, відмирання інших напрямків. І якщо для частини інтелектуалів прогрес є частиною есхатології та логіки історії, то інші радше не вірять у саму ідею прогресу, в її реалізацію в історії, літературі чи науці⁹. Остання думка засвідчує, що прогрес і модернізація означають лише оновлення, а не покращення, появу просто іншого, а не досконалішого дискурсу чи інших форм мислення. Окрім того, залежно від погляду, прогрес і модернізація (навіть у таких очевидних зовнішніх формах, як нові технології, які забезпечують комфорт і продовжують тривалість життя) можуть (як у руссоїзмі) взагалі означати деградацію, відхід від первісних («досконаліших») форм. Звичайно, тут зіштовхуються дві міфології: міф прогресу та модернізації і міф первісної досконалості і традиції, яка фіксує цю первісну досконалість. У будь-якій формі обидва міфи завжди супроводжують історію суспільної та естетичної думки. З іншого боку, модернізацію часто навіть і не прирівнюють до прогресу, вважаючи перше явище просто появою нових форм, а друге – особливим видом модернізації, у якому ці форми не просто розвиваються, а й удосконалюються. Крім того, у перспективі довгих тривалостей культурні, естетичні й літературні поняття модернізації та модерну є доволі «еластичними» і відносними. Тому сама категорія модернізму в сучасному науковому дискурсі створює низку проблем, починаючи від розриву (чи відсутності розриву) між модернізмом і реалізмом (з одного боку), кордонів між модернізмом і постмодернізмом до соціально-політичної та географічної диференціації модернізмів (соціалістичний модернізм, фашистський, європейський, латиноамериканський модернізм)¹⁰.

Зрештою, відносність модернізму виявляється в самій історії його формування й сприймання саме через значення й походження терміна «модерн», основою якого було поняття «новий». Так,

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

доба секуляризованої української літератури й культури вважається часом модернізації (порівняно з періодом досекулярного поствізантійського письменства загалом). Ця концепція втілена (за ініціативою Омеляна Прицака) у Гарвардській бібліотеці досекулярної української літератури (чи в Корпусі досекулярної української творчості). Однак у контексті «прогресивного розвитку», з одного боку, естетика бароко й рококо модерніша за естетику ренесансу (а та – за естетику середньовіччя). Натомість романтизм хронологічно й культурно модерніший за бароко, рококо й класицизм, реалізм/позитивізм/натуралізм модерніші за романтизм, модернізм – за реалізм/позитивізм/натуралізм, а постмодернізм і метамодернізм – за реалізм/позитивізм/натуралізм. Однак, якщо виходити з концепції постійного реалізму (як базового відношення до реальності) та його різновидів (античного/гомерівського/середньовічного, барокового, позитивістичного), то модернізм і постмодернізм стають лише модусами цього постійного реалізму (а отже, модерністичним і постмодерністичним реалізмом). Якщо ж придивитися до схеми історії української літератури в трактуванні Дмитра Чижевського (яку, щоправда, як схематичну, критикував свого часу Григорій Грабович), то в них еволюція творчих стилів й методів є, радше, не лінійною модернізацією чи прогресом, а осцилограмою умовного стильового спрощення, яке змінюється умовним ускладненням (умовно кажучи монументалізм/бароковість/реалізм). Модернізм (який виходив за межі книжки Чижевського) за логікою мав би трактуватися як період певного ускладнення стилю та творчого мислення. І в цьому сенсі, дійсно, можна бачити певні аналогії між, наприклад, експериментальною риторикою, поетикою й поезією та емблематикою бароко, віршами Івана Величковського, навіть незвичайною риторикою і поетикою філософських творів Григорія Сковороди чи теоретичною поетикою Митрофана Довгалевського і, наприклад, авангардними експериментами українських письменників 1920–1930 рр. або паліндромами ЛУГОСАДу у 1990–2000 рр. Але так само зрозуміло, що між цими експериментами не було прямої спадкоємності, а, радше, універсальність певних схем модерного, але не модерністського мислення. Це означає, що (як не парадоксально) сучасний український модернізм не мав такої значної традиції, яка б вела до ранньомодерної доби.

МОДЕРНІЗМ І ТРАДИЦІЯ В ГАЛИЧИНІ:
ВІД ВИТОКІВ ДО ВЕЛИКОЇ ВІЙНИ

Його безпосередні традиції сягають другої половини – кінця XIX ст. Звісно, до того часу модернізація української міської культури, зокрема Львова й Галичини, вже була відчутною під центрально- і західноєвропейським (австрійським) впливом. З іншого боку, на кінець XIX ст. край був погано модернізованим, індустріалізованим та недостатньо урбанізованим, із високим відсотком неписьменних; це був край, у якому панувала, переважно, селянська традиційна культура, зміни в якій відбувалися повільно. З іншого боку, первісно відстала, нерозвинена Галичина нібито модернізувалася, перетворюючись у «нафтову імперію» та «Галицьку Каліфорнію»¹¹, хоча ця модернізація, як і емансипація селянства, у чомусь була поверховою. На цей час в її літературі, інтелектуальному житті прогресивним чи модерним вважався позитивізм та реалізм. Саме в такій ситуації галицькі (а також буковинські й закарпатські) письменники кінця XIX – початку XX ст. зустріли зовнішні імпульси модернізму, реагуючи на них неоднаково.

Прикладом такої зустрічі з модернізмом стала рецепція цього напрямку (на той час – певної тенденції) в творчості Івана Франка. Письменник, вчений та громадський діяч, який вийшов на сцену публічного життя в 70-х роках XIX ст., сам був модернізатором літературного та інтелектуального, культурного процесу. Ранніми творами і навіть псевдонімом Джеджалик він віддав певну данину літературній моді, а не модернізації. Водночас захоплення лассалівським соціалізмом, текстами на зразок «Парової машини» Сергія Подолинського, громадівським соціалізмом Михайла Драгоманова, а згодом і марксистськими текстами, робили Івана Франка та його сподвижників у очах суспільства 1870–1880 рр. радикальними модернізаторами/нігілістами та ідеалістами, які поривають із традицією. Водночас Франкові твори бориславського циклу, зокрема «Воа constrictor» та «Борислав сміється», також були модернізацією, літературним винайденням, на західноєвропейський кшталт міського робітничого класу, конструюванням і визволенням/емансипацією селянства, яке також рекрутувалося в робітничий клас і в міський пролетаріат¹². Вплив натуралізму та урбанізму Еміля Золя (Émile Zola) теж модернізував літературний позитивізм/реалізм Івана Франка, а через нього – українську літературу.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Франкові модернізаційні літературні зусилля вплинули, зокрема, й на міський роман, зокрема детективний/пригодницький («Для домашнього огнища»).

Водночас, незважаючи на походження чи відчитування «вільнотулярської» символіки, семантика «Каменярів» Франка робила його також революціонером-модернізатором і бунтівником. Справді, Франко модернізував літературу, і те, що він (частково під впливом Драгоманова) вибрав українську поступову та радикальну ідею, допомогло йому виграти творчу конкуренцію з популярним у 70-х роках ХІХ ст. русофільським діячем, літератором і греко-католицьким (згодом православним) священником Іваном Наумовичем та його прихильниками. Ця ж модернізація вирізняла його також серед письменників українського народовського напрямку. І галицькі русофіли, і українофіли Галичини трималися традиції, яка, певною мірою, намагалася поєднати сентименталізм, романтизм та реалізм, формуючи синтетичний дискурс на підставі текстів Григорія Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Маркіяна Шашкевича, Осипа Федьковича, Івана Нечуя-Левицького та Бориса Грінченка.

На певному етапі галицькі народовські письменники теж були новаторами й модернізаторами, наприклад, формуючи літературний та культурний дискурс галицької інтелігенції, видаючи твори для інтелігенції (на зразок «Скошеного світу» Василя Барвінського) і для селян, а також конструюючи селян та інтелігенцію як соціальні реальності, модернізуючи суспільство і його уяву. Проте згодом саме молоді галицькі автори, яких вважали і соціалістами, і нігілістами, і ідеалістами, і радикалами (Михайло Павлик, Іван Франко, потім – Володимир Охримович), стали позиціонувати себе новаторами й модернізаторами – через конфлікт поколінь та ідей, радикальну критику суспільства та його інституцій у руслі теорії поступу. У цю парадигму вкладалися і Франкові роздуми про прогрес («Що таке поступ?»). Тут категорія людської еволюції зображалася (майже літературно) у двох варіантах: як складна машина, механізм, у якому задіяне все людство і яким керують напівдарвіністичні соціобіологічні ірраціональні сили (кондуктори) голод/«матеріальні і духові потреби чоловіка», і як любов/«чуте, яке здружує чоловіка з іншими людьми, але не людський розум»¹³. Фактично, тут йшлося про критично-раціоналістичний чи позитивістичний

погляд на суспільну модернізацію, яка у такий спосіб не співпадала з інтелектуальною модернізацією.

Треба зазначити, що і галицькі «традиціоналісти», і модернізатори кінця XIX – перших десятиліть XX ст. читали та перекладали тогочасну естетичну класику. Наприклад, «Фільософія штуки» Іполіта Тена (Hippolyte Taine) у перекладі Олександра Барвінського (1902); «Проблеми сучасної естетики» Жана-Марі Гюйо (Jean-Marie Guyau) у перекладі Василя Щурата (1913); теорії Герберта Спенсера (Herbert Spencer) із його «фізіологічною естетикою» чи ще давніша «Естетика» Карла Лемке (Carl von Lemcke/Karl (von) Lemcke), доступна в польському перекладі з 70-х років XIX ст. З іншого боку, зразками тут ставали також порівняльно-історичні тексти Франца/Франя Мікльошіча (Franz von Miklosich), інших лінгвістів, які мали забезпечувати твердий ґрунт для літературознавчого аналізу. Це означало, що тогочасні українські критики/літератори були ознайомлені з тими напрямками думки, які вважалися модерними, і свою думку теж вважали модерною чи, принаймні, модернізованою. Але літературні експерименти, естетичний радикалізм, декадентизм чи модернізм fin de siècle зумовлювали амбівалентне ставлення серед тих, хто підтримував ідею поступу в позитивістичному чи реалістичному розумінні.

Ставлення Франка до цих явищ було, певною мірою, також двозначним. Як показовий приклад, беруть його «Зів'яле листя» (1896), за яким стояв не окреслений текст/«щоденник» самогубця¹⁴. Тема суїциду була знаком модерністичної культури на схилі XIX ст.: не випадково на 1897 р. припав вихід класичної соціологічної студії Еміля Дюркгейма (Émile Durkheim) «Le Suicide» («Самогубство»). Депресія, меланхолія, розпач, розлука з життям, так само як бунт, теж були знаками нової епохи. З іншого боку, мотив смутку, нещасливої любові, навіть розчарування життям, був ще за часів сентименталізму й романтизму, починаючи, щонайменше, зі «Страждання молодого Вертера» («Die Leiden des Jungen Werthers») Йоганна Вольфганга фон Гете (Johann Wolfgang von Goethe). Ті ж мотиви були зовсім не чужі й літературним позитивістам/реалістам, прихильникам натуралізму, які також описували, загострювали й драматизували людські почуття та екстремальні ситуації психіки.

Зовнішнє оформлення «Зів'ялого листя» та частини інших збірок Франка було позначене рослинною орнаментикою арт нуво і

сецесії, а отже, модерністичного мистецтва. Однак такою була видавничча мода, часто клішована і тиражована, бо відповідала масовим смакам доби. Водночас те, що модернізм чи модернізуючі тенденції певним чином могли позначитися на цьому Франковому тексті, також повністю заперечувати не можна. З іншого боку, Франкове розуміння краси художнього твору було, радше, близьким до умовно-класичного й далеким від літературних експериментів частини тогочасних письменників, які він вважав несерйозними. Це добре помітно в трактаті «Із секретів поетичної творчості». Тут увагу Франка привертала поетика Шевченка, яку він протиставляв творчості західноєвропейських авторів, зокрема модерністів. Так, наприклад, навіть дуже музикальна й пластична поезія «*Les sanglots long/Des violons de l'automne*» Поля Верлена (Paul Verlaine) призводила до виникнення у Івана Франка стриманих, навіть критичних емоцій. «Довгі хлипаня скрипки в осени ранять моє серце монотонною втомою», – перекладав Франко й коментував далі, – «Перекладені на яку будь иньшу мову, то значить, позбавлені чисто механічної, мовної мелодії ті слова не говорять нашої фантазії ані нашому чуттю нічогісінько; тай у французькій треба бути втаємниченим у спеціальну декадентську містику, щоб знати, що те “ю” повторюване в трьох перших рядках значить не булькіт горівки крізь вузку шийку фляшки, а осінню тугу, а те on – in – an – on у дальших трьох рядках, то не голос дзвонів, а прим. спомини минувшини або щось подібне»¹⁵. Натомість «нові школи» тогочасного письменства, такі як «послідовний натуралізм» Арно Гольца (Arno Holz), у німецькому театрі та ліриці взагалі викликали в Івана Франка роздратування як «непотрібний шум»¹⁶.

Проте його власні прозові тексти, такі як «Великий шум», зумовлювали ту ж двозначну реакцію, що й «Зів'яле листя»: тому одні читачі розглядали іншість «Великого шуму» як модернізм, другі, натомість, – як відображення психодрами життя самого письменника, які дали модерністичний ефект¹⁷. Так чи так, у той період Франко вбачав у декадентизмі й літературних настроях кінця століття радше сум та безнадію, які були присутніми і в його власних творах. Водночас він вважав свою творчість оптимістичнішою за модерністичну. Тому, напевно, вписування власної творчості у модерністичну шкалу цінностей, а передусім – у декадентизм, Франко сприйняв як звинувачення і саме в такому руслі відповідав Щуратові,

протиставляючи «темне й вчене» слово «декадент», яке асоціювалося з занепадом, кінцем, епілогом, простому образіві «сина народу», «що вгору йде, хоч був запертий в льох». Звідси і його часом різкі дискусії з молодомузівцями, зокрема з Остапом Луцьким, хоча загалом він не був супротивником їхньої творчості. Проте знаменно, що на схилі віку Франко вибрав радше традиційне письмо, звертаючись, наприклад, у поезії до теми «Мойсея». Відповідно й самого Франка згодом утотожили з класикою, традицією і з маєстатичним біблійним Мойсеєм (пророком)¹⁸ та «простим селянським сином», а не з модернізацією чи модерністичними літературними експериментами.

З іншого боку, письменник та вчений став для історичної пам'яті і постійним модернізатором, «Духом, що тіло рве до бою», Вічним революціонером-Каменярем, у чомусь модерністом чи протомодерністом, і критиком модернізації й прихильником позитивістичної/реалістичної літературної традиції¹⁹. Таке роздвоєння можна було побачити і в рецепціях постатей інших сучасних Іванові Франкові українських письменників з обох боків Збруча, наприклад, прозаїка і урядника Михайла Коцюбинського. У його творчості можна було простежити як реалізм/позитивізм «Fata Morgana», так і майже музичний імпресіонізм «Intermezzo», модерністичну експресію, а разом і гуцульську сецесійність драматичних та екзотичних «Тіней забутих предків». Тут, як у частині модерністичних текстів, між іншим, проглядалося захоплення народною міфологією/демонологією Карпат, яка отримувала також і символістичний підтекст. Те ж захоплення передавали візуальні роботи Олени Кульчицької, які ґрунтувалися на дослідженнях Володимира Гнатюка, але розвивали їх у руслі «сецесійної міфології»²⁰.

З іншого боку, серед адептів реалістичного бачення літератури й мистецтва та її завдань наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. домінували радше скептичні візії модернізму як «декадентизму». Для поціновувачів реалізму Верлен, наприклад, уявлявся «скінченим типом поета-декадента», який однак «при всім своїм витонченім зіпсутті зберіг в глибині душі... простоту щирої, наївної природи»²¹. Схожу оцінку давали й Морісові Метерлінку (Maurice Maeterlinck), який ще за життя Івана Франка в 1911 р. став лауреатом Нобелівської премії. Натомість решту модерністів частина критиків сприймала з недовірою, починаючи від предтечі модерністів Шарля Бодлера

(Charles Baudelaire) з його «Квітами зла»/«Les Fleurs du mal», символіста Стефана Малларме (Stéphane Mallarmé) та «скандально-го» Артюра Рембо (Arthur Rimbaud). З іншого боку, естет-модерніст Оскар Вайльд (Oscar Wilde) з його ексцентричною поведінкою і культовою «Саломе» також був радше викликом публічній думці Європи і Галичини.

Лише згодом виходець зі змішаного українсько-польського середовища (нешлюбний син греко-католицького священника й проповідника, професора Львівського університету Івана Бартошевського та Юлії Парандовської (Julia Parandowska) Ян Парандовський (Jan Parandowski) у міжвоєнному десятилітті із певним захопленням зображав Оскара Вайльда «Королем життя»/«Król życia» (1930, 1937) та описував його буремне життя й творчість. Сама епоха модерну й сецесії для Парандовського і його героя – молодого гімназиста Теофіла з «Неба у полум'ї»/«Niebo w płomieniach» (1936) – це час інтелектуальних дебатів, сумнівів, бунту проти усталених норм, зокрема релігійних, час буквального блукання сецесійним/модерним Львовом у пошуках відповідей на складні життєві питання. Проте, хоч Парандовський захоплювався естетизмом і цікавився життям та психологією творчості модерністів в «Алхімії слова»/«Alchemia słowa» (1951), він, як і більшість його сучасників, із цікавістю і замилюванням пропагував радше класичну традицію, зокрема античну. Саме вона стала підставою відомої «Міфології» Парандовського («Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian, 1924). Вона ж була й однією з основ естетичної парадигми освічених галичан кінця XIX – першої половини XX ст. Те, що виходило за її межі, часто сприймалося як відхід від стандартів.

Потужні імпульси модернізму надходили зі столиці Австро-Угорщини. Тут модернізація приходила через часопис «Ver Sacrum» із його віденською сецесією, через модернізуючу силу творчості Густава Клімта (Gustav Klimt), Оскара Кокоски (Oskar Kokoschka), Егона Шіле (Egon Schiele) в образотворчому мистецтві, так само як завдяки модерній музиці Арнольда Шьонберга/Шенберга (Arnold Schoenberg). Її доповнювала теорія підсвідомого і його прихованих символів у працях Зіґмунда Фрейда/Фройда (Sigmund Freud) та, з іншого боку, психіатрія Альфреда Адлера (Alfred Adler), «революційна» та скандальна праця мислителя-самогубця Отто Вейнінгера/Вайнінгера (Otto Weininger) «Стать і характер», а також перші

феноменологічні ідеї Франца Brentано (Franz Brentano) – словом, та амальгама, що творила віденську сецесію так само, як і нову архітектуру Відня²². Водночас лише частина модерних столичних ідей та образів (наприклад, ідеї Франца Brentано через Казимира Твардовського (Kazimierz Jerzy Adolf Twardowski)) сприймалася на галицькому консервативному ґрунті як щось авторитетне, інша частина новацій не мала позитивної рецепції.

Звідси й, певною мірою, стримані оцінки модерністів на зламі XIX – на початку XX ст. Як категорично пророкували окремі історики літератури:

З огляду на різні їхні вибрики аж надто часто насувається підозра в обдуманому комедіянстві, або в патологічному стані, прояви якого належать, радше, до сфери психопатології, аніж до критики й історії літератури. Без сумніву, знайдуться серед них справжні таланти, але внутрішньо звироднілі або викривлені дивною манірністю²³.

Натомість популярні енциклопедії, зокрема галицькі, давали стриманішу, однак теж досить обережну, оцінку, розглядаючи модернізм як антитезу до реалістичної чи натуралістичної традиції:

модерністи, тобто письменники та мистці нового способу, висловлюють свої думки в туманній, символічній формі; творять, і в читача чи глядача прагнуть викликати тзв. настроєве успосіблення, тобто свої почуття, навіть невизнані, перенести в його душу. Модерністами є, наприклад, славний письменник Метерлінк, а у нас З. Пшемиський (Міріам), Пшибишевський²⁴.

З іншого боку, модернізм, зокрема й перенесений з Відня модний архітектурний стиль модерн, ставав щоденністю Львова²⁵ й цілої Галичини і у різних його видах та назвах (сецесія, арт нуво) змінював обличчя міста й краю. Сецесія трансформувала навіть сам в'їзд до Львова, бо домінувала і в споруді Львівського залізничного вокзалу 1907 р., який, як і сама залізниця, став символом оновлення, модернізації життя в краю і його столиці²⁶. На гостей міста початку XX ст. були розраховані вишукані інтер'єри вокзалу з

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

умебльованими й оформленими під сецесійний стиль кімнатами відпочинку, характерними металевими конструкціями біля квіткових кас тощо. Враження модерності справляв й парадний вхід вокзалу з багатою рослинною орнаментикою, годинником та майстерним використанням скляних конструкцій, що забезпечували легкість сприймання усєї будівлі, робили її просторою та світлою. Те ж стосувалося інтер'єрів інших, зокрема приватних будівель. Знаками модернізації стали й інші деталі повсякденного життя: поширення велосипедів і, приурочений до Загальної крайової виставки 1894 р. (Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie), розвиток мережі міського електричного транспорту, зокрема травматичних ліній Львова, а згодом – поява перших автомобілів на вулицях міста, поступове поширення не лише фотографії, але й кінематографу.

Натомість сецесійний стиль у Галичині дістав два національні обличчя: українське («гуцульський» стиль), пов'язане, зокрема, з іменем Івана Левинського²⁷, й польське (т. зв. «старопольський» і «закопанський» стилі), яке у Львові творили архітектори Владислав Садловський (Władysław Sadłowski), Альфред Захаревич (Alfred Zachariewicz). Завдяки їхній діяльності у центрі та на периферії Львова у перші десятиліття ХХ ст. постали зразки українського та польського модерну: численні житлові будинки (наприклад, будинок адвоката Адольфа Сегалю (Adolf Segal) на розі Академічної і Хорунцизни), споруда страхового товариства «Дністер» навпроти давньої Успенської церкви у 1905 р., будинок бурси Українського педагогічного товариства, Музичного інституту ім. М. Лисенка тощо. Елементи сецесії з'явилися й в архітектурі інших більших міст (Станіславів²⁸).

Народна орнаментика, використання складних граційних металевих конструкцій в оздобленні вхідних дверей, балконів та зовнішніх стін будинків, їхні стильні орнаментовані завершення робили сецесійну архітектуру Львова легко впізнаваною. Львів також став містом сецесійних творів Івана Труша (з його пейзажами і портретами) та Олени Кульчицької (з її дереворитами та ліноритами з народними мотивами), Люни Дрекслер (Luna Drexler) з її скульптурами та портретами, Казимира Сіхульського (Kazimierz Sichulski), який, як і українські митці, використовував гуцульську сецесію у власних творах. Гнучка рослинна орнаментика, що апелювала до символіки життя, увінчувала обкладинки тогочасних книг, часто

була присутньою і в орнаментиці новозбудованих домів, прикрашала плакати й афіші на стінах будинків і ще більше занурювала авторів та читачів у модерністичну атмосферу.

Саме в колі сецесійного модернізму виникла українська «Молода муза» – аналог «Молодої Польщі» (Młoda Polska), а також «Молодої Бельгії» (La Jeune Belgique) з її символізмом та Емілем Верхарном/Вергарном/Верарном (Emile Verhaeren), традицією і модернізмом²⁹. «Молодість» у таких назвах апелювала, власне, до новизни, модернізації – так само, як німецький Jugendstil і французький Art Nouveau. До певної міри це мало б означати виклик традиції, але таким викликом не було. З одного боку, українські «молодомузівці» (Богдан Лепкий, Василь Пачовський, Петро Карманський, Остап Луцький, Михайло Рудницький, Сидір Твердохліб, Михайло Яцків тощо) та загалом модерністи початку ХХ ст. дійсно використовували новий, навіть характерний для сецесії й декадентизму набір символів, кодів, тем і мотивів. Частина з цих образів була певною українською реакцією чи відповіддю на польську лектуру (твори Станіслава Пшибишевського (Stanisław Przybyszewski), Леопольда Стаффа (Leopold Staff), Казимира Пшерви-Тетмаєра (Kazimierz Przerwa-Tetmajer), Владислава Оркана (Władysław Orkan), Владислава Реймонта (Władysław Reymont), Яна Каспровича (Jan Kasprówicz)) чи малярство (наприклад, Казимира Сіхульського (Kazimierz Sichulski), Станіслава Виспянського (Stanisław Wyspiański), Яцека Мальчевського (Jacek Malczewski)). Отже, опосередковано сюди проникали також імпульси теоретичного осмислення й частково критики модернізму та його основних категорій на польському ґрунті. Певній слов'янізації Art Nouveau сприяли також плакати чеського художника Альфонса Мухи (Alfons/Alphonse Mucha) з його серіями «Пір року», «Мистецтв», «Зірок», частина яких відображали загальні декоративні тенденції модного стилю, а частина були богемізовані, перенесені на чеський ґрунт і на панславістичні концепції (образи слов'ян і праслов'ян)³⁰.

Теоретичні концепції раннього модернізму на теренах Галичини демонструвало, зокрема, львівське видання книги (критика, філософа, прихильника лівих поглядів та автора інтелектуального роману «Полум'я») Станіслава Бжозовського (Stanisław Brzozowski) «Легенда Молодої Польщі. Студія про структуру культурної душі»³¹. Цей текст давав доволі добре уявлення про рецепцію модернізму,

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

зокрема і в Галичині: Бжозовський диференціював натуралізм Золя, «безоглядну ретельність психіки» у творах Бодлера як вияв декадентизму і «психологію символізму». Його книга передавала інтелектуальний контекст, точніше калейдоскоп поглядів, у якому формувався, зокрема, галицький модернізм: проблема волюнтаризму в історії, дискусії довкола душі (зокрема самотньої душі)/ психіки та її модусів (психологічних атомів), питання неомістицизму та естетизму, чистого «мистецтва для мистецтва» та «безідейного світу», проблема життєвої поразки та оптимізму, питання ілюзорності і театральності уяви, критика романтизму та ідея бунту проти традиції, виразом якої стала «Молода Польща», а поруч із ними – проблема «упирів і машин» та ідея формування робітничого класу як альтернатива «безідейній літературі». З іншого боку, частина письменників «Молодої Польщі» кидала виклик не лише суспільству та його звичаям своєю поведінкою, але й поглядами. Так, Пшибишевський не лише співствалював християнство з античною чи язичницькою міфологією, а й кидав гасла демонізму («Dzieci Szatana», «Synagoga Szatana»), месіанізму, волюнтаризму і божественності та асоціальності. Саме це, разом із ексцентризмом Пшибишевського, відштовхувало від польських модерністів одних і приваблювало інших галичан.

Перших відштовхує брак артистичної міри, хаотична невпорядкованість образів й настроїв, неспокійна гарячковість, надто сильне нервово напруження, якого не можуть витримати, але багатьох разить і та частина почуттєва, котра є для них надто новою, надто сучасною. Других притягає екзотична і хвороблива, дика й строга краса тих особливих творів, їх прекрасна пишність, але зваблює їх і той цілий зміст настроєвий, те підґрунтя почуттєве, що так докладно відповідає стану новітньої душі³²

– зауважував один із тогочасних критиків. Водночас він вважав творчість Пшибишевського і його послідовників виразниками самої епохи *fin de siècle*, її декадентського і, водночас, «прогоністичного» духу, бо «має в собі щось, що, як нічний морок, є закінченням одного дня, але водночас передвістям нового дня»³³. Певною мірою вплив Станіслава Пшибишевського, бажання показати розірвану

свідомість чи душу, частково позначився й на українських письменниках, наприклад на Орестові Авдіковичеві, в якого нова манера «розірваного» письма поєднувалася з модерними й модними на той час темами й персонажами (наприклад, «Біциклістка», де фігурував і велосипед, і мистецтво фотографії)³⁴.

Водночас інтелектуальний клімат того часу формували давніші й новіші літературні та філософські тексти на зразок ірраціонального «Так сказав Заратустра» Фрідріха Ніцше (Friedrich Nietzsche), волюнтаристичного «Світ як воля й уявлення» Артура Шопенгауера (Arthur Schopenhauer) так само, як, з іншого боку, художні твори Августа Стріндберга (August Strindberg), Кнута Гамсуна/Кнуда Педерсена (Knut Hamsun/Knud Pedersen), Герхарта Йоганна Гауптмана (Gerhart Johann Hauptmann) чи творчість Гуго фон Гофманстала (Hugo von Hofmannsthal), яку перекладали в австрійській та поставстрійській Галичині, зокрема колишні «молодомузівці»³⁵. Певним чином сюди потрапляло й захоплення орієнтальною містиккою, зокрема буддизмом як символом таємничого Сходу («Просвічення Сідартха» Пачовського). В українську Галичину, як і в польську, проникали також новаторські ідеї філософії життя Анрі Бергсона (Henri Bergson) з його «Творчою еволюцією» (*L'Évolution créatrice*), інтуїцією, «життєвим поривом *élan vital*» і тривалістю, яка «виступає водночас пам'яттю, свідомістю та волею»³⁶. Ці імпульси, хоч дуже обмежено, але впливали й на галицьку публіку. В певному сенсі для «молодомузівців» вони не були чужими. Проте для більшості з них (за винятком Рудницького, який орієнтувався на філософію Бергсона) вони були, радше, інтуїтивними.

З одного боку, в середовищі «Молодої музи» дійсно проглядалися також і концепції мистецтва як елітарної гри, мистецтва для обраних, інколи – витонченої штуки для штуки. Водночас на зламі століть помітним був вплив також і наддніпрянських модерністів, наприклад Миколи Вороного. Водночас цей вплив був двосторонній. Модерністичні поезії Вороного з характерними мотивами («Memento mori», «В душі мойй не згас, ще сяє образ твій», «Нудьга гнітить»; урбаністичними сюжетами «Співи старого міста», «Намисто», «Тіні», «Звір», а також «Лілями й рубінами», елегіями і біблійними мотивами *Dies irae*³⁷) публікувалися також і на сторінках галицьких видань. Зрештою, й сама відозва Миколи Вороного до

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

письменників, яка закликала подавати до альманаху «З-під хмар і долин» твори з філософськими мотивами та образом «таємничого неба», яку (у рецепції Сергія Єфремова) згодом сприйняли за маніфест українського модернізму, друкувалася саме в «Літературно-науковому віснику» (ЛНВ). Водночас на його сторінках поруч уже публікувалися твори модерністів (Степана Чарнецького, Осипа Шпитка) та тих, хто їх інспірував (Августа Стріндберга, Фрідріха Ніцше) та аналізував (Іван Франко). Окрім того, не треба забувати, що у 1900–1901 рр. на сторінках ЛНВ з'явилася поема Вороного «Євшан-зілля», написана в руслі традиційної поетики, хоча й у новій інтерпретації³⁸.

З іншого боку, їхнє письмо апелювало до місцевої традиції та було витримане в дусі гуцульської сецесії. У поезії авторів із кола «Молодої музи» були присутні коди та мотиви смутку («Ой, люлі, смутку» (1906) Петра Карманського); плачу, розпачу, життєвого краху, суїциду, смерті («Із теки самовбивці» Карманського)³⁹. Важливими для молодомузівців були, водночас, мотиви витонченої краси («Розсипані перли» Пачовського). Поетів приваблювали контрастні образи життя й смерті в їхніх християнських формах («Надгробні стихири», «Псалми» Карманського) та нехристиянських міфологічних іпостасях («Ладі й Марені терновий огонь мій» Пачовського). Інколи навіть йшлося про використання зоосимволізму, як у краківському вірші, а згодом стрілецькій пісні Лепкого «Журавлі» (1910), де відліт лелек діставав танатологічні конотації й асоціювався з відходом в інший світ (поганський ірій – ирій), вмиранням. Дещо по-іншому образ журавлів трактував Яцків у своїй прозі: вони вписувалися не в меланхолійну імпресію смутку, а в експресію природного відбору, боротьби за життя та лідерство серед «суєтливих мандрівників» (Яцків «Журавлі»). Цей (так чи так, доволі песимістичний) мотив осіннього птаха, який відлітає, символізуючи вмирання живого, простежувався і в інших поезіях Лепкого. Часом у його текстах виступав теж сецесійний мотив рослинного символізму і злиття рослинного та людського (шуму і суму):

На склоні гір, де чорний бір
Думає тиху думу,
Стоїть сосна, сама-одна –
Символ мого суму.

РОМАН ГОЛИК

Вітай, сосно! Так, як давно
 Для себе будьмо щирі.
Шуми мені свої пісні.
 В вечірнім тихомиррі.

А я тобі свої жалі
 По щирості розкажу,
Чей смутком тим важким-важким
 Тебе я не зневажу.

Твій тихий шум, мій вічний сум
 Нехай водно зіллються,
І хай разом вечірнім сном
В простори понесуться⁴⁰.

Ще в інших контекстах з'являвся мотив самотньої, сумної і зламаної бурєю гірської ялиці (Лепкий «До одинокої ялиці») тощо. На цьому тлі «одинокую розрадою» сецесійного інтелектуала ставала саме поезія, мистецтво як дзеркало природи, душі і людської міфології водночас. Важливо зауважити, що, наприклад, поява «Журавлів» Лепкого була реакцією як на природу й настрій поета, так і на польську літературу:

Я вертав з театру, з драми Виспянського «Ніч листопада-ва», під ногами шелестіло пожовкле листя, а над головою лунали крики відлітаючих журавлів. Вірш склався немов сам із себе, без могого відома і праці... – згадував Лепкий⁴¹.

Справді, чільні представники «Молодої Польщі» (Оркан, Тетмайер із його «Легендою Татр», Реймонт із його «Селянами») теж так чи так зверталися до теми природи, села та гір, їхніх мешканців-гуралів, або ж просто селян. Візуальний еквівалент цього дискурсу можна шукати у старопольському/закопанському сецесійному стилі. Натомість творчість «молодомузівців» вписувалася в українську сецесію. Їхня пейзажна лірика, рослинні і тваринні алюзії у чомусь відповідали пейзажам Труша та графіці Кульчицької, а образ гір асоціювався з Карпатами чи Besкидами. Зрештою, персонажами їхніх текстів ставали часто, власне, українці Карпатського та

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Прикарпатського регіонів, зокрема ті ж гуцули і їхня народна міфологія. Образи українців-горян були, проте, настільки ж екзотичними, як і трагічними (як, наприклад, у поезії Лепкого «Хрест на кручі»). Водночас мотив гір простежувався навіть у назвах окремих збірок молодомузівців. Це показувала збірка «Привезене зілля з трьох гір на весілля на день 30 липня 1907 р. Володимиру і Марійці Бирчакам», що містила і «людову пісню» невідомого автора, і тексти Олександра Олеся, Остапа Луцького, Сидора Твердохліба, Петра Карманського, Михайла Яцківа. Тут, у дискурсі Луцького («Коли сонце сьвітить») виникав також образ витонченої душі поета:

Моя душа барвінком розстелилась,
вишневим цв'ітом рясно-густо вкрилась...

Моя душа, немов цвітучий сад,
закутаний ароматами принад...⁴².

Водночас культурна (чи поетична) душа молодомузівців, як показувала й сама ця збірка, мала бути душею міською, урбанізованою, інтелігентною, а не сільською чи селянською. Невипадково частина поезій «Молодої музи» мали «альбомні» назви, як вірші Пачовського «В альбом Галі С. і Надії Ш.», «В альбом Олі Г.», «В альбом Ганнусі М.», «В альбом Олі Д.». Традиція вписування в дівочі альбоми (під яку стилізовані також окремі поезії Франка), зрештою, забезпечувала певну популярність також і творам частини «молодомузівців», зокрема серед молодих жінок та дівчат, які залюбки вписували ці твори у власні альбоми, передовсім через ліризм та співність. Пісенність, співність, прагнення до легкості та елегантності форм проявлялися у музичних образах молодомузівської поезії («На позиченій скрипці» Богдана Лепкого, «На зламаному кларнеті», «Травіата», «Ноктюрн G Moll» Степана Чарнецького) та прози («Дитяча груди у скрипці» Михайла Яцківа) вели до кола «молодомузівців» також і філолога та композитора Станіслава Людкевича (який згодом поклав на музику «Хор підземних ковалів» із містерії «Зоряний вінець» Василя Пачовського). Його роботи також були присвячені, власне, співності та мелодійності поетичної мови, та й сам Людкевич теж пробував себе у сфері молодомузівської поетичної яви.

У культурній пам'яті поети «Молодої музи» стали асоціювати не лише з песимізмом чи роздумами над життям, а й із активним товариством у реставраціях і кав'ярнях (каварнях) – з чорною кавою і «чорною індією»; вони залишилися першою «українською богомоєю» початку ХХ ст. За цього основним модерністом-богемістом на галицькому українському ґрунті в цьому ряду поставав Осип Шпитко (Гриць Щипавка)⁴³. Петро Карманський стверджував:

Ангел і сатана в одній особі, непримиренний ворог людей освічених, анархіст в поглядах і в житті, цинік, а водночас ідеаліст. Незмордований Дон-Кіхот, що всюди в нашому громадському житті добачував нікчемність і, поборюючи її, не вагався вжити ніяких засобів... Маніяк, якому весь світ був ніби ворогом; були ворогами свої і чужі... Його авантюрична вдача часто заводила його до Іванової хати [в'язниці – Р. Г.], отже й легко було йому вмовити в себе, що він мученик і герой, і зробити з цього псевдогеройства паспорт до безсмертності⁴⁴.

Ця постать як поєднання протилежностей і втілення екстремі здавалася втіленням нового, бунтівного типу митця. Певним чином, ангельські й протилежні демонологічні, трагічні чи «мрячні» мотиви проникали у прозу Яцківа, назви творів якого апелювали до «Іншої сецесії» – музичної, звучної (арфічне «Adagio Consolante»), але водночас химерної, фаталістичної, танатологічної⁴⁵, життєво-драматичної, грізної, іноді майже спіритичної і сомнабулічної («Душі кланяються», «Танець тінець»), патопсихологічної, суїцидальної та демонічної – навіть за самою поетикою назв («В царстві Сатани»).

Однак образи більшості українських модерністів чи модернізаторів літератури початку ХХ ст. не були схожими на Шпитка чи Пшибишевського; тобто не були радикальними модернізаторами чи борцями з суспільством і його мораллю, а, радше, – репрезентантами класичної культури свого часу. Бо й справді, модна (впродовж відносно недовгого часу) сецесія з її витонченими фігурами, плавними лініями орнаментів, контрастами світла й тіні, кольорового, чорного й білого, з її опозиціями суму та радості, мотивами «священної весни» і діонісійства, а разом осені й смутку, з реінтегрованими істотами античної та локальної міфології була далекою

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

від розриву з традицією або від ідейного виклику, який пропонував Станіслав Пшибишевський у літературі чи Егон Шіле (Egon Schiele) у мистецтві. В українському ж варіанті вона була радше «оновленою традицією», що черпала з джерел народного мелосу, а також із українського та європейського романтичного, сентиментального та реалістичного письма. Взагалі ж, сприймання модерністичних течій в українській літературі початку ХХ ст. знаходилося між двома протилежними полюсами. З одного боку, критики з боку традиціоналістів, прихильників суспільної заангажованості, реалізму та антисимволізму, наприклад Серія Єфремова, який різко засуджував модерністичні тенденції:

В останнє десятиліття на літературне поприще в Галичині виступила фаланга письменників, які відкрито примикають до символізму (Ольга Кобилянська, почасти Наталя Кобринська, Стефаник, Яцків, Крушельницький, Авдиківич і більшою чи меншою мірою випадково деякі інші); була спроба видавати в цьому напрямі серію книг під загальною назвою «Живі струни» і навіть такий серйозний (...) журнал, як «Літературно-науковий вісник» вміщує на своїх сторінках твори явно декадентського характеру⁴⁶.

Інші критики, наприклад Микола Євшан (Федюшка), також не підтримували декадентів через песимізм (на думку критика, «поезію безсилля»), проте закликали європеїзувати й модернізувати українську літературу, тільки в напрямку «свободи людини»⁴⁷. Проте модернізаційні процеси торкалися також і жіночого руху Галичини, Буковини та Великої України. Власне кажучи, сам цей рух був модернізаційним⁴⁸. Він формував образ (зокрема літературний) сучасної, емансипованої жінки, яка частково відповідала, а частково протистояла стереотипам про суспільну роль жіноцтва і в традиційній народній селянській культурі⁴⁹, і в культурі міщанства, духовенства та інтелігенції⁵⁰. Звідси – модернізація самої тематики, образів і мотивів художніх творів, у яких з'являлася, з одного боку, задумлива, меланхолійна потульна/покірна долі жінка/дівчина, а з іншого – жінка сильна, начитана, спрагла інтелектуального розвитку й суспільного визнання. Поштовхом до модернізації ставали, наприклад, популярні на той час тексти Фрідріха Ніцше,

що сформували своєрідний образ сильної «ніцшеанської жінки» в «Людині» й «Царівні» Ольги Кобилянської⁵¹. З іншого боку, модернізаційними стали психологічно загострені, а в дечому навіть містичні тексти активної галицької феміністки Наталії Кобринської, яка захоплювалася новими художніми течіями у формі й змісті і, так само як Ольга Кобилянська, пропагувала «естетику жіночого духу», наполягаючи на його індивідуальності, окремішності від чоловічої психології⁵². Зрештою, символічний модернізм (і так само фемінізм) проявився і в творчості Лариси Косач-Квітки (Лесі Українки⁵³) зі стражданнями Мавки в «Лісовій пісні», пророцькими візіями і драматизмом Кассандри в «Кассандрі» (а отже, і з античною, і з локальною українською міфологією, що були популярними у літературі та мистецтві сецесії).

Рецепція сецесії та подальші долі молодомузівців – все це вплинуло й на сприймання самих їхніх постатей та творів. Так, наприклад, Чарнецький почав асоціюватися не лише з модерністичною меланхолією⁵⁴, а й зі стрелецькою пісенністю часів Першої світової війни, згодом став автором огляду історії українського театру в Галичині, який не мав рис модерністичного «бунту»⁵⁵. Ще більше це стосувалося Богдана Лепкого, який у першій третині ХХ ст. здобув масову популярність не стільки, може, сецесійною поетикою, як історичною романістикою, передовсім своїм циклом творів про Івана Мазепу («Мотря», «Не вбивай», «Батурин», «Полтава»), теж позбавлених модерністичних чи модернізуючих рис. Свої молоді роки Лепкий зображав або крізь призму ідилії дитинства в Бережанах («Казка мого життя»), або через спомини про письменників, які були лише дотичними до «Молодої музи» (наприклад, «Три портрети: Франко – Стефаник – Оркан») чи навіть далекими від неї («Незабутні»). Зрештою, його «Начерк історії української літератури», який в оформленні коломийського видання (1912, 1922) ще мав ознаки української сецесії, у самому тексті був популярним і традиційним, «канонічним», без спеціальних алюзій до модерністичної естетики.

Після Першої світової війни Карманський, натомість, став одним із діячів Визвольних змагань, згодом на десятиліття опинився в еміграційному середовищі Латинської Америки⁵⁶, після повернення на Батьківщину став одним із тих, хто реанімував пам'ять про ранніх галицьких модерністів, видавши 1936 р. книгу про

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

українську богему. У радянський час його, з одного боку, поважали як поета, викладача університету й перекладача «Божественної комедії» Данте Аліґ'єрі (Dante Alighieri), але водночас ґрунтовно скорегували його спогади, видавши їх під характерною назвою («Крізь темряву», 1956, Львів) у руслі комуністичної ідеології. Автор «Розсипаних перлів» (1901), «Ладі й Марені – терновий огонь мій...» (1913), «Сну української ночі» (1903) Пачовський згодом став відомий радше як автор популярних драматичних творів та популярних книг на теми української історії, а також як «Співець Срібної землі» – Підкарпатської України, і дитячих текстів на зразок «Золотої гвіздки» (1937), хоч його «Розсипані перли» перевидалися й у 1933 р.

Дещо провокаційний та незвичний Яцків дожив до поважних 88 років у 1961 р. і в радянський час перевидав під іншою назвою свій «Танець тіней», написав кілька нових текстів. Фактично, на початок 60-х років ХХ ст. він став одним із патріархів українського письменства (навіть радянського) і запам'ятався як новеліст. Водночас пам'ять про його модерністичні тексти була відновлена у 1970–1980 рр. (багато в чому завдяки Миколі Ільницькому, який захистив кандидатську дисертацію на тему творчості Михайла Яцківа, виступав упорядником збірок його вибраних новел і разом із Олексієм Деєм опублікував збірник народних пісень у записах прозаїка). Зрештою, реновація пам'яті про Яцківа відбулася (теж стараннями Ільницького) уже в переддень незалежності України, на тлі пізньорадянської «перебудови й гласності» («Муза на чорному коні», 1989) та у пострадянський час.

Натомість Твердохліб тривалий час був відомий завдяки витонченим поетично-візуальним образам періоду «Молодої музи». Його поезія була пронизана образами незвичних для української літератури того часу ельфів («У зачаровані комори Єльфи крізь сонні мчать простори, Носять ті сльози, що упали В днину на сьвіті й сріблом стали»), херувимів і демонів та характерним мотивом глобальної людської недолі:

Заплакали в небі з жалю херувими
Над людськими злими судьбами,
Ймив голову Демон руками багрими,
І німо залив ся сльозами...

РОМАН ГОЛИК

Скотили ся сльози... Вітри їх носили,
На сніг їх стинали – морози,
Аж впали на людські стежки, на могили,
І знов замінились у сльози...⁵⁷.

Згодом молодомузівець став відомий прагненням ознайомити польського читача з українською літературою в польських перекладах (наприклад, виданням «Вибраних віршів» Шевченка у 1913 р.) і польської літератури в українських перекладах⁵⁸. Однак після Великої війни Твердохліб виявився трагічною постаттю українського політичного життя. Він був одним із тих, хто, як і Яцків, порушив бойкот виборів до Польського сейму 1922 р., формуючи концепцію української хліборобської партії, готової до співпраці з польською владою. Різними шляхами її представники на чолі зі греко-католицьким священником Миколою Ільковим таки потрапили до сейму, але самого Сидора Твердохліба застрелили два бойовики УВО «на роверах». Частина авторів (наприклад, Семен Шевчук) характеризували Сидора Твердохліба як розсудливого й милого професора гімназії і стверджували, що атентат на нього був засадничо непотрібний та неоправданий, що він став жертвою непорозумінь серед українського підпілля. Проте загалом цього поета і педагога у міжвоєнний час стали сприймати за «антропологічно змішаного типа», «хитрого Гриця» (Степан Шах) і колаборанта, з одного боку, та жертву обставин – з іншого. Натомість «Вічним бунтівником» у культурній пам'яті тривалий час залишався Рудницький⁵⁹. Поціновувач Бергсона і автор модерністичних творів, він у 30-х роках ХХ ст. як критик вже дистанційовано презентував «Молоду музу» як незвичайний феномен, виправдовував її виникнення впливами Західної Європи за німецьким посередництвом, захищаючи від закидів в асоціальному «чистому мистецтві»:

Європейський модернізм, який доходив до нас у німецьких перекладах, був для «Молодої музи» євангелією, що з неї можна було тільки вчитися, а що її правди не можна піддавати в сумнів. Насправді молодомузівці боронили права письменника розвивати свій талант без огляду на те, як уявляє собі літературу широка маса, навіть та, що її звуть інтелігенцією чи елітою⁶⁰.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

За радянської влади він згадував молодомузівців ще з більшою дистанцією і критицизмом. «Галицькі символісти і декаденти (а серед них були такі, що навіть не знали, що воно значить) переконані в силі своєї індивідуальності, з насолодою знайомили своїх читачів з власним портретом», – починав Рудницький розповідь про Щурата у 1964 р.⁶¹. На сторінках його «Письменників зблизка» траплялась також доволі своєрідна характеристика окремих молодомузівців, наприклад «песиміста», і частково епігона Петра Карманського:

Для читачів «Ой люлі, смутку» її автор був символом безнадійного смутку. Фото у цій збірці мало підкреслювати це уявлення. Його монгольське обличчя з широкими губами, з пенсне на носі і насупленим чолом було зажуреним, похнюпленим. Проте меланхолія Петра Карманського йшла більше від літературної моди, ніж від глибоких переживань. Італійські поети Леопарді та Рапісарді мали на нього величезний вплив у ті юні роки, коли наслідувати можна все і одночасно бути переконаним, що все в тебе оригінальне⁶².

Це означало, між іншим, що Михайло Рудницький вбачав у галицькому модернізмі своєрідний варіант італійського романтизму автора ліричної поезії та морально-філософських афоризмів Джакомо Леопарді (Giacomo Leopardi) та сицилійського поета Рісорджименто (il Risorgimento) зламу XIX і XX ст. Маріо Рапісарді (Mario Rapisardi). Зі свого боку, Карманський наприкінці 30-х років XX ст. бачив у «молодомузівцеві» Рудницькому цинічний розум чи «перець цинізму»⁶³. Так чи так, концепції Рудницького, назви яких також були певною мірою провокативними («Між ідеєю і формою», «Від Мирного до Хвильового» тощо), закликали модернізувати лектуру й літературу галичан та українців⁶⁴. Тоді він пропонував модернізувати літературу «вільним», не примусовим читанням польської та альтернативної їй російської, а також української радянської літератури, з якої мали бути викинуті ідеологеми («Між ідеєю і формою», 1932). На думку Рудницького, це мало б збагатити українську літературну традицію Галичини:

Був момент після війни, коли, здавалося, бодай частині інтелігенції заступить німецьку та польську книжку російська.

РОМАН ГОЛИК

Тисячі галичан вивчили російську мову під час війни, а з нею повіяло у наших розмовах ширшими овидами⁶⁵.

З іншого боку, Рудницький обстоював необхідність елітарного підходу до літератури. Він заявляв, що насправді письменників і читачів у Галичині орієнтують не на тих авторів, тексти яких мають високу художню вартість. Він закликав, фактично, перебудувати канонічний ряд літератури й лектури:

Забгато маємо від Котляревського аж до нашої доби таких, як Артемовський, Боровиковський, Ганна Барвінок, Метлинський, Д. Маркович, Грабовський (...) Маємо перед собою збірочки, наче ті “альбоми”, що лежали колись по вітальнях наших бабунь на доказ багатонадійних талантів. Не маємо “лектури” – довгого ряду томів, що складаються на родинні великі книгозбірні, переходячи з покоління на покоління, не маємо того, що становить основу лектури: повісті⁶⁶.

Зміст і форма більшості українських літературних творів у трактуванні критика ставали поєднанням банальних шаблонів й абстрактних формул, які не дають читачеві нічого нового:

Наші поети мають уяву повну постатей із народної поезії та історичної давнини: словник їх складається з готових слів, де воля й неволя, сонце або Україна не домагаються конкретизації; наші оповідачі та повістярі змальовують типи із простолюддя, в уста яких можуть вкласти тільки ті загальні думки й почування, що затирають різниці між представниками клас і (...) рівнів духового життя...⁶⁷.

На думку галицького критика, така традиція мала б відійти у минуле. Будуючи теоретичну схему, він настоював на модернізації світогляду і художнього письма, що мала б йти в парі з оновленням суспільства й знань. У цьому контексті красне письменство мало б стати способом бачення нового у старій чи відносно старій реальності:

У творах віддзеркалюються нові форми державного ладу, економічних обставин, звичаїв, моральних принципів, нові

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

технічні винаходи та наукові ідеї. Якої небудь теми сучасний письменник тільки торкнеться – бачить перед собою зміни, які принесла сама дійсність і наука. Література кожного нового покоління стає своєрідною екологією, що досліджує відношення нових організмів до зверхнього світу. Нові фізичні теорії змінили наші погляди про будову світу... Бергсон, Айнштайн, Джінс, Еддінгтон чи Фройд забарвили наш погляд на світ, і кожний письменник, який має дані на те, щоб використовувати здобутки якої-небудь наукової царини, може показати нам світ з такої несподіваної сторони, щоби ми побачили нераз людей із середини рухомого вальця каруселі⁶⁸.

Однак заклики Рудницького у міжвоєнній Галичині сприймали неоднозначно: тут переважно й далі домінували традиційні погляди на українську літературу та лектуру. Зрештою, його думка щодо літератури «між ідеєю і формою» також викликала дискусії⁶⁹. У повоєнній радянській Західній Україні Рудницького сприймали і як «галицького Мефістофеля», і як вченого-літературознавця й мемуариста, автора споминів про «Письменників зблизька», «В наймах у Мельпомени», «Непередбачених зустрічей», і як белетриста, автора оповідань про «Змарнований сюжет» і «Ненаписаних новел». Проте, врешті, «останній з модерністів Молодої музи» змушений був пройти той сам шлях, що й Петро Карманський, ставши (разом із письменником-пропагандистом Володимиром Беляєвим), співавтором книги «Під чужими знаменами», хоч його авторство у цьому тексті було доволі сумнівним. Загалом, сама біографія Рудницького була постійною модернізацією поглядів і боротьбою з різними науковими та мистецькими школами⁷⁰. Водночас модернізація у тлумаченні Рудницького була явною чи прихованою європеїзацією⁷¹.

Інший шлях літературної модернізації бачимо у творчості Василя Стефаника. Ця іншість відобразилася в самому шляху до модернізму. Тогочасні львівські українські модерністи (Лепкий, Пачовський, Луцький, Рудницький) походили з сімей греко-католицьких священників або інтелігентів і мали за собою шляхетські родоводи (про що частково свідчили навіть їхні прізвища). Це, певною мірою, давало кращий доступ до освіти і більше схияло до інтелектуальної праці, до сприймання цієї праці як гри (а також до теорій чистого мистецтва). Натомість Стефаник походив із родини заможного

селянина. У такий спосіб він ніби частково повторює образ Франка як селянина-«мужика» (хоча той насправді мав і шляхетське, і незвичне ковальське коріння). Так само й Стефаник у певні періоди не тільки вважав себе селянином, але й вів спосіб життя сільського господаря⁷². Його модернізм пройшов через коломийську урбанізацію, читання української класики, краківську освіту і, зокрема, впливи «Молодої Польщі» та відповідної лектури. Так, Стефаник згадував зацікавлення текстами Осипа-Юрія Федьковича та Марка Вовчка, Панаса Мирного («Хіба ревуть воли, як ясла повні»), однак йому не подобався сентименталізм Григорія Квітки-Основ'яненка з «Марусі». Він також волів читати твори тих, хто модернізував літературу, – Івана Франка, Леся Мартовича й Марка Черемшини, Ольги Кобилянської, Лесі Українки.

Водночас письменник волів виокремлювати «радикальні» українську та російську літератури, а також женевську українську, польську та російську соціалістичну літературу, бо вона була заборонена. Інший ряд Стефаникової лектури формували польські письменники: класики Адам Міцкевич (Adam Mickiewicz) та Юліуш Словацький (Juliusz Słowacki), але передовсім модерністи (твори Станіслава Пшибишевського, Владислава Оркана, Казимира Пшерви-Тетмайєра, Станіслава Виспянського, Яна Каспровича) і ті, хто провокував публіку (тексти Габрієлі Запольської (Gabriela Zapolska) та політика Ігнація Дашинського (Ignacy Daszyński)). Також Василь Стефаник часто згадував західноєвропейські тексти, які викликали дискусії і також асоціювалися з оновленням (твори Герберта Спенсера, Еміля Золя, «Щоденник» братів Едмунда й Жуля Гонкурів (Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt), твори Фрідріха Ніцше («Так сказав Заратустра»), романи Поля Бурже (Paul Bourget), поезії Готфріда Келлера (Gottfried Keller), «Квіти зла» Шарля Бодлера, вірші Поля Верлена, зокрема «Chanson d'automne», якого намагався перекладати українською). Окремі тогочасні польські критики вважали, що ця література була йому чужою:

У Кракові Стефаник познайомився з (...) Молодою Польщею: Пшибишевським, Виспянським, Бжозовським..., але їхньою творчістю не переймався. Завдяки їм пізнав європейську від Бодлера до К'еркегора, але й та література не залишила в душі того селянина поважних слідів. Без сумніву,

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

відчував їх красу, тих Барбе д'Оревіллі та Верлена (...) але то був чужий йому світ. Відвідував його, як відвідують музеї⁷³.

Проте насправді Стефаник свідомо модернізував свій дискурс і, з одного боку, певною мірою інтуїтивно, використовуючи власний досвід, а з іншого – за певними зразками. Так, модерністичні впливи були помітні навіть у мемуарному й епістолярному дискурсах Стефаника. Тут простежувалася дуже часта драматизація життя, художнє перетворення його на виставу чи навіть трагедію. Найближчі родичі теж перетворювалися на персонажів цієї життєвої драми. На певному етапі це вилилося в протиставленні образів мами й батька письменника. Маму Стефаник наділяв усіма позитивними рисами: вона поставала жінкою-селянкою, яка наспівує пісні («Вечірня година»), намагається відгородити від жахів шкільного та міського життя, відраджує сина від нелегких життєвих шляхів («Дорога»). Образ матері в творах Стефаника асоціювався зі щастям, ідилією, а її відсутність ставала кінцем радісного існування, початком неспіху:

Коли я глядів дитиною на мамині очі, як по них сунулися тихесенько пречисті хмарки щастя, – я був щасливий. А тепер на ті очі смерть долоню поклала⁷⁴ («Моє слово»).

Образ батька у Стефаниковій творчості якийсь час був затінений конфліктом після смерті матері. У листах до друзів письменник змальовував найрадикальніші уявні способи, щоб перешкодити повторному одруженню батька, аж до шокуючого оксюмору чи контрасту (труна на церковних воротах під час шлюбу, щоб її перестрибували молоді). Лише згодом наступило примирення, і тато Стефаника теж перетворився у його дискурсі на позитивного героя, як у присвяченій батьковій новелі про землю («Вона – земля») і про нього самого: головним її позитивним персонажем став, власне, селянин Семен, який переконав буковинських біженців вернуться до своєї домівки. У таких его-документах письменник також зображав себе персонажем: з одного боку, посередником між інтелігентами й селянством, а з іншого – селянином, який переживає творчий неспокій, психологічну боротьбу між бажанням писати, меланхолією і зневірою, неохотою до творчості. Загальною матрицею

Стефаникового дискурсу стала, власне, побутова, але перероблена «народна бесіда» – діалектний покутський текст, який він, як і деякі його польські колеги, трансформував у модерністичні твори. Тут межа між модерністичним та народним/діалектним текстом часто виглядала нечіткою, адже розмовне мовлення було лапідарним, іноді «рваним», і самою структурою наближалось до лаконізму, який став ознакою стефаниківського художнього стилю.

Проте було помітним вагання Стефаника у виборі естетичної і світоглядної моделі. З одного боку, письменник йшов шляхом модернізму й упровадив зразки нового, сконцентрованого, нестандартного та часто провокаційного тексту в українську художню прозу. Водночас він двозначно ставився до того, коли його зачисляли до декадентів, модерністів чи літературної богеми, і дистанціювався від її представників. Наприклад, Пшибишевського поважав як нестандартного автора, проте жалів як людину, яка потрапила в проникнуте алкоголізмом середовище і вела хаотичне життя. Те ж стосувалося і модерністичного письма. Приймаючи й загострюючи його, Стефаник зробив об'єктом свого дискурсу селянство й селянську культуру. Однак вона була традиційною й суперечила модернізаційним тенденціям, вимагала від своїх носіїв дотримуватися традицій, а не новацій, які принесли «пани з міста» та інтелігенція. Звідси також антиномії Стефаникового письма і дихотомії, серед яких опиняються його герої-селяни. Дії персонажів Стефаника часто настільки ж радикальні, як і світ, який тисне на них. Хрестоматійний приклад – новела «Новина» та її герой Гриць Летючий, який через бідність із розпачу топить одну зі своїх доньок у річці. Герої новел схильні до розпачу, бо втрачають маєтки, роботу, сім'ю, стають п'яницями, жебраками, гинуть або гублять життя іншим. Селянин Стефаника може бути «м'яким», але й жорстким, нещадним, здатним до вбивства, особливо коли йдеться про втрату майна («добитку життя»). Тому письменник максимально загострив образ господаря Гюргія («Злодій»), який разом із сусідами «як вовк» накидається на ввійманого злодія, вбиваючи його.

Селяни/горяни в прозі Стефаника конфліктні, в його новелах частими є ланцюжки насильства. В одному з творів («Суд») запрошені на весілля бідні селяни вбивають багатих, бо ті їх принизили, а їхні односельці влаштовують самосуд через вбивство багатих і вбивають бідних. В іншому тексті («Палій») Андрій Курочка, ображений

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

на багатшого селянина за те, що той позбавив його праці, одержимий ідеєю спалити майно свого кривдника, як і своє («най моє вігорит!»). Новеліст описував галицьких селян людьми, над якими висить фатум, схильність до самогубства («Басараби») або небезпека розорення («З міста йдучи»). Їх мучить проблема гріха і кари в усій неоднозначності обох категорій. Водночас селяни Стефаника постають людьми, здатними порушувати атмосферу сакрального, перетворюючи свята на пекло («Святий вечір»). Навіть селянська побожність у його новелах забарвлена повсякденними конфліктами («Побожна»). Стефаниківський селянин часто безрадний перед суспільством та долею. Його світ обмежений песимістичними знаками. Звідси частий мотив селянської смерті у символічних візіях Стефаника: смерть старого Леся у вигляді білої плахти, що обвиняє і скобоче селянина («Скін»), смерть селянки-матері, яка турбується про долю дітей, а потім співає пісню, в якій «виливалася її душа і потихоньки спадала межи діти і цілувала їх по головах» («Кленові листки»); смерть дівчинки-сухотниці, яку батько везе до лікаря, проте не може її врятувати, бо не має за що купити ліки, похорон малого хлопчика, який також загинув через злидні і покинутість («Похорон»).

Стефаникові герої оточені й іншими недругами – бідністю та соціальною залежністю. Їхні антиподи – пани («добродзеї»), які дають або не дають роботу, та корчмарі, перед якими вони узалежнені через борги. Селяни Стефаника відокремлені також від інтелігентів та священників (ксьондзів), які прагнуть їх навчити або морально виправити. Над ними тяжить рекрутування – служба в австрійським війську, яку сприймали також як ризик, як ритуал переходу і своєрідне вмирання для сільської громади: «як від умерлого – такі смутні виходили» («Виводили з села»). Однак найбільше над Стефаниковими селянами тяжіє архетип землі. На ній люди втрачають здоров'я, її шукають за океаном, намагаються залишити на ній слід тут (як «переламаний роботою» Іван Дідух із «Камінного хреста»). Стефаникова земля (ґруник, нивка) стає причиною конфліктів, непорозумінь, забирає сили, калічить, але не перестає бути об'єктом селянських мрій і снів («Сон»). Земля у Стефаникових оповіданнях – «своя» стихія, що забирає життя та повертає його назад; батьківщина, яка робить село селом, селян селянами і протиставляє їх чужим землям, чужому містові, панам та корчмарям/

РОМАН ГОЛИК

лихварям («Вона – земля»). Загалом же, сама доля Стефаніка, який певний час був і письменником, і громадським діячем, і австрійським парламентарем, і селянином-господарем, наближала його до інших модерністів, але й відмежовувала від них, що добре відчув Лепкий, відвідуючи Стефаніка у Відні уже в період Великої війни. У візії Лепкого віденський Стефанік виглядав, з одного боку, ніби безтурботним і веселим, а з іншого – байдужим, похмурим та цинічним навіть у контексті актуальних і важливих тем, які обговорювали в колі українських послів. Тим, певною мірою, письменник і посол відштовхував інших та ізолював себе від них, хоча Лепкий вважав таку поведінку психологічною маскою.

Проте, попри бунт молодших («модерних») поколінь проти старших («традиціоналістів»), пропри дискусії зламу XIX й XX ст. і напластування міжвоєнного та повоєнного часу, культурна пам'ять XX–XXI ст. зафіксувала український галицький модернізм *fin de siècle* як відображення «легкої й елегантної» сецесійної доби – мирного чи відносно мирного періоду меланхолії, з одного боку, та великих надій на майбутнє – з іншого.

ПЕРШИЙ ЗЛАМ: МОДЕРНІЗМ, ТРАДИЦІЯ І ПЕРША СВІТОВА ВІЙНА

Війна 1914–1918 рр. круто змінила розвиток західноукраїнської літературної традиції і вплинула на долі модерністів та модернізації. З одного боку, війна спричинила руйнування та розрив із традиціями попереднього часу, з іншого – оновлювала і трансформувала знання галичан про довколишній світ. Це поєднання болю, трагедії разом із новим, хоч і драматичним, досвідом дало модерністам поштовх до модифікації письма. Вони зіштовхнулися з цілком новою реальністю й мусіли на неї реагувати: конструювати власний художній світ в умовах деструкції. Тема жахів світової війни та її наслідків була однією з провідних у тогочасному літературному дискурсі. До неї звернувся й майстер галицької новелістики – Василь Стефанік⁷⁵. Прозаїк, який вважав свої тексти реконструкцією селянської психології, намагався зобразити війну з позиції народу. Так, початок війни в Галичині його персонажі розглядали як ланцюг репресій: спочатку – австрійської влади (проти москвофілів та російських шпигунів), а потім – царського режиму, який у Стефаніковому дискурсі набирив варварських рис. Але загалом,

переконавав Стефаник, галицькі селяни сприймали воєнні події в есхатологічному руслі як допуст Божий для покарання грішників. Насильство жахало їх, заявляв письменник, змушувало відстрікатися від землі й покидати власний дім («Вона – земля») тощо⁷⁶. Так, у новелі «Марія» Стефаник зображав війну як перетворення людей на динамічну рухома божевільну масу, що знищує все, як злиття слухових та зорових подразників в одну вражаючу цілість⁷⁷. Картина битв у сприйманні письменника також розпадалася на ряд динамічних уривків – людських емоцій, вчинків, подій⁷⁸.

З іншого боку, одна з його новел показувала зустріч галицької українки з наддніпрянцями, яких та несподівано для себе «відкрила» між «москалями» – кривдниками її синів. Натомість в іншому тексті письменник задля психологічного ефекту вирішив показати війну дещо відсторонено – поглядом дітей, у яких щойно вбили маму⁷⁹. Зрештою, у новелах Стефаника відображена також проблема моральних та матеріальних наслідків війни⁸⁰. Загалом, образ світової війни у Стефаника – трагічний, як уся проза письменника. Може саме тому візуальний образ стефаніківського письма, так само як і письма Марка Черемшини (Івана Семанюка), – не плавна заокругленість ліній, характерів та мотивів у сецесійному стилі, як карбування, різьблення персонажів та сюжетів (як у «Камінному хресті» Василя Стефаника чи у «Карбах» Марка Черемшини, наприклад, у графічних ілюстраціях Івана Остафійчука).

Інший образ Великої війни на Гуцульщині подавала проза ще одного представника «Подільської трійці» – Марка Черемшини. Він також максимально загострював, драматизував ситуацію, показував, як «село потерпає», демонстрував картину вимираючого, «вигибаючого» села, знищеного бойовими діями. Війна для нього – це, звісно, час не так модернізації, як руху, неспокою, руйнування звичного порядку. Це видно з метафор і порівнянь, які застосовував письменник. В одній з його новел, як і в Стефаника, земля під вибухами гармат начебто «скидає» з себе хати-«карабушки» та їхніх жителів. Знищене війною село, яке втікає від воєнних дій, безлюдніє й гине на очах, у візії Марка Черемшини перетворюється на свою синекдоху – двері зі зруйнованих обійсть: «Бо це село, гей старі двері з виглоданих одвірків, за свій поріг упало». Звідси й образ масової втечі з прифронтового села, де село спочатку постає деталізованою, ієрархізованою сукупністю втікачів, а потім

перетворюється на «імпресію», асоціюється з образом рослини-пекотиполя, вирваного з рідної землі:

З кожної хати люди втікають, працю виносять. Але худібка найперша. Женуть її на дорогу, аби хлопці гуртом далше гнали. За нею бабки на одних возах, а діди на других... Сільські каліки з дідами разом. За ними діти на однокінках. Що віз дітей, то одна няня їх сокотить, плакати не дає. Відтак все, що путерю має, у верітках та ліжниках маєтки двигає. Відтак церковну марфу несуть. Відтак пси гавкають, села не пускають. Як виросло село на крайню гору, то блідло, гей тото мохнате коріння, що вітер його із скелі вирвав і на скалу кинув, аби мокло та й усихало⁸¹.

У дискурсі Марка Черемшини вона ставала періодом страшних чуток про жорстокість і насилля, які люди у «народному стилі» змальовують під час розмов: «войну руками показують, жасними словами, як писанки кервою малюють» («Поменник»). У художній мові автора світ війни наповнений знаками природи, що віщують наближення боїв. У його дискурсі природне середовище мілітаризується і віщує про близьке знищення війни: «ворон повістує війну»; «кліпають ліси, кліпають гори: що дерево – то жовнір, що шпиль – то гармата. Хмари в небі біленькі, наче на смерть убралися, не розлітаються, бо неприятели казав їм одному місці зібратися. Сонечко ладан смажить, аби нарід ховати, аби трупів не чути»⁸². Це – семіотика близької й тотальної страти, анігіляції, то лиш знак, де село було. «Таке пусте гніздечко на шибениці, як перце, хитатися буде, не заважить, не зашморгнеться»⁸³.

Загалом, Велика війна в зображенні Марка Черемшини – перевертання світів, які колись були суміжними, бо («цісарський») світ війська та газдівський селян серед антисвіту війни стають парадоксальними антиподами⁸⁴. І саме ця несподівана опозиційність неопозиційного на тлі драматичного містицизму стає однією з рис модерністичного бачення війни у Черемшини-Семанюка:

Цісарські бадіки б'ють цісарських коней цісарськими пуживнами, і вся дорога біжить і таракотить, цісарське добро з села везучи. ... З обочей... дивлються на огонь газдівські

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

хати і обороги та й здригаються, а газдівські собаки виють протяжно, гей вовки. ...Село подобає ще на строшене село, хочай гонведи прозивають його собачою оселею і кольбами прицитькують так само людські плачі, як і собачі скомління. Вогонь світить, гей велика свічка та й показує, як гонведи талан з села виносять, як Гуцулію за горло тримають. Душі страчених бадіків утікають з церковної бані у темні бори, аби на село не дивитися⁸⁵.

Письменник також описував солдатську «людську повінь», що поглинає гірське село, яке робиться «царським» і в якому хазайнують мадярські підрозділи. Загалом, його воєнні оповідання – простір контрастів і антиномій, між якими опиняються селяни і стають жертвами зудару: їх визнають зрадниками, переслідують та знищують⁸⁶. Зрештою, у Марка Черемшини тема війни стає підставою для модерністичної танатології. Гуцульські села у його прозі перетворюються на страшне поле битви, тотальну територію смерті і, врешті, стають кладовищем, серед якого блукають поодинокі живі люди:

лишилися шанці ззаду, гей покинені гроби довгі. Серед покаліченого села, серед перевалених лісів смерть собі палі вбила, своє поле відгородила, свою землю мерцями вкрила... А помежи вояками лежить обочама Гуцулія й текучими очима мухи годує⁸⁷ («Після бою»).

Дещо інакше зображав війну модерніст Михайло Яцків, який у передвоєнних «Жовнірських оповіданнях» (1905) критично зображав австрійську армію, але в 1914 р. був мобілізований, потрапив у полон та згодом повернувся додому⁸⁸. Твори Яцківа про війну 1914–1918 рр. (згруповані у збірку «Далекі шляхи») були спрямовані тепер не проти армійської реальності, а проти війни. Звідси – образ війни як деструктивної масової жорстокості й безумства і, водночас, модернізації⁸⁹. Так, герой новели «Жінка Сарданапала» (1915) постає перед дилемою, бо доходить висновку, що людство через війни йде до тотального самознищення:

Оця війна затягнулася в безконечну, світова ситуація заялозилася, як невипарений горнець ледачої газдині, й

РОМАН ГОЛИК

осточортіла, як смертельний гріх. Виглядає, якби людство не могло вже прокинутися з біснуватої дурійки, тільки насліпо йде до взаємної заглади⁹⁰.

Водночас персонаж стверджує, що війна змінює, модернізує суспільство, міняє гендерні ролі у ньому, сприяючи поширенню паціфізму:

Я, мій штаб, військо поневільно зжилися з тим духом язви, але попри те, коли поглянемо вглиб,... видимо зовсім інші речі... Ця війна дасть нам нові основи філософії, а з хвилию, коли жінка дійсно стане в рівнім праві з чоловіком, – всяка війна на будуче буде виключена⁹¹.

Однак у кінці розповіді персонаж-генерал гине від ворожого пострілу. Його смерть стає ніби підтвердженням негативної лінії людського розвитку. Зрештою, у новелах Яцківа війна несе загибель не тільки людям, але й тваринам. Наприклад, можна побачити образ старого оленя («Олень проклинає»), у якого під час боїв у лісі загинули усі нащадки і який у свій спосіб начебто звинувачує людей та їх агресію:

І був у тім голосі плач і крик розпуки, дикий біль, молитва о мести і проклин на людське кодро, що вдерлося у відвічну тишину пралісу, сколотило святий спокій і вбило молоде покоління⁹².

Війна у трактуванні Яцківа несе знищення також речам-предметам. Зокрема, письменник звертався до актуальної на той час теми – реквізиції церковних дзвонів, які розбивають, щоб переплавити на гармати («Гомін будучини»). Ці сюжети у дискурсі письменника зливалися у лейтмотив війни як «смертельної чорної хмари», «гігантської потвори необмежених форм», що захлинається людською кров'ю та залишає по собі мільйони спотворених трупів («Furia adornamenta...», 1917). Так виник страшний образ залишеного на полях боїв людського черепа, до якого герой одного з оповідань – солдат – звертається з риторичними запитаннями: «Чи така тверда була голова, що не словом, а кулею треба було

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

промовити до неї? Чи тепер вона вже дійсно переконана і знає, де правда?»⁹³. Водночас крізь похмуру картину «хмари-війни» персонаж Яцківа бачив доволі ідилічну картину мирного людства у післявоєнній дійсності, утопію:

Завмер гамір, зойк людства і горе залишеної напризволяще дітвори; згинув жах і ворожнеча, назавжди щезло зло, границі влади, ненависні окопи; всі народи дружною сімєю трудяться і живуть в новому світі⁹⁴.

Проте навіть у воєнні роки уяву Яцківа як одного з adeptів модернізму займала проблема художньої творчості. Її втілював містичний вічний поет («Сфінкс», 1916), із яким герой зустрічається ще в дитинстві, і який супроводжує його все життя. Таємничий персонаж переконує свого молодшого співрозмовника у тому, що суть мистецтва – трагічна, як сама дійсність. «Пекло життя страшніше, аніж пекло смерті – те, що ми в пробудженню бачимо крізь шкаралупину правди, – тяжче, ніж мука вічності»⁹⁵. «Вічний поет» Яцківа стверджував, що місія письменника складніша, аніж усіх інших митців і навіть вчених. До того ж, він переживає події разом зі своїми героями, що впливає на його буденне життя:

Учений орудує системою, маляр і різьбяр площиною, музик сферою, актор рухом, а ми тим всім і ще чимось більше. В мертвім слові маємо воскресити краску, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше, і се наша тайна. Тамті всі творять хвили життя – ми духа епох⁹⁶.

Так письменник формував образ літератури як незвичайного, вічного мистецтва, сильнішого за війну.

Натомість питання воєнної психології у воєнних умовах стали центральними у популярних серед галичан текстах іншої модерністки, Ольги Кобилянської, яка пережила війну в Чернівцях. Серед них – відомий у німецькій та українській версіях «Лист засудженого на смерть вояка до своєї жінки» (1915), опублікований згодом у Львові. Наскрізно тут ставала тема страждання безневинного українського жовніра, якого чекав розстріл. У Кобилянської персонажем є солдат, якого засуджено до смерті лише тому,

РОМАН ГОЛИК

що в момент відступу австрійських військ в Італії він заснув і опинився сам в окопі на нейтральній території. Намагаючись осмислити потенційну смерть, вояк нарікав, що руських селян надто часто звинувачували за нібито зраду, й роздумував, як війна перетворює людину на несвідомий механізм, на знаряддя знищення:

Чоловік нічого не думає. Він дрижить, приглушений гуркотом гармат, деревіє від страшного реву... зойку виття, і не має нічого з собою до діла. Він хоче лишень гнати вперед ту силу, що сидить в залізі. ... Тут працює щось іншого замість нас. Тут працює залізо, і чоловік, що вдома був, є нічим, і багато соток і тисячі – все є нічим⁹⁷.

Цей образ мав зафіксувати, водночас, і трагізм війни, і динамізм модерністичної думки. Зрештою, у післявоєнному 1923 р., у тексті Кобилянської «Зійшов з розуму» смерть вояка набувала патріотично-трагічного виміру. Тут персонаж-жовнір марив воскресінням Ї/У(країни), натомість звичайний візник, який транспортував загиблих, сприймав цей порив за божевілля вмираючого⁹⁸.

Дещо інакше на події 1914–1918 рр. реагував ще один колишній модерніст – Лепкий. Тематика його поезії тепер мала два смислові центри. Один із них – прославлення вояків, зокрема воїнів УСС. З одного боку, Українські січові стрільці в його текстах вирушають на війну в контексті поетики героїзму і монументалізму, що відсилала до давньоруської традиції: «як стада птиць, як громада львів, як лавина», щоб виконати свій обов'язок: «А наша справа – кервава слава,/ Вмерти або побідити!»⁹⁹. Проте апофеоз УСС в Лепкого трагічний. Стрільці з його поезії – вояки, які гинуть, жертвуючи себе національній ідеї: («Напис на стрілецьких гробах»). Звідси популярний у міжвоєнний час образ загибелі стрільця на війні як щасливого сну про краще майбутнє: «Спіть, хлопці, спіть/ Про долю – волю любо сніть,/ Про долю-волю Вітчизни:/ чи можуть бути кращі сні?!»¹⁰⁰.

Частково ці образи ілюстрували гравюри іншої довоєнної модерністки – Олени Кульчицької (цикл гравюр «УСС. 1914–1915 рр.»), де також виділялися постаті «гуцулів-добровольців», «дітей-героїв», «орлиці в Карпатах», витримані частково в дусі ще сецесійної естетики¹⁰¹. Водночас мисткиня формувала й трагічні погляди

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

«Страхить війни», де персоніфікована війна виглядала жінкою із закритими очима і закривавленим мечем, яка безжально знищує людей. Звідси також і образ «полеглого стрільця на полі бою», метафоричної стрілецької слави як червоної калини, яка виростає з крові, яка летиться з ран пораненого вояка; картини воєнних вигнанців – жінок із дітьми «під чужим небом» (1915) або ж заметеного снігом вояка з крісом/гвинтівкою, більші й менші поруч із придорожним дерев'яним хрестом-розп'яттям («На варті», 1915). Не радісно виглядали й акварелі Кульчицької «По війні» (1915): символом недавніх боїв тут теж був дерев'яний хрест, хоча з нього виростало дерево, а отже, життя («Життя перемагає смерть»).

Натомість війна в уяві Лепкого – тези якого, як колишнього молодомузівця, Кульчицька частково ілюструвала – поставала «Дев'ятим валом», за яким гряде «Апокаліпси звір». Її основні сюжети – смерть/кривда/руїна/нищення усього живого у різних іпостасях. Тож персоніфіковані «дні війни» у трактуванні Лепкого нагадували покалічені у боях, вимучені, спотворені людські тіла¹⁰². Не дивно, що основним настроєм воєнної поезії в нього став розпач і депресія («Останній лист Катрусі»). Осінній вірш Лепкого 1915 р. описував трагедію життя в тогочасній Галичині: несіяні поля, зруйновані й зубожілі села, покинуті голодні діти, розбиті сім'ї, повсюдні сліди нищення («міста і села вкрилися димами,/ на полі люди блудять між гробами/ й хрести вояцькі тичуть»), а також відгомін російських репресій («тії каравани, що на Сибір тягнули,/ У серцю біль, а на руках кайдани...»¹⁰³). Звідси численні алегорії руйнування: заіржавілий і покинений в полі плуг («Самотній плуг») – знак того, що його власник пішов на війну, а господарство цього власника повністю сплюндрували:

Волів побили, коней взяли в трен,
Лишився плуг у полі сам-оден.
Чекає, поки тут не зогние
Або гранат його не розіб'є¹⁰⁴.

Людський вимір війни в дискурсі письменника втілював трагічний образ вдови, яка втрачає на війні двох синів і божеволіє, та діда, який втрачає хату і залишається самотній у безлюдному селі («Одинокий»). Так поет хотів показати болючу суть воєнної реальності:

РОМАН ГОЛИК

Оповідання моє – лиш слова,
А дійсність, гляньте, – сива голова!
А дійсність – в серці рана незгійна.
Це все вона, це все вона – війна!¹⁰⁵ («Вдова»).

У поезії Б. Лепкого змальовано жахливе життя табірників-біженців. Цю тему теж пронизувала думка про людські страждання та смерть:

То не табор був, тільки шльоx і рев.
Летіли душі, як листки з дерев.
Як ми прийшли, був за табором яр,
Як відходили, то лишивсь цвинтар!¹⁰⁶.

Обмежений кільчастим дротом табір військовополонених у Лепкого – також простір голоду, знущань і епідемій. Війну поет описував як бенкет різних видів смерті, які зустрічаються між собою на полі битви. В уяві поета поля битви з ровами і окопами трансформуються в гігантського змія війни, що знищує світ:

Вариться пімста там, і лють, і злість.
Той змій хіба всю нашу землю зість.
І не оставить сліду з сіл і міст...¹⁰⁷.

Воєнне лихоліття Лепкий передавав, зокрема, через символічні образи дванадцяти старців, дванадцяти жінок, дванадцяти сиріт, дванадцяти вершників і дванадцяти борців. Усі вони відсилали до головного сюжету – теми війни як безумства, самознищення людей і народів:

Обгортає гнів,
як весною розбурхані води, –
Світ збожеволів.
Поріжуться, поріжуть народи!¹⁰⁸ («Ноктюрн»).

З іншого боку, поет, який розглядав свої тексти як вираз суспільних настроїв, намагався передати читачам також і оптимізм: віру в національне відродження («Народ спічне на мить – Й здивує

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

світ.»), що додає сил для життя у найважчих умовах («Злій судьбі наперекір/Жий і вір!»). Загалом, у військовій поезії Лепкого, як і в графіці Кульчицької, у літературній традиції кінця XIX ст. присутні модерністичні елементи початку XX ст.

Парадигму військового модернізму «Молодої Польщі» в Галичині репрезентував Леопольд Стафф (Leopold Staff), автор «Снів про могутність», який перебув майже усю світову війну (1915–1918) у Харкові. Там з'явилася збірка його поезій «*Tęcza łez i krwi*» («Веселка/Райдуга сліз і крові»), що мала антивоєнну спрямованість¹⁰⁹. Вона починалася картиною школи, перетвореної на лазарет («*Szkoła*»). Тут видно усі жахи війни, які вражали й обурювали поета¹¹⁰. З одного боку, Стафф ретроспективно змальовував напружену картину першої військової осені 1914 р., розючий контраст між спокійним пейзажем («*niebiosa stare, jak weki/ W skłonów turkusie/ W zenitu lazurze./ Ciche, łagodne słodkie, jak sen o Chrystusie*») і страшною суттю війни, якою він наповнюється. Так виникав масштабний образ війська, що рушає на бій, зливаючись із довколишньою природою (в уяві поета – наче колосисте поле), водночас заперечуючи її і передаючи їй власні «(слов'янські) риси»:

Zolnierze w pułkach niby ruchome zagony
Szli w dal kłosaми bagnetów zżeżeni.
Po ziemi dępcząc rodzonej,
W swych braci łonie
Szukać przymuszeni
Wolności swej Ojczyzny,
Obce niosąc broń...
Po własnym ciele krocząc glebą
A nad ofiarna ich drogą
Lśni nadwiślańskie
Nieszczęśliwe niebo,
Błękitne i marzące, jak oczy słowiańskie¹¹¹.

Саме таку осінь Стафф фіксував у культурній пам'яті («*Jesień pamiętna*»). У цій пам'яті залишалася також візія мілітаризованого міста в облозі. Воно «відхилило своє нове обличчя», змінило свій простір, перетворившись на заповнену військами казарму:

РОМАН ГОЛИК

Place, plantacje, ulice
Jawią piechote, konnice/
Sztandary, lance, bagnety
Działa, furgony chyże...
Gmachy zmienione w lazarety
Na nich Czerwone Krzyże¹¹².

Проте події в анонімному обложеному місті, за яким проглядається Львів 1914 р., врешті-решт, змінюються на гірше. Місто у візії Стаффа не просто здається, а «втрачає встид», і знаком його приниження стає метафорична мова – «чайка над тонучим кораблем» – білий стяг на міській ратуші. Його несподівано покидають оборонці й влада, натомість перебирають нові володарі¹¹³. Водночас у поезії «Wśród burzy» були виражені протилежні настрої – заклик до спротиву й мужності, волі, протиставленій воєнній бурі чи пожежі («kiędy w ogniu dziś stoją cztery swiata rogi»). Це – виклик соціальній стихії, характерний для поета, який «снів про могутність»:

Bijcie gromy! Trzaskajcie w nas gromy bliskawic!
Oto nasze obnażone piersi
Wyzywamy was lasem wyciągniętych prawic,
My, mąk jeno wybrańce i pierwsi,
Jedna nam dzisiaj modlitwa została:
Zwartych zębów, zaciśniętych pieści¹¹⁴.

На рецепції Першої світової війни у Стаффа позначилася класична освіта та образи античної міфології, які використовували модерністи зламу XIX і XX ст. Поет вбачав у подіях 1914–1918 рр. відображення подій та персонажів «Іліади» Гомера (Όμηρος) міфологічних трагедій Троянської війни: у вояках, які вирушають на війну, – гекторів, у майбутніх вдовах – андромахів, а у їхніх домах – Скайські ворота («Скайська брама»/«Skajska brama»). У такому контексті формувалося поетове бачення світового конфлікту як грандіозного «походу походів», глобальної «мандрівки народів». Проте й тут Стафф створив антитезу між картиною дисциплінованих, організованих, сильних і рішучих вояків, які йдуть на війну, та образом розбитих, покалічених, деморалізованих солдатів, які

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

з неї повертаються. Панегірик стає трагічним оплакуванням, бо здорові люди перетворюються на безпомічних привидів-інвалідів:

Oto rzesza widm wraca zbiedniona, wychudła.
Lecz nikt nie widzi ludzi, jeno szudła, szudła
Puste, powewające na wietrze rękawy
O, synowie zwycięstwa! O wybrańcy sławy!
Wy, coście nieśli bronie, sztandary i czyny
Niezdolni już do czynu, chwiejne, jako trzciny!¹¹⁵.

Проте саме цим безсилим воїнам поет закликає передусім скла-дати славу, як тим, хто повстав із мертвих («Pochód»). Рефреном Стаффової поезії був мотив братовбивства як основної трагедії, яку несе війна. У постатях воїнів, що падали долілиць, поет бачив символ того, що, вмираючи, ті просять у землі пробачення за вбивство своїх родичів («Legionu»). Водночас і природа – світ тварин та птахів – у Стаффа також реагує на війну – замовкає, покидає знищені боями гнізда. Залишаються тільки символи – двоголові орли на перекинутих прикордонних стовпах, що символізують новий переділ світу («Птаство під час війни»/«Ptastwo w czas wojny»). Письменник не шкодував фарб, щоб змалювати образ знищеного села, де панує смерть і звідки втікають мешканці, марячи втраченою Батьківщиною («Біженці»/«Wychodźcy»). Головні інквентиви Стаффа спрямовані проти узагальнених призвідців війни – королів, які, на думку поета, налаштовують одних людей проти інших. За цього основна зброя світової війни – кулі – в поетовій метафорі перетворюються на самостійні створіння («діти олова», «смертельні бджоли») і навіть на черенки книги, яку пишуть «сильні світу цього» на полях боїв («Діти олова»/«Dzieci ołowiu»). Проте поетова книга закінчувалася оптимістично¹¹⁶. Його збірку завершував вірш, де поет пророкував світле майбутнє своєї Батьківщини – Болісної Матері, наголошуючи, що їй вдасться подолати наслідки війни й воскреснути знов.

Інше спрямування мала поезія ще одного представника галицького польського модернізму Яна Каспровича, який у час війни, з одного боку, продовжував відносно спокійне життя у Львові. Його вірші 1914–1918 рр. виражають комфорт родинного життя. Такі настрої простежувалися у його збірці «Книга убогих» (1916). Проте наприкінці «Книги» поет все ж звернувся до теми польського жовніра,

який гине на війні у неприятельському війську. «Вороги» намагаються забрати все, що пов'язує вояка з рідним народом, посилаючи того на смерть за «чужу справу» – саме це вражало Каспровича, який, однак, вважав, що причина майбутньої поразки недругів – у їхній фальшивості («Miecz, jeśli fałszem hartowan/Lomliwy sie staje, kruchy») та бажав якнайшвидшого припинення світового кровопролиття. Зрештою, у первісно нейтральному дискурсі поетової збірки з'являється тема Батьківщини як найвищої (хоч і прихованої) цінності. Саме цей світлий образ у дискурсі Каспровича протистоїть похмурій картині війни (злочинної зарази/епідемії, кривавої ріки, темної хмари) і нівелює його. Тут домінував образ радісних переживань мандрівника в горах, який вважає дружніми собі усі стихії, включно зі смертю («Rozmłowała się ma dusza»), та відчуває «творчі подиви вічності» («twórcze podmuchy wieczności, co śmierć na życie przetwarza») й «творчу роботу Часу». Герой збирає «скарби Божого володарювання» («Skarby Bożego władztwa»), «вогні Божі» тощо. Здається, війна не затьмарює щасливого існування ліричного героя. На тлі воєнних подій і гір поет відчуває себе усе ж вільним та щасливим (його душа «сама собі монарх і священник»). У такому контексті Каспрович шукав власної спорідненості з «убогими цього світу», жертвуючи свою творчість людським злидням і стражданню. Водночас, навіть сперечаючись із Богом і говорячи про «святу війну на дні свого серця», ліричний герой Каспровича пропонує читачам не «залізо для воюючих», а «спокій і тишу для роздумів».

Складнішим на цьому тлі виглядав дискурс Івана Франка часів Великої війни. З одного боку, за способом письма він наближався до модерністичного, бо часом йшлося майже про сюрреалістичні сюжети в його творах. Частина Франкових «воєнних» текстів балансувала на межі натуралізму, бо надто загострено розповідала про жорстоку воєнну дійсність, зокрема загибель мирних людей від рук безжалюсних солдатів («Два столівники»). Інші тексти, натомість, відповідали поетиці міського романсу: наприклад, поезія «Під воєнний час» – розповідь про любовну трагедію на тлі зайнятого росіянами Львова. Навіть природа під час війни здавалася Франкові аномальною, чорною, гнітючою, його також часом переслідували образи людських жертв. З іншого боку, письменник вбачав у війні також нову техніку та модернізовану реальність, зокрема техніку, яка його дивувала. Це здивування передавалося мовою

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

нераз досить своєрідних асоціацій: аероплани/літаки – «велетенські жуки», гармати і гаубиці та кулемети/карабіни машинні «тохнуть, мов біб залізний». Чи не найбільше його дивували автомобілі та мотоцикли російської армії – «самоходи» різних типів та кольорів, які він описував з певним гумором:

Ось блискучі джигуни,
Бистролетні, невловимі
Наче з золота вони,
Гонять духи їх незримі.
Жовтий ось, мов яєшня,
Зелененький, мов салата
Мерехтить у світі, мов комаха та крилата (...)
Осьде ровер-самохід –
Лиш сиди й не руш ногами;
Ось пузатий магазин,
Мов котел із пирогами.
Але в нім не пироги –
Кулі, бомби та шрапнелі
Гей, готуйтесь, вороги, до кривавої постелі!
...Пасажирів у них мало,
Всі в масках та окулярах, –
Де кому потрібно стало,
Гонять, мов на сонних марах¹¹⁷.

Проте не треба забувати, частина творів, справді як у сні, фіксувала підсвідомі візії письменника, зумовлені не лише (чи не стільки) реальністю, але й його хворобою. Тому невідомо, чи надто натуралістичні або сюрреалістичні візії не були плодом зболеної, а не модернізованої уяви. Так чи так, але Франко не пережив Великої війни і хронологічно залишився саме у воєнному часі.

Натомість у творах молодого тоді українського учасника війни Осипа Турянського (який дебютував кількома оповіданнями ще у 1908 р.) протистояння 1914–1988 рр. набувало рис психологічного та фізичного Апокаліпсису. Це не дивно: сам автор і його персонаж пережив увесь жах етапування австрійських вояків через гори, албанським «шляхом смерті» у сербському полоні. Повільна психічна й фізична смерть «живих трупів людей» серед «трупа

природи» – такий лейтмотив його «повісті з безодні» «Поза межами болю». Його герої перебувають, водночас, і в наративному тексті, і у тексті «зміненого стану свідомості» на межі нервового виснаження, між свідомістю й несвідомістю, у стані, близькому до божевілля. Перейшовши поріг болю, страждання, вони поступово позбуваються людського вигляду та звичних емоцій. Окрім того, утікачів постійно переслідує марево війни: «гарматні кулі розривають землю і людей. Кругом нас пекло, божевілля, смерть. Кожна людина вмирає тисячу разів в одній секунді»¹¹⁸. Водночас у цьому пеклі, «в опарах людської крові, в димі світового пожару», вояки шукають Бога і роздумують на долями людей¹¹⁹. Експресіоністичний, часто рваний текст, у якому монолог переплітався з діалогами, був текстом прото-екзистенціалістським, твором про трагізм людського існування в долині болю – буквальної і образної.

Виданий незадовго після закінчення війни, твір Турянського відразу отримав високу оцінку за свою літературну вартість. Критики акцентувала на його парадоксальності: у ньому вбачали один із найсильніших протестів проти війни, у якому війна як картина бойових дій була винесена за межі розповіді. Деякі тогочасні літературознавці ставили «Поза межами болю» вище за популярний тоді «Вогонь» Анрі Барбюса (Henri Barbusse) та аналогічні тексти:

В (...) концепції Турянського світова війна являється (...) страшною, потворною подією (...), але в його творі одною зі смертельних ран, страшним епізодом у темряві буття, в яку вкинули людство небо, природа, а передовсім власна вина людей¹²⁰.

– наголошував захоплений твором Роберт Плен (Robert Plöhn). Тому, зазначав німецький критик, хоча читання воєнної літератури вже встигло набриднути, книги українського письменника актуальні навіть поза її контекстом. Дійсно, у випадку Турянського йшлося про загострений психологічний експресіонізм, принципи людського існування й співіснування загалом, а не про воєнну документалістику.

Водночас наступні міжвоєнні твори Турянського впроваджували до тексту сюжети й персонажі казок чи байок («Дума пралісу»), переплітаючи її з соціальною реальністю, як у романі «Син

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

землі», частина персонажів і опозицій якого (головний герой і мавка/граф'янка) чимось нагадували «Лісову пісню» Лесі Українки. І хоча в їхнім сюжеті й була закладена тема та ідея конфлікту, проте це були вже відносно мирні твори відносно мирної епохи.

МІЖВОЄННЯ: МОДЕРНІЗАЦІЯ І ТРАДИЦІЯ 1920–1930 РОКІВ

Перша світова війна справді «відкрила двері» до модернізації культури й літератури світу, Європи та самої Галичини. Проблемою було те, що ця модернізація певний час гальмувалася: спочатку Українсько-польською війною за Львів і Галичину у 1918–1919 рр., потім загальним збіднінням краю внаслідок цього конфлікту і Великої війни 1914–1918 рр. Загалом, нову модернізацію годі було зупинити, особливо у 30-х роках ХХ ст., і це позначилось на повсякденності міжвоєнтя. Так, ставало все більше автомобілів, а також автобусів, телефонів і телефонних станцій, кінотеатрів, у яких демонструвалося щораз більше кінофільмів¹²¹. Це означало зміну самого візуального коду. Звісно, вже у фотографії та в німому кінематографі до Першої світової війни було застосовано монтажі і колажі.

Після жорстоких вуличних боїв Львів спочатку не надто модернізувався, однак у 20–30 роках ХХ ст. розбудовувався спочатку у стилі модерну, а потім і функціоналізму. Львівський модерн 20-х років ХХ ст. позначився, наприклад, на розбудові нинішніх вулиць Саксаганського, де модернізувалися риси барокової архітектури, чи в обрисах колишнього палацу Бельських, який репрезентував академічний модерн. У другій половині 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. на хвилі пропаганди дешевого та функціонального житла почали з'являтися цілі квартали житлових блоків будинків, у яких домінувала простота форм, економічність і раціональність планування – майже без жодних зовнішніх декорацій. Будинки цього типу виникли на вул. Стрийській, Левицького тощо. Мода на прості й масивні форми проникла й в архітектуру львівських вілл та котеджів, які поступово сформували т. зв. «Новий Львів», а також район Погулянки. Виразним прикладом функціоналізму 20–30 років ХХ ст. став, зокрема, масивний колишній Будинок міських електромереж та теж колишній «червоний» Будинок профспілки працівників комунального господарства м. Львів (1936) на Підзамчі. Подібні тенденції розходилися й іншими містами краю, аж до невеликих міст на кшталт Жовкви. Водночас стильові новації 20–30 років ХХ ст.

не завжди викликали захоплення. Навпаки, частина львівської інтелігенції вбачала у модернізації забудови загрозу дегуманізації, знищення давньої культурної спадщини. Наприклад, у 20-х роках ХХ ст. спалахнула суперечка довкола перших львівських «хмарочосів». Такими на тлі австрійської забудови ХІХ–ХХ ст. виглядали вищі від інших т. зв. будинки Йони Шпрехера (Joine Sprecher). Зокрема, збудована у стилі американського конструктивізму восьмиповерхова споруда на вул. Академічній, на думку тогочасних жителів, псувала весь вигляд цієї вулиці. Однак згодом ця будівля також стала звичним елементом львівського міського пейзажу. Зрештою, артдеко, модерн та функціоналізм проникли також і в образотворче мистецтво, у живопис і скульптуру, але також і в орнамент, дизайн (зокрема книжковий) та в ужиткові предмети й рекламу, зокрема у плакати, які оточували містян на вулицях міст. Плавні лінії та звивисті орнаменти, діонісійські сюжети сакральної весни, смуток і радість сецесії тепер замінилися різкими, динамічними, часто скупими, але водночас такими, що відповідали (хоч у різний спосіб) новому стилю і його динамізмові.

Можна виділити кілька чинників розвитку західноукраїнського модернізму. Частина з них були внутрішніми і пов'язаними з еволюцією галицького модерну перед Першою світовою війною. Інша частина мала зовнішнє походження: західноєвропейське, з одного боку, та східноєвропейське і, зокрема, центральноукраїнське – з іншого. Ще інша частина факторів була змішаною. Так, Святослав Гординський (і не тільки він) стверджував, що на нього і на ідеї митців Львова мав вплив Олекса Новаківський – уродженець Подільської губернії, який, проте, навчався і певний час жив у Кракові (певним чином, сприйнявши імпульси тогочасної польської культури), а перед самою світовою війною, у 1913 р., переїхав до Львова. Із того часу його малярство, зокрема експресіоністичні львівські пейзажі (наприклад, зображення собору Святого Юра), портрети, помітно впливали на художню культуру й уяву Львова¹²². Водночас ця постать привертала увагу й культурних діячів тогочасної Радянської України¹²³. Так само значними для західноукраїнської культури міжвоєнного часу стали кубістичні, конструктивістичні й абстракціоністичні ідеї «скульптомалярства» і «архипентури» іншого уродженця Центральної України, згодом парижанина, берлінця та американця Олександра Архипенка. Його

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

«Жінка з дитиною», «Танцівниці/Танечниці», «Танок», «Сальомея», «Чоловічий торс», «Поцілунок», «Кулачні бійці» інспірували і захоплювали несподіваним абстрактним лаконізмом¹²⁴. Також Святослав Гординський згадував відомий альбом Анатолія/Анатолія Петрицького «Театральні строї», з ескізами театральних строїв у стилі конструктивізму. Їхні яскраві барви, поєднання прямих і округлих ліній, несподівані дизайнерські рішення удинамічновали не лише сцену/театр і драматургію¹²⁵.

Ці культурні імпульси впливали на уяву західноукраїнських творців так само, як театральна сцена новаторського харківського театру, еспериментального «Березоля» під керівництвом колишнього галичанина, уродженця Самбора Леся (Олександра-Зенона) Курбаса. Постановки незвичних декораціями та режисурою вистав на кшталт «Народного Малахія» чи «Маклени Граси» Миколи Куліша, Курбасова інсценізація класичних «Гайдамаків» Тараса Шевченка з декораціями Анатолія Петрицького показували можливості нової, конструктивічної експресії в театрі. Вони ж формували і образ модернізованого театру як бурі, революції, «весняного оновлення», перевороту знакових систем і значень («Я вибираю Березиль»), і увиразнювали образ самого Курбаса у його героїчній («революціонер українського театру») і трагічній (розстріляний у Сандармосі у 1937 р.) іпостасі¹²⁶. Соціальна революція більшовиків, що витіснила національну революцію в Україні, ліквідувала УНР та спричинила виникнення УСРР/УРСР, серед літераторів та митців викликала змішані почуття. З одного боку, її не розуміли й боялися, особливо після короткочасного досвіду Галицької Радянської Соціалістичної Республіки. Але масштабні індустріальні проекти Радянської України разом із політикою коренізації/українізації викликали ентузіазм, особливо серед молодшого покоління галицьких письменників та митців. Врешті, саме в УРСР почали системно видавати (хоч із ідеологізованими коментарями та корективами) багатотомні видання українських класиків (зокрема й модерністичні тексти Лесі Українки), а також українські переклади закордонних авторів і очевидну українську (хай і радянську) літературу 1920–1930 рр.

Загалом, міжвоєнний західноукраїнський модернізм опинився на межі двох впливів – східного та західного. Так, художні й теоретичні тексти українських радянських авангардистів почали впливати й

на авангард Львова і Галичини. Харківська чи харківсько-київська література 1920–1930 рр. взагалі стали орієнтирами для частини авторів Західної України. Елементи модернізації і, водночас, традиції привносили в літературу різні автори тогочасної України: ранній Павло Тичина з поетикою «Сонячних кларнетів» й естетикою енгармонійного; Євген Плужник із його меланхолійністю, «Галілеєм» і, водночас, поетичним реалізмом віршів про громадянську війну в Україні. Модернізаційні тенденції відображали також і неокласицизм Миколи Зерова, раннього Максима Рильського, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари (як певна деконструкція чи переосмислення класики й античних сюжетів), неосимволізм колишнього буковинця Дмитра Загула, полтавця Миколи Філянського, уродженця Берестейщини Дмитра Фальківського і дещо відособлений дискурс Володимира Свідзинського, синтетичний «пролетарський неореалізм» Валер'яна Поліщука, так само, як «революційна» за тематикою «Червона зима» колишнього петлюрівця Володимира Сосюри, прозовий урбанізм «Міста» Валер'яна Підмогильного і романтизм Юрія Яновського з його епічними і трагічними «Чотирма шаблями».

Своє місце у формуванні й модернізації літератури Радянської України зайняли й тексти Майка (Михайла) Йогансена з його «Революцією», «Прологом до комуни», з одного боку, та «Кроковим колесом» і «Подорожжю ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» – з іншого. Проте увагу галицьких авторів привертала передовсім найбільш провокативні українські радянські авангардисти: від футуристів і панфутуристів Михайля (Михайла) Семенка, Гео/Георгія/Юрія Шкурупія до не таких відомих тоді в Галичині Олекси Влизька, Олекси Снісаря/Слісаренка, Костя Буревія/Едварда Стріхи і частково Ніка/Миколи Бажана¹²⁷. Звісно, найвідомішим і екстремальним серед них був Семенко з його «Аріями трьох П'єро», «Тов. Сонцем», «Безрозними садами», майже бароковою грою з власним іменем («Семенко/енко/ко»), провокативним використанням назви Шевченкової збірки («Кобзар») для зібрання власних текстів; використанням авторських неологізмів («П'єро мертвопетлює»), візуалізацією віршів у «поезомалярстві»; своєрідним реверсивним використанням арсеналу «буржуазної літератури» і самої теми Європи («Європа і ми») для конструювання нової (теоретично антибуржуазної) літератури¹²⁸.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Сама атмосфера творення українського радянського/соціалістичного авангарду – змішана й синкретична. У ній як, наприклад, у школі теж колишнього галичанина, уродженця Терехівщини монументаліста Михайла Бойчука¹²⁹, несподівано об'єднувалися поствізантійська релігійна традиція з елементами авангарду, який ставав радянським. Однак створена учнями Бойчука (бойчукістами) неотрадиція була близька й для галицьких середовищ (бо в дечому перегукувалася з творчістю «візантиста» й неоімпресіоніста, уродженця Наддніпрянщини Петра Холодного¹³⁰). Певною проблемою для галичан була часткова зближеність російського та українського авангардизму. Представники російського авангарду, очолюваного (етнічно пов'язаним із Україною) Володимиром Маяковським (Владимир Маяковский) і уродженцем Харківщини, поетом й художником Давидом Бурлюком (Давид Бурлюк) або ж словесним експериментатором Велимиром Хлебніковим (Велимир Хлебников) – на частину з них були орієнтовані українські радянські модерністи – для галицьких середовищ були не такими відомими, як для харківських.

Частково знаною була творчість київсько-вітебського авангардиста українсько-польського походження Казимира Малевича (Kazimierz Malewicz). Звісно, його «Людина, яка біжить», «Купальниці», а особливо «Чорний квадрат», «Чотири квадрати» та «Супрематизм» мали вже світову славу й демонстрували загальну спрямованість нових мистецьких напрямків: побачити іншу, нову реальність, нові площини, приховані за фігурами традиційного мистецтва. Натомість радянський авангард, про що свідчила книга Малевича «Від Сезанна до супрематизму. Критичний нарис» (1920), мислився також різновидом революційної урбанізації та модернізації, «розпилення» традицій соціально-революційного оновлення, «нової економічної культури знаків» і нової чи радикально оновленої віри (як в іншій роботі Малевича – «Бог не скинутий. Мистецтво, церква, фабрика», 1922). Дійсно авангардизм, що приходив зі Сходу, офіційно ніс нову релігію чи ідеологію – утопію комунізму у ленінському/сталінському трактуванні марксизму. З іншого боку, модерністи були часто або специфічними й умовними марксистами, або «не чистими» леніністами, або націонал-комуністами, які вбачали своє завдання в коренізації/українізації літературного й культурного простору. У кожному разі, вони

були нонконформістами, людьми, які вступали в дискусії не лише між собою, але й з партійним каноном¹³¹.

Цей період модернізації став періодом формування модерної, як здавалося творцям, пролетарської культури, літератури та критики. У багатьох випадках (наприклад, у текстах критиків Володимира Коряка (Волька Блюмштейна), Андрія Річицького, Агапія Шамрая, Олександра Дорошкевича) проглядалося те, що згодом радянська влада назвала «вulgарним марксизмом», із використання Марксового «базису» й «надбудови». Це, фактично, було відображенням «пролетарської» чи народно-пролетарської парадигми в радянському марксизмі міжвоєнного часу. Те ж стосувалося й історії мови, літератури та мистецтва, до якого в СРСР намагалися запровадити також «нового/яфетичного вчення» Миколи Марра (Бозколовъ дъбо, Николай Марр) про лінгвальну стадіальність мислення, начебто складеного з першоелементів («сал», «бер», «йон», «рош»). Проте в УРСР ця теорія була радше навчальною, віртуальною і не надто практикувалася. Однак лише згодом погляди ВКП(б) на досить радикальні уявлення про суспільство і літературу, мислення, культуру змінилися, і їх повністю заступив радянський канон. Цим каноном став сталінський літературний квазімодернізм – соцреалізм, що візуально відповідав сталінському вченню про мову і нації та сталінському ампірові/сталінській архітектурі в естетиці. Він також став новою традицією.

Натомість у вир дискусій між марксистами, модерністами, прихильниками різних тлумачень Леніна й Сталіна, зрештою, потрапили й представники Західної України, зокрема ті, хто, як волинянин-авангардист Мечислав Гаско, належали до групи «Західна Україна». Окремі з них потрапляли сюди у міжвоєнний час з-за Збруча, як представник традиції, хоча й модернізатор галицької педагогіки Антон Крушельницький із його прозою («Змагання», «Дужий помах крил»), а також його син Іван Крушельницький. Перекладач творів символіста/декадента Гуго фон Гофманстала, автор розповідей про австрійського письменника («З розмов з Гофмансталаем»), біограф творця української модерної графіки Георгія Нарбута («Георгій Нарбут. Мистецько-історичний нарис») Іван Крушельницький теж був модерністом, у поезії якого поступово еволюціонував Гофмансталів символізм, елементи декадентського суму з використанням класичних античних образів і з прагненням

до легкості вірша¹³². Іван та Антон Крушельницькі були заінспіровані, навіть зачаровані Червоним Ренесансом чи модернізацією УРСР/УРСР та її літератури. Насамперед їх приваблював національний комунізм та атмосфера вільнодумства, бунту, на якому ще трималася ранньорадянська українська культура, передовсім модерністична література. Проте ці процеси були швидкоплинними та ілюзорними, і Крушельницькі потрапили в ту ж пастку, в яку, врешті, попали й українські радянські модерністи (О. Влизько, Михайль Семенко, Лесь Курбас та інші): їх репресували і знищили. Репресій не unikли й ті, хто підтримував традицію чи класику (як розстріляний у 1937 р. М. Зеров, знищений Є. Плужник, чи як М. Філянський). У такий спосіб прихильники і традиції, і авангарду стали постатями того, що з легкої руки Юрія Лавріненка стало називатися «Розстріляним Відродженням», який, разом із голодом 1932–1933 рр. змусив задуматися багатьох adeptів радянської модернізації. З іншого боку, здобутки української радянської культури міжвоєнного періоду (зокрема й нерепресованих її представників), наприклад, новаторська «Земля» Олександра Довженка (1930), постійно викликали зацікавленість, повагу і навіть певну заздрість західноукраїнських митців: у їхніх умовах масштабні мистецькі і літературні проекти були не надто можливими.

Водночас у самій Західній Україні ставлення до радянського і загалом соціалістичного модернізму 1920–1930 рр. було неоднаковим. Навіть в українському прокомуністичному середовищі реакції були різними. З одного боку, існувала лінія Степана Тудора (Степана Олексюка)¹³³. Вже наприкінці 1930 – на початку 1940-х років він почав писати «День отця Сойки», у якому можна було спостерігати фіксацію того самого обривистого «потoku свідомості чи пам'яті»), що й у творах Джеймса Джойса (James Joyce): «Думки в мозку» отця Сойки відображають його день – так само, як думки Блума і Стівена Дедалуса відображають їхні дні. Однак сам зміст твору Степана Тудора був антирелігійним, полемічним, пасквільним, що зближувало його з соціалістичним модернізмом і соцреалізмом. З іншого боку, Ярослав Галан як автор «Дон Кіхота із Еттенгайму»¹³⁴ згодом різко заперечував своєму фактичному однодумцеві Іванові Крушельницькому, який бачив у творі модерністичні впливи. У принципі Ярослав Галан (як і Кузьма Пелехатий) намагався вписати свої думки в соціалістичний реалізм. У цьому частково проглядалася

традиція галицьких русофілів, з якої вийшли Галан та Пелехатий. Вона була доволі консервативною: лише один Маріян-Константин Глушкевич (1877–1935) хотів вписати свої тексти в парадигму російської модерністської лірики початку ХХ ст. Решта ж москвофілів прагнули модернізувати традиції русофільського лідера Івана Наумовича (1826–1891). З іншого боку, редакція прокомуністичних «Вікон», із якою співпрацювали Ярослав Галан і Степан Тудор, запрошувала до співпраці «всіх, хто серцем кучерявий», закликала до суспільного та інтелектуального оновлення, публікуючи частково тексти Майка Йогансена, переклади з Артора Рембо тощо. У цьому аспекті тексти С. Тудора (наприклад, «Молошне божевілля», 1930) справді були близькими і до письма Джеймса Джойса, і до візуальних експериментів футуристів, хоч решта текстів поступово набирали рис «комуністичного монументалізму».

Однак треба сказати, що східний (радянський і російський) авангард мав вплив на традицію й модерн не лише української, але й польської спільноти міжвоєнного Львова та Галичини і Другої Речі Посполитої загалом. Ці пошуки відображалися і в пошуках варшавської групи і часопису «Скамандер» («Skamander: Miesięcznik poetycki у 1920–1928, 1935–1939»), орієнтованих на творчість Леопольда Стаффа, але особливо довкола львівських «Сигналів» (1933–1939), довкола яких збиралися молоді й відносно молоді автори, захоплені ідеями лівизни й модернізації суспільства: Кароль Курилюк (Karol Kuryluk), який після Другої світової війни став послом соціалістичної Польщі в Австрії, історик літератури й дослідник історії польської літературної богеми Стефан Кавин (Stefan Kawun), теоретик кіно Болеслав Левицький (Bolesław Lewicki)¹³⁵, поет і перекладач Тадеуш Голендер (Tadeusz Hollender), згодом, у 1943 р. розстріляний у варшавському гетто. Довкола нього зустрілися прихильники модернізації Львова і його літератури (від пізнішого відомого фільмовця Ервіна Аксера (Erwin Axer), визначного поета Чеслава Мілоша (Czesław Miłosz), їдишо-польської письменниці-модерністки Дебори Фогель (Debora Vogel) та дрогобицького прозаїка й графіка Бруно Шульца (Bruno Schulz), критика й автора незвичного спогаду-фантазмагорії про Львів Юзефа Віттліна (Józef Wittlin), деколи навіть українських авторів (Михайла Рудницького) аж до тих, кого вважали провідними авторами сучасної європейської літератури й культури та наукової думки: поета

Поля Валері (Paul Valéry), есеїста, згодом політика Андре Мальро (André Malraux), автора антивоєнного «Вогню», письменника-комуніста Анрі Барбюса, зрештою, математика-неопозитивіста, філософа й літератора Бертрана Рассела (Bertrand Russell)).

Автори цього місячника дійсно намагалися сигналізувати читачам про напрями сучасного мистецтва і сприймати сигнали модернізації (наприклад, вивчаючи вплив нових медій на мистецтво: психологію глядачів кінострічок чи слухачів радіостанцій). Тому довкола «Сигналів» збиралися ті, хто прагнув модернізації із Сходу та Заходу. Серед тих галичан/львів'ян, які сприймали модерністичні ідеї лівого спрямування, які йшли з СРСР, і правого, які надходили з Заходу, зокрема, були представники змішаних українсько-польських середовищ, які утворили т. зв. Краківську групу: уродженка Старого Самбора, польська скульпторка й художниця-абстракціоністка українського походження Марія Ярема/Яремянка (Maria Jarema/Jaremianka), її майбутній чоловік, уродженець Тернополя, знаний прозаїк Корнель (первісно – Ілля) Філіпович (Kornel Filipowicz), який теж походив із українсько-польської родини, та українця Леопольда Левицького. Ця група митців якраз активно сприймала ліві ідеї модернізації, радикалізувала свої погляди, підсилюючи їх концепціями західної культури, закликаючи до боротьби «робітничого класу» з «експлуататорами» (особливо на хвилі страйків 1936 р.).

Серед них домінувала орієнтація на тих авторів і митців, які вважалися прогресивними: «Ми були загипнотизовані поетикою Шагала, драматичністю Пікассо, порядком Леже, політичною обережністю Гроша, характером і формою сучасного театру Піскатора», – згадував згодом Йона Штерн (Jonasz Stern) і зауважував вплив теоретичних праць Василя Кандинського (Василий Кандинский) та, з іншого боку, Лайоша Кашшака (Lajos Kassák) і його «Книги нових художників» на світогляд «краків'ян»¹³⁶. Як наслідок, з'явилися первісні скульптури «Помона», «Материнство» (1934), «Композиції», «Акт», «Фігури» Яреми, ідеї яких згодом, уже після Другої світової війни, трансформувалися у дивовижну абстракціоністичну топографію (хворого) тіла у «пізньої Яремянки». З іншого боку, тут зародилася характерна манера графіки Леопольда Левицького, зокрема його урбаністичні мотиви («Місто») – галицьке містечко, передмістя, вулиці, пов'язані, зокрема, зі Львовом та Краковом;

формування образу міської людини, зокрема й «робітничого класу», її побуту («За станком», 1930, «Швачка», «Ремісник», «Агітатор на фабриці», 1931); міського натовпу («Мітинг», 1932) – поруч із традиційними ілюстраціями до традиційних народних («Закарпатські казки» Андрія Калини) та літературних («Пригоди тигра» Вацлава Серошевського (Wacław Sieroszewski)) текстів¹³⁷. Із західних витоків, передовсім зі школи кубізму Фернана Леже (Fernand Léger), черпали члени групи «Артес», із якою співпрацював Леопольд Левицький і яка поєднувала українців, поляків та євреїв (Романа Сельського, Маргіт Райх-Сельську, Романа Турина, Людвіка Лілле (Ludwik Lille) тощо). Сюрреалізм, метафоризм, певний схематизм школи Леже були поєднані тут із традиційною манерою художнього письма у зображенні, наприклад, морських чи карпатських пейзажів, чи в натюрмортах Сельського і частково Райх-Сельської¹³⁸. З іншого боку, новий український модернізм у його галицькому варіанті вплинув на формування художника-мандрівника Якова Гніздовського, дизайн і післявоєнні графічні роботи якого («Гуска», «Зебра», «Вівця», «Тюльпани», «Кіт», «Барани», «Бук») стали впізнаваними не лише на українському, а й на світовому рівні¹³⁹.

Загалом, саме із Заходу в міжвоєнну Галичину надходило більше мистецьких і культурних сигналів чи імпульсів до модернізації у сфері слів, ідей, зображень. Одні з них були географічно ближчими, інші – дальшими. Серед перших можна згадати модернізацію філологічної та мистецтвознавчої думки в структуралізмі/функціоналізмі Празького лінгвістичного кола, що втілювався і в естетичних ідеях Яна Мукашовського (Jan Mukařovský) та частково Петра Богатирьова (Пётр Богатырёв)¹⁴⁰, а в Західну Україну потрапив через праці мовознавців і літературознавців Василя Сімовича та Агенора Артимоновича. Водночас Артимонович був тим, хто сам модернізував думку «пражан», стверджуючи фундаментальні різниці між книжною й писемною мовою й мовленням. Імпульсом до модернізації наукової думки стали й твори представників Віденського філософського кола Моріца Шліка (Moritz Schlick), Отто Нейрата (Otto Neurath), Рудольфа Карнапа (Rudolf Carnap), філософів-віденців загалом, зокрема Людвіга Вітгенштайна (Ludwig Wittgenstein) з його «Логіко-філософським трактатом», що стверджував відповідність між атомарними реченнями й фактами світу, а також авторитетного представника англійської аналітичної філософії Бертрана

Рассела. З іншого боку, модернізація мислення проявилася й у впливах феноменології – концепції Франца Brentano (Franz Brentano) та Едмунда Гуссерля (Edmund Husserl).

Ці осередки впливали й кореспондували з новаторською Львівсько-Варшавською школою (Казимир Твардовський (Kazimierz Twarcowski), Тадеуш Котрабінський (Tadeusz Kotarbiński), Казімеж Айдукевич (Kazimierz Ajdukiewicz), Ян Лукасевич (Jan Łukasiewicz), Альфред Тарський (Alfred Tarski), яка розвивала ідеї логіки та досліджувала процеси мислення. Окрім того, у Львові працювали філософи, які модернізували думку, полемізуючи з цією школою на шляхах власне феноменології та онтології, наприклад Роман Інгарден (Roman Ingarden). Звісно, до останніх були близькі й українці, як психолог Степан Бaley чи навіть Степан Тудор. Інші, як Богдан-Ігор Антонич, слухали чи могли слухати лекції Романа Інгардена, які розвивали та інтепретували письменницьку уяву. Модернізацією думки була також Львівська математична школа Стефана Банаха (Stefan Banach), Гільбертового учня Гуго Штейнгауза (Hugo Steinhaus), Станіслава Уляма (Stanisław Ulam), Леона Хвістека (Leon Chwistek). Так, Хвістек був водночас і математиком, і теоретиком мистецтва; критиком та художником-авангардистом. Він захоплювався як модерними творами, так і «нововідкритою» для нього українською іконою, яку тоді експонував Національний музей у Львові. (Можливо тому, що колористика і канонічний схематизм поствізантійських ікон нагадував йому модерні візуальні експерименти).

З іншого боку, парадокс Банаха-Тарського (тривимірна куля рівноскладена двом своїм копіям, тобто з уламків однієї кулі теоретично можна скласти аж дві інших), або ж окремі завдання львівської «Шкотської книги», теж мали щось від модернізму й авангардизму. Певною мірою, близьким до цього кола був український математик Мирон Зарицький, однак українські теоретики у середовищах галицьких не були основними чи дуже впливовими. Водночас логічна, математична та філософська думка (зокрема Людвіга Вітгенштейна) перетиналася з новими елементами архітектури веймарського Баугауза (Bauhaus), зразки яких з'явилися і на львівських вулицях Львова, зокрема у приватній забудові вілл¹⁴¹. Натомість період після Першої світової війни на Заході дійсно дав поштовх до інтелектуального бунту, що виявився у мистецтві чи антимистецтві дадаїзму¹⁴² Трістана Тцара (Tristan Tzara)/Самуеля Розенштока (Samuel

Rosenstock) і «Маніфесті сюрреалізму» Андре Бретона (André Breton)¹⁴³ та його думках про зв'язок нового напрямку з соціальною революцією, і картинах бунтівних, хоч різних за політичними симпатіями, художників; наприклад, бельгійця Рене Магрітта (René Magritte) з його «Віроломством образів», іспанця і прихильника франкізму та фалангізму Сальвадора Далі (Salvador Dalí) з його «Постійністю пам'яті» чи, навпаки, антифранкіста Пабло Пікассо (Pablo Picasso) з його кубізмом та «Гернікою».

У такому контексті відбувалася революція слова чи словесна революція, що претендувала на роль звільнення від звичних рамок мислення¹⁴⁴. Зрештою, важливий вплив на літературу 1920–1930 рр. мали художні тексти ще одного іспанця – Федеріко Гарсія Лорки (Federico Garcia Lorca), у творчості якого («Балада про морську воду», «Місячні пісні», «Затони», «Газели») модернізм маскувався під фольклор або ж під поетичну традицію і з яким згодом стали порівнювати Богдана-Ігоря Антонича. У прозі викликав інтерес саме «потік мислення» – у формі «квазіаристократичного» й імперсіоністичного Марселя Пруста (Marcel Proust) з його «Пошуками втраченого часу» і в творах експресійного, дещо герметичного, ерудційного Джеймса Джойса з його «Уліссом», «Портретом художника замолоду», «Дублінцями», «Джакомо Джойсом» і «Тризною за Фіннеганом». Обидва привертали увагу і викликали захоплення, хоч обидва, певною мірою, були по-своєму скандальними. Водночас Марсель Пруст «встиг прийти» в Галичину у перекладах також провокативного Тадеуша Желенського (Боя) (Tadeusz Kamil Marcin Żeleński, Tadeusz Boy-Żeleński), – прихильника модерністичної богеми і краківського кафе «Zielone balonika» («Зеленої кульки»).

Твори Джеймса Джойса знали радше уривками, але це модерністичне читання приваблювало і відлякувало водночас, наприклад Дарію Віконську. Вона детально описала феноменологію свого знайомства з книгою. Рекламні проспекти репрезентували Джойсову книгу страхітливою, її обсяг (735 сторінок великого формату) збенітежив галицьку читачку. Проте у складному, насиченому інтелектуальними алюзіями, тексті вона зуміла додати легкість стилю, артистичну структуру, що дарує насолоду. Тож, попри строкатість Джойсового «потіку мислення», львів'янка не лише прочитала роман, а й намагалася розшифрувати його для ширшої публіки. Ключовим для Дарії Віконської став образ читання як нав'язування

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

«рецептивного, інтелектуально-покiрного контакту» з «духовною суттю» твору. Мандрiвку лабіринтами «Улісса» з його Дедалами та Блумами читачка (а водночас письменниця) підсумовувала доволі незвичним концептом «спустошеної душі» на тлі незрозуміло-сучасного контексту, позбавленого «тепла людського»:

При перечитанні цілого твору маємо враження, якби інтелект викупався в кришталево-прозорій воді, а серце по-рожне, спустошиле, якби окрадене з чогось найдорожчого... з любови¹⁴⁵.

Попри такий емоційний присуд, авторка радила читати Джеймса Джойса як «вірного красі й власній країні» письменника, словесний талант якого аналогічний пластичному феномену українського скульптора Олександра Архипенка¹⁴⁶. Цікаво, що в цьому ряду згадуються тексти класика ірландської літератури ХІХ ст. Оскара Уайльда (Oscar Wilde) – передовсім через ексцентричний спiсб життя письменника та судовий процес над ним. На думку Дарії Віконської:

«Intention», «Саломе» і казки Вайльда, мабуть, ще довго говоритимуть про геніальність ірландського поета і навіть коли б з часом пішли в забуття, «De Profundis», однак, житиме далі, черпаючи все нове життя з вічного джерела красі й терпіння, з якого народилися»¹⁴⁷.

Натомість поет і художник Святослав Гординський описував міжвоєнне двадцятиліття як час дуже обережної, повільної модернізації. Він твердив, наприклад, що певний час у галицькій українській літературі

...давався відчувати брак безпосереднього зв'язку з літературами чужими, особливо німецькою, французькою й англійською, – те, що доходило, йшло через польські переклади. У Львові знав я тільки чотири наші особи, які більш-менш регулярно читали в Кафе де ля Пе паризькі «Нувеї літерер»¹⁴⁸.

Для Гординського, як і для частини його сучасників, лектура часопису «Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques:

hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie», який виходив від 1922 р. за редакцією Моріса Мартена дю Гар (Maurice Martin du Gard) – брата відомого романіста, автора «Сім'ї Тібо» та «Жана Баруа» Роже Мартена дю Гар (Roger Martin du Gard) – був тоді найпрестижнішим «лакмусовим папірцем літературної новизни». Однак його впливи спочатку були, на думку Гординського, досить слабкими: «Спроби модернізації були ще дуже несміливі, а вірші таких авторів, як Я. Цурковського, радше відстрашували від неї»¹⁴⁹. Сам Гординський, згадуючи життя в Парижі, у Латинському кварталі, описував себе (цілком слушно), власне, молодим богемним митцем-модернізатором, прихильним до тієї ж таки школи Леже. Проте і його мистецька, і суто літературна творчість були радше синтезом модернізму й традиції. З одного боку, графіка раннього Гординського, використана, зокрема, і в оформленні книг, відповідала динамічному духові епохи, із застосуванням абстрактних фігур та літер, схематичних зображень людського тіла, характерного для функціоналізму поєднання кольорів. Проте його портрети і автопортрети були містком між модернізмом/реалізмом та традицією, а в самому модерні цей автор, як він сам згадував потім, прагнув поєднати нове і народне, модернізувати традицію та традиціоналізувати чи ународнити модерн, бо «почав поволі усвідомлювати собі, що нові форми можна дуже добре поєднувати з мотивами українського народного мистецтва»¹⁵⁰. Таке гасло було доволі популярним у той час, і творчість Гординського продовжувала цей напрямок. Те саме можна було побачити чи відчитати в його поезії, яка апелювала, водночас, і до візуального живописного, і до словесного/літературного кодів. У ній поет апелював до рецесії світу крізь досвід модерністичного образотворчого мистецтва і його творців:

Як кінчається заходом день,
 На кольори змінюються речі;
 І тоді тільки я і Гоген,
 А над нами палає вечір...
 Він кохає кольори. Я теж.
 Всі, ідо злиті в яскраві каданси:
 Кобальт, ультрамарин, зелений веронез,
 Кров цинобри, карміни, оранжі¹⁵¹.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

З іншого боку, зразками для Гординського були модерністи XIX ст., наприклад Шарль Бодлер, а сам тон і стиль його поезій часто нав'язували не так до динамізму, рвучкості, як до плавності ліній та меланхолії настрою. Можна б сказати, що часами за ритмом думки і вірша Святослав Гординський у чомусь ставав подібним до свого зазбручанського сучасника Євгена Плужника, в дискурсі якого також проглядалися зацікавлення мистецтвом і його історією (зокрема, книгою Річарда Мутера (Richard Muther) про історію живопису XIX ст.). Водночас у Гординського була помітною більша «рухливість» ліній і слів, зануреність водночас у західноєвропейський і (природньо) західноукраїнський контексти, зокрема політичний. Це стосувалося, наприклад, мотиву нового Листопаду/Листопадового зриву 1918 р. та певних інвектив у польський бік у поезіях Гординського, що робили його мистецький модернізм не чисто мистецьким, а заангажованим. Те ж стосувалося його вірша про іншого модерніста, Олексу Влизька, у якому було чітко видно антирадянську і антисталінську риторичку, яку можна б навіть назвати антимаяковською:

Не в очі, а в голову ззаду відстукали кулі,

В коридорах вже крок конвоїрів замовк...

Знаю, солодко вам, прокураторе Ульріх,

Затягатись тепер моссельпромським димком¹⁵²

(«Вірш про Влизька»).

Натомість «Сновидів» (1938) за своїм послідовно застосованим віршовим розміром та мемуарною формою був своєрідним новаторським потоком споминів, але, з іншого боку, спогадом і відтворенням атмосфери традиційної, сільської, Галичини – відірваної не лише від Парижа, але й від Львова. Проте ця галицька модерністичність у Гординського була іншою, а модернізм Парижа у дискурсі поета й художника був прямо протиставлений міфологічній традиції українських Карпат:

Шлях навпрямки у ліс, де що дерево – кипарис,

При віжках старий гуцул маячіє чугайстром

І таким нереальним здається далекий Париж,

Вежа Ейфеля, Лювр і горґони готичних майстрів!¹⁵³

(«Санною», Ворохта, 1932).

РОМАН ГОЛИК

Звідси й образ незмінно «традиційного» поетового серця, що прикуте не до столиці світової літератури, а до «відтязого від цивілізації» галицького краю:

Вже не зміню його. Воно,
Все непокірне й вічно хиже,
Не обласкавиться вином
Ніяких зоряних Парижів.
Воно снується, молоде,
По дєбрах галицького ліса,
Де вставши з-за дерев бредє
Полями філософський місяць...¹⁵⁴ (З «Листів з Парижа»).

Проте і в ньому залишалось місце для постатей модерністів, зокрема Богдана-Ігоря Антонича, який у 1938 р. став «свіжим спомином»:

Колись носив Антонич по кишєнях,
Монєти зір, мов гудзики хлопчак,
І кожну мить солодкого надхнення
Скуповував за них він по ночах;
Космічних сфер безмовне незбагнення,
Бєзмежности недовідомий жах,
Передавав поєт той кучєрявий –
(Хоч у житті, по-правді, він лєсявів)¹⁵⁵ («Сновидів»).

Водночас постать самого Гординського у його галицькій та єміграційній іпостасях залишилась двоплановою¹⁵⁶: з одного боку, це образ сміливого модерніста слова й образу, з іншого – образ позбавленого слуху митця, віддаленого від світу звуків, мова якого стала з часом дещо невиразною.

Натомість сам Антонич був досить незвичним львівським і, водночас, карпатським модерністом. З одного боку, він поставав урбаністом – співцем міста з кладовищами мертвих авт, динамікою спорту і спортивного тіла, яке видніло з плакатів та реклами. Та з іншого – його модернізм тематично був рустикальним. Але рустикальність ця, навіть підкрєслєно традиційна, була модернізована. І справді, в модерністичній поєтиці Антонича образ сєла

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

доволі багатозначний. З одного боку, це язичницька «пуща», простір дохристиянської культури й традиційної цивілізації, але водночас свята земля християнства, країна Благовіщення. Окрім того, село з Антоничевої «Елегії про співучі двері» – територія неіндустріалізованої традиції, сумна неродюча земля вівса і ялівцю, постійної бідності (відвічна лемківська нужда), наповнена символами злиднів (голодне зілля – лобода); латка, причеплена до гір – «на схилі гір, неначе лата, пришите до лісів село» в «Елегії про співучі двері». Нібито на протилежному боці в оповіді Антонича розміщене місто, яке, втім, стає джерелом модернізації села й природи. Тому й світ міських речей у поетовому тлумаченні переплітається зі світом природних феноменів та сільської реальності. Електрична лампа нагадує рослину – «вгорі зелена яма світла/ ядро – гвоздика електрична» («Гвоздика»); програвач стає схожим на сад («і механічний сад мелодій, де в чорних дисках спить музика/ металу в'язень – людський голос/ засуджений в кружок порожній») («Тюльпани»); радіоприймач формує натюрморт із рослинами («коробка радієва й квіття, кризь чорну скриньку йде музика») («Подвійний концерт»); телефон нагадує слимака («Слимак з ебену, темна мушля і вухо ночі – лійка чорна») («Фіялки»); фіялки й телефонна трубка..., мегафони асоціюються з квітами – «лиш труби мегафонів сяють, як тюльпани чорні» («Дно тиші») тощо.

У текстах Антонича урбанізований навіть мурашник:

Предивні, зачаровані міста
з рудного порохна й рябої мерви.
І пасма вулиць сплетені, мов нерви,
І клуня в сірих теремах містка¹⁵⁷ («Мурашник»).

І, навпаки, – модернізоване місто в Антонича подібне на муравлисько і, водночас, на традиційну селянську скриню: «як віко скриню, ніч прикрила муравлисько міста» («Концерт з меркурія»). Автор прагнув модернізувати й урбанізувати не лише образ природи, але й картину історичного процесу. Звідси – провокаційний анахронізм: «в Тускулум ... Гораций ... слухає ... радіоконцерту». Водночас творіння урбаністичної модернізованої цивілізації нагадують птахів і тварин. Ці творіння викликають в Антонича не лише цікавість, але й страх, як наприклад, літак:

РОМАН ГОЛИК

Залізний круче, перестань, не кряч,
не вий! Ох боже, як тріщить, тріщить.

Колеса в хмарах – наче ноги в стремю.
І вихилюся поза край над мряч,
аж серце випаде із рук на землю¹⁵⁸ («Подорож літаком»).

З іншого боку, звичайні функціональні елементи модерної міської культури в Антонича персоніфікуються, метафоризуються, оточуються містицизмом, іноді доволі своєрідним: наприклад, «газ» – точніше, «блакитний янгол газу» – у поетовому дискурсі стає інструментом самогубства, а міська квартира – сценою смерті («похилений над ними янгол газу/ вінчає їх вогнем блакитним, наче миртом») («Балада про блакитну смерть»).

У цьому ж ряду танатологічний образ того ж таки модерного міста: кладовище мертвих авт, нагромадження металевих тіл («колись копатимуть на цвинтарях міст наших кості металеві»), які має упокоїти персоніфований мегаполіс, сонет із каміння, цегли й скла («Тіні над містом»): «Метрополю,/ долонями червоних мурів упокій крилаті душі авт» («Мертві авта»). Проте творіння модерної цивілізації, місто – це таки природа, великий змучений організм: «Від спеки місто важко дише/ Й чоло його шорстке й червоне/ Під віялом нічної тиші/ Поволі стигне і холоне» («Літній вечір»). Психіка людини-міщанина – також частина технологізованого, модернізованого, механізованого цілого: «Мов зонд у рану, розпач грузне в наші душі і душі» («Біжать алеї звуків, саджених у гами»); «і душі мов лілеї, кидає в екстазу,/ аж спляться, немов останні краплі спирту» («Балада про блакитну смерть»). Почуття й відчуття людей у місті також модернізовані: «Кружляють... сни дентисток/ над вирвами нудних мелодій бормащини» («Ротації»). І, навпаки, продукти модернізації, техніки обростають природністю, людською тілесністю і душевністю: «З розкритих проводів букетом синя пара/ із мідних, спухлих жил блакитина кров струмує,.../ Палає струм блакитний, мов душа в натхненні» («Балада про блакитну смерть»).

Тому модерністичні/функціоналістичні споруди нагадують Антоничу гігантські тіла: «і жовті груди велетенських стадіонів/ зітхають глухо над бурхливою юрбою» («Ротації»). З іншого боку, міська ніч – простір природи водночас, модернізації/індустріальної

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

цивілізації: «ніч, мов каштан, цвітуча, зоряна,/ ніч бензиною п'яна» («Тіні над містом»). Зрештою, картина модерного міста Антонича отримує космічний вимір. З одного боку, «машин завмерлі авта сплять, мов кусні зір розбитих» («Мертві авта»), «на голови міщан злітають зорі, наче листя»; з іншого – «в радіостанції натхнення спікер накладає/ на ночі грамофон холодний місяця кружок» (невипадкова й назва тексту, з якого взято ці рядки, – «Концерт з Меркурія»).

Антоничеве модерністичне місто – в основному, таки Львів, однак, певною мірою, уявний і модернізований:

Червоні куби мурів, кола жовтих площ, квадрати скверів (...)
На брилі брила, коло в колі, вікна понад вікна й двері
стає на мідних сходах сонце, мов статуя золота ¹⁵⁹
(«Монументальний краєвид»).

Зрештою, поруч із такою картиною у поетовій уяві з'являється ще й образ далекого і щасливого традиційного європейського міста на зразок Веймара: «місто спокійне, далеко, як вічність»; «місто – на скрипці акорд гармонійний», «місто – готицько-романська співзвучність» («Веймар»). Водночас бачимо підкреслено гіперболізовану, незвичну для галичанина картину гігантського метрополіса, фрагменти якого, однак, також набирають вигляду природних, традиційних живих тіл: «стопверхові кам'яниці сплять, немов потомлені звірята» («Сурми останнього дня»). Модерність міста хоче «приручити» саму природу, і вона мусить пристосовуватися до цієї модерності:

ніч ...сідає на рогах вулиць (...)
плутаючись у сіт дротів
по цинках блях
з даху на дах
котиться
і коле свої груди о колючки громозводів (...)
місяць розп'ятий на антенах і рудий лоб обмотав
шматками міді (...)
на хрузлярі в чорних окулярах
безшелесно їде гріх¹⁶⁰ («Ніч в місті»).

Проте елементи модернізації/індустріалізації в одних контекстах Антонича зображені із захопленням, юнацьким ентузіазмом, а в інших, навпаки, виглядають знаками занепаду, а не прогресу: «бур'ян дахів, співуче зілля, мідний куш – антени» («Концерт з Меркурія»). Звідси апокаліптичний кінець міської/модернізованої цивілізації в поетичних пророцтвах Антонича. Модерність міста приховує під собою глибоку традицію. Саме тому поламані рештки машин у «Ротаціях» поета нагадують останки реліктових тварин, ящурів («Мертві авта»). Під містом-монстром у поетичній картині світу Антонича прихована напівказкова глибинна реальність природи: вуголь, троянди, кити, дельфіни і тритони, папороті, грифи, затоплені комети й дзвони тощо («Сурми останнього дня»). Відповідно, модернізоване місто також стає «пущою з каменю, яку повинен змести новий потоп», тільки на відміну від природного Апокаліпсису з його сурмами, тлом антоничевого урбаністичного/індустріального/модернізованого Апокаліпсису стають сучасні технічні винаходи (валторни і мегафони). «Місто котиться в провалля під лопіт крил і мегафонів» («Кінець світу»).

Натомість сама постать чи силуета Антонича в культурній пам'яті галичан доволі мозаїчна. Сам поет репрезентував себе образно й метафорично: як «горду рослину», «мудрого лиса», «сумне й кучеряве звіря», навіть як «мале листя» («Зелена Євангелія»); як «закоханого у життя поганина», «дітвача з сонцем у кишені», верховинця – «звеличника життя», «співця весняного похмілля» тощо («Три перстені»); як доброго християнина/розкаяного грішника, що сповідається перед Богом і людьми та очікує «доброї смерті», коли його вкладуть як «скрипку до футляра» («Велика гармонія»). За поетового життя довкола нього сформувався своєрідний культ оригінального модерніста – співця гір і Лемковини. Несподівана смерть поета у молодому віці на піку слави зробила його пізніше, однак, напівзабутою постаттю, яку почали повертати у культурну пам'ять далеко пізніше, і різними шляхами (одним – на еміграції, іншим – в УРСР).

Наприкінці 60-х років ХХ ст. у Канаді, Західній Україні, Східній Словаччині почав зароджуватися новий міф Антонича, що акцентував на оригінальності забутого поета і утопії міжвоєнної Галичини, у якій він жив. Ті ж моменти стали головним і у третьому відродженні культу Антонича наприкінці 80-х – на початку 90-х років

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

XX ст.: культу, який зі змінним успіхом то посилюється, то послаблюється. Звідси контраверсійний образ Богдана-Ігоря Антонича у «Дванадцяти обручах» Юрія Андруховича, що сформував провокаційно-скандальний образ його смерті (як самогубства) і фантазмагоричного «воскресіння» у сучасних умовах. Частина галичан сприймала таку специфічну модернізацію Антоничевого образу як наругу над улюбленим символом. Але, фактично, Андруховичева версія життя поета – це також форма культу Антонича.

З іншого боку, поезія Богдана-Ігоря Антонича як інтелектуала і свідомого модерніста з її акцентом на примітивності світу та міфологією Лемківщини в чомусь перегукувалася з творчістю примітивіста/примітивного реаліста і напівусвідомленого художника Епіфанія Дровняка/Никифора з Криниці¹⁶¹, якого для української громади відкрив, зокрема, львівський модерніст Роман Турин. Незвичне місто Никифора – в одних випадках урбаністичний Вавилон, із фантастичною архітектурою, височенними храмами (церквами, костелами, синагогами і різноманітними пам'ятниками («Сон про славу»)), в інших – модернізоване село з дерев'яними храмами і «йорданськими візіями». Це місто урбаністичне і традиційне, місто з сільськими рисами, місто природне і антиприродне водночас. Це модерність, подана крізь призму глибинної традиції, – «прогрес» очима «відсталості». Сама ж постать Епіфанія Дровняка, що став відомим у Польщі як Никифор Криницький, трактована по-різному – як вираз «наївного реалізму» або ж як різновид «зміненого стану свідомості» (на зразок польського художника-самоука Едмунда Монсіеля/Мундзя (Edmund Monsiel)). Однак у наївному реалізмі і часто міфологізмі народних митців із Центрально-Східної (Катерина Білокур, Марія Приймаченко, Поліна Райко) та Західної України (Параска Плитка-Горицвіт), так само як і в творах Никифора Криницького, можна побачити й елементи модернізації народної традиції, імпульси якої дало XX ст.

Ще одним модерністом, якого відзначав Святослав Гординський поруч із Богданом-Ігорем Антоничем, був Ярослав Цурковський. У його поетичних експериментах 1920–1930 рр. простежувалися і містицизм чи квазімістицизм («Смолоскипи»), і меланхолійна філософічність («Моменти й вічність»), а також заклики до бунту, революції разом із прагненням до технологізації:

РОМАН ГОЛИК

Чуєш, гогочуть червоні танки?
Чуєш, горить чорнозем?
Що, мов та битва
Смалить війною
Очі неволі мечем¹⁶² («Потужне дужання»).

Звідси також образ «збентеженого літака» з його «концером»¹⁶³. Цікаво, що як і в частині львівських видань (наприклад, «Дажбог»), а також у поезії Антонича, у Цурковського модернізм мержував із іменами язичницьких богів, тобто (уявленої) традиції, що існувала поруч із козацьким міфом. Одначе вона часто трактована негативно – як відсталість, показовість, боязнь перед бунтом: «Зайшовся реготом-прокольоном Дажбог», «Бренить козаччиною муха традиції,/ Що світ спуска до ями.../ В країні Перуна, на жорнах прапорів/ Змололи сміливість – пісні, що інваліди» («Невспокійні ночі»); «червоні танки днів прийдешніх в іржі плісніли – Грай, століття!/ Пани в кошах везли черешні/ рабства. На чорноземі – віття» («Потужне дужання»). Загалом же розуміння модерну у Цурковського було протиставленням старих і нових технологій, а в чомусь і самого мистецтва новій техніці: «бричка бабуні Музи/ Зломила дишель із старости й ліни –/ поре простір збентежений літак,/ верстають путь цепеліни» («Збентежений літак»). Мотиви та концепції модернізму в Цурковського змінювалися, як і його журнальні проекти, і подобалися не всім. Це вилилося в полеміку з Рудницьким, який розглядав модернізацію та авангард хоч в дечому й подібно, але інакше¹⁶⁴.

Де факто, Цурковський був прихильником ліво-ліберальної літературної модернізації. У 1939 р. письменник став одним із авторів, заангажованих у радянську модернізацію (чи псевдомодернізацію) літератури через часопис «Література й мистецтво». Однак упродовж і після Другої світової війни постать його асоціювалася вже не з літературним модернізмом, а з психологією, психофізіологією, охороною праці в спорті, з відповідними супровідними технологіями, зокрема контролографом, який фіксував психофізичні та психологічні показники людського організму.

Модернізація літературного процесу в Галичині міжвоєнного двадцятиліття асоціювалася також із «Дванадцяткою» – літературною групою, яку згодом назвали «наймолодшою богемою»

1920–1930 рр.¹⁶⁵. Вона нібито заповнювала нішу, яку на початку ХХ ст. займала «Молода муза». Проте тексти представників обох середовищ, звісно, помітно відрізнялися. З іншого боку, навіть дискурс представників «Дванадцятки» був дуже різним. Наприклад, Богдан Нижанківський сконцентрувався на міфі/міті «людини з-під темної зірки», представників кримінальних чи напівкримінальних урбаністичних середовищ галицького (чи спеціально львівського) міського дна. Звідси – персонажі з характерними прізвиськами (Цв'ік, Сосон, Гібель, Макольондра, Лисий Суфран, Кацяба, Червоний Ясько), із драматичним «вуличним» способом життя і мислення та кримінальним арго на устах. Для української літератури це теж було модернізацією, хоча й відносною, бо вже існували давніші урбаністичні герої Івана Франка, включно з Панталахою.

Проте це співпадало з духом епохи, бо поруч, на Львівському радіо, була створена польська «Весела Львівська хвиля» із відомими персонажами Щепцьом і Тонцьом, творцем яких був Віктор Будзинський (Wiktor Budzyński), а реалізаторами/виконавцями – Казимир Вайда (Kazimierz Wajda) і Генрик Фогельфангер (Henryk Vogelfänger), які мали репрезентувати цивілізованих батярів вулиці Городецької та Личакова і розмовляли модифікованим арго («балаком»). Проте образ, який творили вони, був розрахований на сміхову рецепцію, а не на драму життя. Натомість частина критиків, і навіть товариші Нижанківського, також із гумором сприймали його персонажів, вважаючи їх дещо перебільшеними. З іншого боку, зовсім інші способи зображення модерного міфу Львова як спогаду чи потоку свідомості розвинув Зенон Тарнавський. Це була модернізована традиція, в якій, з одного боку, з'являлися нові для українського дискурсу урбаністичні пейзажі та персонажі (Місько, Ясько, Стефко поруч із Казіком Бадлигою у «Вітрі над Янівською»), а з іншого – все зливалося у простір спомину про Львів, що було рідкісним для західноукраїнської літератури міжвоєнного часу («Дорога на Високий замок»).

Інші представники цього середовища, наприклад Іван Чернава (псевдонім Еміля Кицили), намагався відтворити духа тієї самої епохи, яку Хосе Отрега-і-Гассет (José Ortega y Gasset) назвав «Бунтом мас»: з одного боку, зацікавлення фантастикою і машинізацією культури, а з іншого – культом сили, м'язів:

Чейже кожній, що вводить фантастичну машину в акцію повісті, старається описати її до дрібничок, аби вона робила вражіння чогось можливого. Я не стараюся. Машина – це річ видумки, випадку, а я розумію знаменито, що на випадку майбутнього не опирається. Складайте прикмети моєї машини на символ сили, єдиної істини, що ненарушено пройшла крізь минулі віки, й ненарушено пройде крізь всі віки грядучі. Вводжу машину, аби поняття сили ще плястичніше зображувалось. Сила (добрий п'ястук) це найбільший апостол правди й науки. Мудрець, що голосить святість прав, негайно скаже щось противне, якщо почує на горлі руки атлета¹⁶⁶.

Так він намагався створити «фільм майбутнього», деконструючи міф доброго Сходу (СРСР, Росії) і формуючи його альтернативну історію, що було певною модернізацією для західноукраїнської літератури.

Модерністичні тенденції простежувалися в творчості ще одного митця з цього середовища – Володимира Ласовського. Його творчість, в оцінці сучасника Івана Іванця, межувала з сюрреалізмом, кубізмом, конструктивізмом:

Формалізм, себто мистецький інтелектуалізм, характеризує у великій мірі творчість Ласовського, який у своїй суті є експресіоністом і по своїй мистецькій вдачі має багато спільного з нордійською експресіоністичною творчістю. Пригадується глибина норвежця Мунха та готизм німця Бекмана¹⁶⁷.

Зрештою, саме Ласовський оформлював окремі збірки іншого львівського модерніста, поета Антонича. Оформлюючи Антоничеву «Книгу Лева» (1936) для бібліотеки «Дзвонів», Гординський подав на її обкладинці («обгортці») відносно традиційне символічне зображення, хоч і в стилі книжкового дизайну 1920–1930 рр.: лев, дерево, листок, сувій паперу, ім'я автора і назву книги. Натомість Ласовський спроектував «Три перстені» Антонича радше в стилі абстракціонізму, хоч між фігур і ліній були умовні кола, які можна було прочитати як три перстені, і загадкові фігури та лінії, що, все ж, передавали ритм і настрої Антоничевої поезії. Окрім того, Ласовський створив портрет письменника і ще наприкінці 1930 р. заклав

традицію амбівалентного трактування його постаті, написавши спомини про «Два обличчя Антонича», які далеко згодом дали поживу для постмодерної уяви Андруховича в його «Дванадцяти перстнях».

Ще одним представником «Дванадцятки» став неординарний і неоднозначний Василь Ткачук з Іллінців, який обрав шлях наслідування свого попередника-модерніста початку ХХ ст. Василя Стефаника. Зі Стефаником його поєднувало ім'я, селянське походження, покутський регіон (Снятинщина), бажання писати діалектом, а також прихильність до «лівих» ідеологічних поглядів. Те, що збірки Ткачука з'явилися в останні роки життя та безпосередньо по смерті Стефаника (1935–1940), робило його начебто ідейним спадкоємцем знаменитого новеліста. Друзі з львівського богемного середовища молодого автора жартували, ніби той хоче стати кращим від «цего з Русова»¹⁶⁸. Художнє письмо Ткачука стало в чомусь дзеркальним відображення Стефаникового. Його селянин був майже стефаниківським «грішником», «шкільником», «бунтівником», «злодієм», «родимим», «колядником». Ткачуківського «хлопа» теж переслідували шандарі/жандарми/«чорні колядники», дилеми гріха й кари («Грішник», «Гріх», «Богнівавибиси»), передсмертні сумніви й рішення («Свіча потахла»). І тут, як у Стефаника, знаковим був образ матері («Мати», «Не плач, мамо») та землі як матері («Мати земля»). Ткачукова поетика також часто ґрунтувалася на пейзажних топосах (гори, чорні хліби, ріка), підкорялася селянському ритмові життя («Зелені свята», «Повінь», «Літо», «Жниво», «Буря»). Селяни Ткачука ставали селянами пізнього Стефаника: були бідними й важко працювали, протиставляли себе панам і лихварям; піддані репресіям, болісно переживали поразку визвольних змагань та прагнули їх увіковічнити («Сині чічки»); хоч емігрували «в світи», але були вже суспільно й політично активними. Проте Ткачукові метафори та образи були хоч і модернішими («місяць, як парубок до фотографії»), але менш драматичними (злодій вирішує не красти, селяни спільно лаштують старосвітську дорогу, миряться, разом відстоюють громадське майно), аніж у Стефаника. Вони ставали відголоском і розвитком Стефаникових мотивів у новий час і в новому поколінні.

Прикметно, що частина модерністів міжвоєнного часу вагалася між ліберальним, певною мірою космополітичним, й націоналістичним, чи національно-патріотичним модернізмом. Це протистояння

РОМАН ГОЛИК

в галицькому/західноукраїнському літературному дискурсі мало як внутрішні витоки, так і зовнішні імпульси.

Зокрема, йшлося про коло письменників, які зосередив довкола себе «Літературно-науковий вісник», що виходив у Львові упродовж першого міжвоєнного десятиліття (1922–1932), та «Вістник» (1933–1939), який з'являвся під окремою нумерацією аж до кінця 30-х років ХХ ст. Міжвоєнний «Літературно-науковий вісник» став плацдармом зустрічі представників східноукраїнської політичної еміграції в Польщі й Чехословаччині з українцями-галичанами. Певною мірою, на цей момент західноукраїнська література опинилася між старою модернізацією елегійних молодомузівців, які репрезентували мистецтво Прекрасної епохи/Belle Époque, і динамічних «пражан», які репрезентували новий, інший, неліберальний модернізм соціальної активності, експансії «ідеї й чину». Водночас Гординський спеціально зауважував умовність терміна «еміграційна література» стосовно тих письменників, які перебували у Празі і яких згодом назвали «Празькою школою», або ж загалом вихідців із Центру й Сходу України, так чи так пов'язаних зі Львовом:

В тих умовах на провідне місце висунулася поезія, яка отримала не зовсім влучну назву «еміграційної», з блискучими іменами Є. Маланюка, О. Ольжича, О. Стефановича й О. Теліги, поетів, які хоч жили поза Львовом, друкувалися у Львові. Тісно зі Львовом були зв'язані й «емігранти» П. Ковжун і М. Бутович, які змодернізували українську книжкову графіку і створили її атракцію на закордонних виставках¹⁶⁹.

Дійсно, чимало прихильників національного напрямку концентрувалися довкола Львова. Тут головним прихильником радикальної модернізації став апологет «інтегрального націоналізму» Дмитро Донцов. Він та його автори відчували, що давня елітарна, напіваристократична картина соціуму поступово розпалася, і головним героєм (дійовим персонажем) культури тепер стала «людина-маса» Ортегі-і-Гассета, яким «донцовці» захоплювалися й твори якого перекладали. Ще з перших десятиліть ХХ ст. популярним у Європі залишався ніцшеанський образ надлюдина: людини, яка переступає межу звичайних можливостей та опиняється зверху соціуму, перевищуючи його за усіма параметрами. Творення сильної нової

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

людини й стало ідеалом модернізації, яку пропонував ЛНВ. Його ідеологи орієнтували читачів на ідеал із числа тих, які «тривали десяти, сотки або й тисячі років і немов у залізний панцир убрали душу одиниці, а слухняні маси вели до великих діл».

Модернізація «по-вісниківськи» ґрунтувалася на уявленні про вождя-провідника, якого безмовно слухає маса; на тезах про «міцні формули життя», сильну душу, «вбрану в залізний панцир»; дисципліновану, керовану вольовим зусиллям психіку. Серед прози, поезії та публіцистики «Вісника» поступово почали домінувати ті тексти, у центрі яких опинявся образ міцного, аскетичного, «зібраного в кулак» тіла, яке нагадає «камінь, випущений з Божої пращі» Олега Ольжича. Модерний персонаж вісниківців – безстрашна людина, завжди готова до бою, протистояння, «пальці якої заціплені на рукоятці меча», мета якої – вічна боротьба. Для стилю нового «Вісника» була характерна безкомпромісність, максимальна лаконічність, афористичність і контраст суджень. Ідеологія видання почала відображати уявлення головного редактора та його сподвижників про те, що світ і література чітко поділені на «своє» й «чуже», «наше» й «не-наше», позитивне й негативне тощо.

Із багатьох текстів проглядалася концепція Донцова: протиставлення сильної і слабкої (слабохарактерної) людини, з одного боку; і двох дискурсів – наступального (прогресивного, модернізуючого), міцного й угодовського, занепадницького, сентиментального, «м'якого», а тому й регресивного – з іншого. За цим самим принципом у середовищі «вісниківців» розглядали історію загалом та українську зокрема. Звідси – концепція войовничого духу давнини, з акцентом на силу меча у княжу добу (це демонструвала, зокрема, особлива прихильність редакторів журналу до текстів Катрі Гриневичевої) й «аргументу шаблі» в козацькі часи. Це вело й авторів, і читачів до культу сили та меча, поряд із культом слова як ідеологічної зброї, що інколи трансформувалося у формулу «стилет і стилос». За цього стилет у риторичі «вісниківців» не випадково межував зі стилосом. Вони культивували й поширювали ідеальний образ фізично й духовно загартованого античного воїна, у «здоровому тілі» якого живе «здоровий дух». За цією мережею образів та уявлень виразно проглядалася опозиція ідеологій: соціалізму (комунізму) та лібералізму (тілесне й духовне руйнування чи відсуття) й інтегрального націоналізму і його різновидів (вияв сили духу).

Однак тематика текстів, які часопис пропонував для читання, була різноаспектна. Одні репрезентували ранній модернізм – вірші Поля Верлена, Василя Пачовського чи Петра Карманського, сповнені меланхолії, спокою, розгубленості кінця XIX – початку XX ст.; інші – твори колишніх січових стрільців та представників т. зв. «празької квадриги» (Євгена Маланюка, Олени Шовгенів (Теліги), Олега Кандиби (Ольжича), Леоніда Мосендза), виявляючи модерністичні візії бою, дискурс боротьби, волюнтаризму, волі до перемоги, що відображало радикальні настрої суспільства й приваблювало молодь. Дійсно, знакові образи та поетичні ідіоматизми Маланюка з його «трагічними терезами стилету й стилоса», «вітрами історії», «землею й залізом», «Степовою Елладою» та норманськими мотивами «варязької весни» діяли на галицьких читачів. Так само їх приваблювали образи Олега Ольжича, серед яких можна було побачити «стрункого і спокійного тілом» піхотинця, який «ступає в холодних рядах»; історичних чи археологічних «галлів», «готів», Бога як Кари і Меча на Страшному суді, Ганнібала і, зрештою, українських підпільників («Городок 1932») та учасників визвольних змагань («Незаномому воякові»). Подібні образи теж у свій спосіб свідчили про трансформацію традиції і поєднання її з модерною естетикою¹⁷⁰.

Водночас «радикальний модернізм» Олега Ольжича втілювався також у тому, що він, як і Олена Теліга, від літератури перейшов до політики і став прихильником зародженого на Західній Україні націоналістичного руху. Зрештою, їхні постаті згодом стали асоціюватися не лише з літературою, але й з ОУН і з нацистською страатою в горнилі Другої світової війни. «Національний модернізм» на галицькому ґрунті відобразився і в творчості учасників групи «Листопад», зокрема Володимира Яніва/Янева з його «Листопадівими фрагментами», «Сонцем і ґратами». Тут наскрізними мотивами став образ Великого Листопаду/Листопадового зриву і концепти Волі, Слави, Родини, Хреста й Тризуба, Бою, Боротьби, Справи й Мрії про державність, а з іншого боку – переслідування підпільників та в'язнів львівських «Бригідок»¹⁷¹. Той самий напрям підтримував дискурс іншого листопадівця Богдана Кравціва, «Дорога», «Промені», «Сонети й строфи» якого несли концепти «гордого і шаленого серця», безнадію від поразок і, водночас, сподівання на новий Листопадний зрив:

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Ще мить – і руки в білій вогневиці
Порвуться битися об мури, грати
І різати скляним одривком жили.
Та спинить щось: Ще будуть блискавиці,
Ще серце в бою буде кров'ю грати
Щоб горді дні минулого ожили¹⁷².

Ту ж тенденцію продовжували й тексти Олеся Бабія, який прагнув продовжити «стрілецьку» традицію в міжвоєнній українській літературі.

Знаком зустрічі традиції і донцовського розуміння модернізації/модернізму на сторінках міжвоєнного «Вісника» було й те, що в ньому поряд вміщували матеріали про Тараса Шевченка і про знакового для середовища часопису й дуже популярного на початку ХХ ст. італійського письменника Габріеле д'Анунціо (Gabriele D'Annunzio), який репрезентував і декадентизм, і ніцшеанське захоплення надлюдиною; короткочасно керував Республікою Фіуме (Рієкою) та підтримував фашизм Беніто Муссоліні (Benito Mussolini) – можливо тому, що в ідеології цього руху було зроблено акцент на молодості, оновленні, модернізації та силі. Ті ж ідеали були, так чи так, близькі й для прихильників «національної модернізації» в західноукраїнському міжвоєнному дискурсі.

Натомість письменники й журналісти, які орієнтувалися на католицькі видання, наприклад «Дзвони» (сюди, зокрема, дописував й Антонич) зустрілися з викликами релігійної модернізації, яку представники різних напрямків у церкві розуміли по-різному. Одні розглядали модернізацію через поствізантійську традицію і оновлений східний обряд – цю концепцію підтримував львівський митрополит Андрей Шептицький¹⁷³. Для інших була важливою модернізація релігійної думки через неотомізм, яку намагався проводити тодішній ректор Богословської академії Йосиф Сліпий, який водночас підтримував ідеї Андрея Шептицького. Для третіх модернізація церкви означала її наближення до західної традиції, до чого закликав єпископ станіславівський Григорій Хомишин та частково єпископ Йосафат Коциловський.

Натомість продовжувалася модернізація феміністична, де теж панувало різноголосся. Одні авторки обстоювали традицію, інші – нову емансипаційну лінію, ще інші прагнули синтезу того й того¹⁷⁴.

Прикладом стала «Нова хата» – львівський жіночий часопис, що обстоював модель «модернізації на ґрунті традиції». Невипадково один із текстів часопису за 1928 р. у формі листа називався «Переворот». Він був присвячений саме модернізації жіночого побуту та стилю життя. Тут активна міська дівчина повідомляла своїй (очевидно, менш активній і сучасній) сільській подрузі, що мусить зробити «революцію» в її житті. Вона вимагала від доньки священника займатися зимовим спортом і відкинути застигли етикетні норми консервативного середовища, у якому народилася. Натомість пропонувала романтичний образ сильної жінки, звичної до динамічного, технологізованого і дещо авантюрного способу життя. Водночас на сторінках журналу була помітна амбівалентність у ставленні до нового, модернізованого образу жінки, яка переймає на себе чоловічий стиль поведінки, носить чоловічий одяг. Так, відома мандрівниця Софія Яблонська в одному з нарисів на сторінках «Нової хати» подавала себе як «дівчура» – волоцюгу в штанях та на коні. Натомість її співбесідниця Клодіна, займаючись спортом, все ж переконувала Яблонську відповідати іншим ідеалам: «Жадній жінці не лицює надто мужеська вдача. І жадній жінці мужеська вдача не придасться так, як її жіночність»¹⁷⁵. Отже, феміністичний модернізм Яблонської не поривав з традицією та її уявленнями, що засвідчили згодом спомини мандрівниці й письменниці про батька, сільського священника («Книга про батька»).

Однак загалом жінок «Нової хати» цікавила й відносно стрімка технологічна модернізація світу: дописувачки журналу захоплювалися подвигами авіаторів, мандрівників-полярників, першими «протокосмічними» експериментами кінця 20-х років ХХ ст. та їх майбутніми перспективами (міжпланетна комунікація, космічна енергія, невідомі світи). Однак редакція журналу прагнула зберегти баланс між традицією й оновленням. З одного боку, ініціаторки появи «Нової хати» ставили вимогу радикальної модернізації іміджу жінки, з іншого – прагнули зберегти її традиційний образ. Сучасна жінка, наголошували вони, має стежити й встигати за віяннями європейської моди, але водночас (навіть в одязі) демонструвати свою національну приналежність. «Моднярки» (дизайнерки одягу) з цього середовища пропонували читачкам моделі вбрання, де українські національні елементи були інкрустовані в одяг європейського крою. З іншого боку, представниці галицького жіночого

руху вбачали резервуар народних традицій саме в галицькому селі. Тому авторки «Нової хати» уже з перших номерів рекомендували читачкам умебльовувати міські житла дуже просто, за зразком сільських хат. На сторінках журналу все частіше стали з'являтися фотографії сільських жінок у контексті традиційного побуту. Проте одночасно авторки «Нової хати» агітували за сучасну раціоналізацію помешкань, «усуваючи давні звички й пересуди», і вважали побут галицьких сільських жінок непрактичним, несучасним. Вони закликали нести модерну міську цивілізацію в село, що мало змінити застарілу, на думку феміністок, матеріальну культуру і уклад життя сільських жінок Галичини.

Модернізації жіночого життя мала слугувати і модернізація жіночого читання. Для цього на сторінках журналу з'являлися і художні твори Катрі Гриневичевої, зокрема її повість з історії княжої доби «Шоломи в сонці», і мемуари Софії Русової про середовище української інтелігенції зламу XIX і XX ст., і враження Софії Яблонської з подорожей екзотичними країнами, зокрема Китаєм, і медичні трактати Софії Парфанович, присвячені, зокрема, жіночій гігієні. Більшість цих текстів пропагували феміністичні ідеали, як, наприклад, популярні серед читачок «Метелики на шпильках» Ірини Вільде (Дарини Макогон-Полотнюк). Для багатьох читачок «Нової хати» такі твори і дії їхніх персонажів давали ґрунт для власних рефлексій над дуже модерними, як для консервативного середовища, питаннями. «Та й Дарка з “Метеликів” каже нам призадуматися над цим, але відповіді не дає», – стурбовано зазначала одна з дописувачок, дискутуючи «дражливе питання» – як розказувати дітям про їхнє народження.

Водночас жінкам пропонували й іншу – «не зовсім жіночу» літературу: від ісландських саг Гуннара Гуннарсона (Gunnar Gunnarsson) до «Чорних ангелів» Франсуа Моріака (François Mauriac) і «Демона» Герхарта Йоганна Гауптмана, яка у модерних умовах вже не могла бути прерогативою лише модерних чоловіків. Як протиположності до модернізованій українській жінці, представниці «Нової хати» наводили приклади активних німкеней, італійок, француженок, а також формували образи видатних українок (Олімпії Левицької, Іванни Витковицької, Ольги Кобилянської, Софії Русової, Анни Павлик) та не-українок (як, наприклад, італійка, лауреатка Нобелівської премії 1926 р. із літератури Грація Делледа (Grazia Deledda)), які прагнули

оновлення, осучаснення українського жіноцтва XIX – першої половини XX ст. або були прикладами успішної кар'єри.

У переліку авторок, яких рекомендувала «Нова хата», можна відзначити кілька прізвищ. Доцільно виокремити дві постаті, які репрезентували дві тенденції жіночої літератури, два бачення її модернізації. З одного боку, галичанка, уродженка підльвівських Винник Катря Банах-Гриневиц (Гриневичева), яка спочатку стала відомою завдяки «Непоборним» (1926), що за тематикою, стилем і способом експресії перегукувалися і з воєнними творами Василя Стефаника та Марка Черемшини, і з «Поza межами болю» Осипа Турянського. Катря Гриневичева, яка почала літературний шлях ще на початку XX ст., була близька саме до тогочасних модерністів (включно з Миколою Вороним). Однак для читачок «Нової хати» міжвоєнного часу вона була творчиною традиційної історичної романістики про події з княжих часів («Шестикрилець» та «Шоломи в сонці»), яку на хвилі коренізації визнали навіть в Радянській Україні. Проте тут вступив в силу конфлікт між старим і новим розумінням модерності й модернізації. Як скаржилися згодом близькі письменниці, один з головних апологетів модернізації галицької літератури Михайло Рудницький, навпаки, різко скритикував історичну романістику Катрі Гриневичевої, і сприяв визнанню її ситуативної конкурентки – Ірини Вільде (Дарини Макогон-Полотнюк). На той час це викликало опозицію літературних націоналістів та «прогресистів»¹⁷⁶.

Ірина Вільде виводилася з Буковини, і це, певною мірою, дистанціювало її від консервативнішої Галичини, де вона пробувала інкорпорувати власні модернізаційні візії жіноцтва і шляхів його емансипації через часто легкий динамічний і в дечому провокативний стиль своїх творів («Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Химерне серце», «Повнолітні діти») та їхніх героїв. Цю провокаційність підтверджував і її псевдонім Вільде, що мав вказувати на дикість, незалежність, неприрученість. Подальша історія після Другої світової війни ще більше розділила ці постаті. У 1947 р. Катря Гриневичева, яка ще в 1940 р. встигла вибратися з радянської зони окупації, померла як емігрантка. Натомість Дарина Макогон-Полотнюк, попри перипетії війни (заангажованість чоловіка Дмитра Макогона в націоналістичний рух), змогла адаптуватися до радянського літературного життя, зокрема і завдяки антиконсервативності своїх довоєнних текстів, і завдяки критичності нових, передусім

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

«Сестер Річинських». Зрештою, завдяки своєму іміджеві «нанашки» або ж майже мами для письменників-п'ятдесятників та шістдесятників Ірина Вільде стала покровителькою нової літературної модернізації в радянську епоху.

Іншу парадигму жіночого модернізму репрезентували тревелоги української мандрівниці Софії Яблонської-Уден, витримані в стилі «поетики вражінь» про інші, часто немодернізовані і неєвропеїзовані країни, народи, людей, водночас побудовані на принципах засвоєння цієї іншості, відкритості до зовнішнього світу як претексту української модернізації¹⁷⁷. Звідси також фотографічність чи кінематорграфічність письма її «Далеких обрїїв», «Чару Марока», «З країни рижу й опію», «Листів з Китаю». Ці твори показували нові для галичанок світи у модерністичній перспективі – як «фільм». Це було характерним для епохи, в якій фільм по-новому структурував життя, дійсність. Ентузіасти кіномистецтва, наприклад Ярослав Бохенський, пророкували цьому виду мистецтва особливі перспективи:

перед фільмою, як поезією сучасности та будуччини тисячі можливостей... Своєю чарівною мовою промовляє вона зі срібного екрану до глибин нашої душі. Море, граюче каскадою красок о заході сонця, непроглядні, нанизані золотим прядивом сонця піски пустині, казкові настрої білих, російських ночей, то знов могутня симфонія праці великого, сучасного міста. Фільма це поезія... Її шляхи в Будучності є сьогодні ще для нас повиті серпанком великої Тайни¹⁷⁸.

У фільмі з його поетикою, що давала можливість монтажу, використання кольору, світла й тіні, ракурсу, жести й слова, мистецтво кадру та сцени, частково виявлялися модернізаційні трансформації міжвоєнного літературного дискурсу різних національних спільнот Галичини.

Прикладом згаданої модернізації може слугувати єврейська їдишо- і польськокомвна література краю, що також була розділена між Традицією і Модернізацією, яку різні автори сприймали неоднаково. Скажімо, уродженець Бучача Шмуель Агнон (Shmuel Agnon) був, на думку одного з дослідників, «революційним традиціоналістом»¹⁷⁹: з одного боку, світським автором, а з іншого – людиною

юдаїму, зокрема дослідником та прихильником хасидизму Бешта, Баала Шем Това (בוטש לעב לארשין)), тексти якого збирав та інтерпретував. Майбутній лауреат Нобелівської премії, наприклад, негативно ставився до модернізаційного досвіду євреїв Палестини у міжвоєнний час, хоча сам, фактично, модернізував традицію. Інший підхід фіксувала творчість польськомовного та частково ідишомовного дрогобичанина Бруно Шульца (Bruno Schulz). Формування Шульца як письменника – наслідок модернізації читання та письма галицьких євреїв. Традиційна і консервативна галахічна освіта акцентувала на коментуванні святих текстів Тори, Мішни і Талмуду.

Прихильники світського шляху, як Шульц, вважали, що євреї мають інтегруватися у модерне польське суспільство і європейську та американську літератури. Тому він орієнтувався на модерні й модні тексти світової («Процес» Франца Кафки, «Музика ночі» Олдоса Гакслі (Aldous Huxley), «Дзвони Базеля» Луї Арагона (Louis Aragon), «Праматір» Франсуа Моріака, «Щоденник сільського священника» Жоржа Бернаноса (Georges Bernanos), праці Зигмунда Фрейда) і польської («Фердидурке» Вітольда Гомбровича (Witold Gombrowicz), «Адам Гривалд» Тадеуша Брези (Tadeusz Breza), тексти Юзефа Віттліна (Józef Wittlin), Юліуша Каден-Бандровського (Juliusz Kaden-Bandrowski)) літератур¹⁸⁰. Наприклад, «Федридурке» Вітольда Гомбровича вразила Бруно Шульца, він також із цікавістю сприймав символістичні чи символічно-екзистенціальні тексти Райнера Марії Рільке (Rainer Maria Rilke) або ж «Минуле Якова» Томаса Манна (Thomas Mann). Останній текст Шульц характеризував як «чудову річ, на якій можна продемонструвати перемену нашого поняття дійсності та новий погляд на суть життя»¹⁸¹.

Натомість ідеальний шлях творчості, наголошував Шульц, був, фактично, модерністичним переосмисленням релігійних (Тора, Талмуд та Зогар (Книга Блиску)) та світських книг (текстів), на зразок звичайного календаря з рекламою рідини для відрощування волосся:

Називаю її просто Книгою (...), бо жодне слово, жодна алюзія не може заяснити, запахнути, сплинати тим тремтінням перестрахи, передчуттям тієї речі без назви... Зрештою, справжній читач, на якого розрахована та повість, й так зрозуміє, коли подивлюся йому глибоко в очі і на самому дні заясніє тим блиском¹⁸².

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Ці тексти в уяві Шульца зливалися в єдиний Автентик, читання якого (а водночас й інших книжок, зокрема й власних творів Шульца), мало стати глибоким внутрішнім переживанням-просвітленням. Звідси – метафора книги – небесного тіла:

Бо звичайно книжки – як метеори. Кожна з них має одну хвилину, такий момент, коли з криком вилітає, як фенікс, палаючи усіма сторінками. Задля тієї однієї хвилини, задля того одного моменту любимо їх пізніше, хоч уже тоді вони є лише попелом. І з гіркою резигнацією мандруємо деколи ... через усі ті вистиглі сторінки, пересуваючи з дерев'яним брязкотом, як вервицю-рожанець, мертві їх формули¹⁸³.

Загалом, приклад Шульцового письма й читання відображав інтелектуальні смаки полонізованого єврея, який модернізував свій дискурс і водночас залишався у колі власної культурної традиції, лише підсиленою оригінальною творчою уявою письменника. Звідси і образ метафоричного сонячника, хворого слоновістю, і перевтілення самого Дрогобича на незвичне місто з Вулицею Крокодилів, і картина перевтілення людини на птаха, і трансформовані образи Б'янки та Франца Йосифа, і, звісно, манекени, що впліталися у фантазмагорію Шульцового дискурсу. Дещо інакшу мовну стратегію обрала народжена у Бурштині львів'янка Дебора Фогель (Debora Vogel), тексти якої видавалися їдишем («Манекени», «Денні фігури»)¹⁸⁴ та польською (написана їдишем книга-монтаж «Акації цвітуть» з'явилася в авторському перекладі польською у 1936 р.). Вона також репрезентувала «польсько-єврейську» літературну лінію, і її письмо в чомусь було споріднене з письмом Шульца, хоча б концептом манекенів, але також іншими образами й концептами¹⁸⁵.

Модерністичні проекти міжвоєнної Східної Галичини помітно різнилися. Однак між естетичними смаками польських, українських та єврейських авторів було й немало «точок дотику». Інтелектуали з усіх середовищ цікавилися літературними феноменами європейської та світової лектури, які інтригували міжвоєнні покоління. Однак 1939 р. змінив всі ці тенденції: галицький модернізм безпосередньо зіштовхнувся з соціалістичним реалізмом і з нацизмом, для якого частина модерністичних авторів була небажаною, а сам модернізм став «дегенеративним мистецтвом».

РОМАН ГОЛИК

У такий спосіб майже остаточно, хоч не повністю, завершився ще один етап західноукраїнської літературної й культурної модернізації. Загалом, і модернізм кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст., впливи якого обмежила Перша світова війна, і модернізм 1920–1930 рр. показували, наскільки відносними є концепти традиції, модернізації, модернізму в літературі й культурі загалом, наскільки винайденими є ці концепти, наскільки тісно пов'язані вони одне з одним і наскільки різко їх протиставляють. Проте саме в цей час можна було говорити про існування «галицького модернізму і традиції» та про модернізацію культури й літератури Галичини у її класичному й «посткласичному» варіантах. Хоч це звучить трохи парадоксально, але наступні періоди західноукраїнської літературної модернізації були й, водночас, не були продовженням естетичних й культурних традицій, які перервала Друга світова війна.

НОВИЙ ЗЛАМ: ГАЛИЦЬКИЙ МОДЕРНІЗМ І ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА

Вересень 1939 р. став не лише часом нової великої війни, початком якої був напад нацистської Німеччини на Польщу, але й (несподівано для модерністів і традиціоналістів) привів у Західну Україну нову, радянську владу, з новою, іншою культурою та літературою, новим розумінням прогресу й традиції. Це розуміння вже не було революційним, авангардистським, як у середині 20 – на початку 30-х рр. ХХ ст.: у лавах нової української радянської літератури та літературної критики вже не було ані яскравих модерністів у поезії (Михайля Семенка, Гео Шкурупія/Георгія Даниловича), драмі й театрі (Миколи Куліша, Леся Курбаса), ані «революційних марксистів» у критиці (наприклад, Володимира Коряка/Волька Блюмштейна), ані прихильників модернізованої традиції (неокласиків, наприклад Миколи Зерова чи адептів неонародництва Сергія Єфремова, або Михайла Бойчука, Василя Седяра чи Івана Падалки). На рівні Радянської України та цілого СРСР, умовно кажучи, «соціалістичний авангардизм», що в 1920-х роках здавався аналогом революційної комуністичної «бурі й натиску», був замінений соціалістичним реалізмом, який тепер став канонічним поруч із «вченням Маркса й Енгельса, Леніна та Сталіна» в ідеології, марризмом у філології та лисенківщиною і мічурінщиною/неоламаркізмом у біології. Зразковими темами літератури й мистецтва

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

були тепер «революційна боротьба і громадянська війна», колективізація й «боротьба з куркулями – ворогами соціалістичного ладу» та «попами», індустріалізація й повсякденне життя «робітничого класу і селянства» тощо.

Звісно, загальносоюзна «радянська література» не була однорідною, бо до неї, як зразкові, належали й епопеї «Тихий Дон» (офіційного, хоч сумнівного) авторства Михайла Шолохова (Михаил Шолохов), і «Ходіння по муках» (графа чи не графа) Олексія Толстого (Алексей Толстой), а класиком радянської літератури й засновником соцреалізму вважався колишній ніцшеанець Олексій Пешков/Максим Горький (Алексей Пешков/Максим Горький). На українському рівні наприкінці 1930-х років зразковими стали вважати поетичні тексти зломленого радянською владою колишнього модерніста Павла Тичини, які у 1930-ті роки перетворилися на набори політичних лозунгів («Партія веде», «Чуття єдиної родини»); а також «Червону зиму» Володимира Сосюри, романи Андрія Головка «Мати» й «Бур'ян» з його «образом сільського комуніста»; «Загибель ескадри» чи «Платон Кречет» Олександра Корнійчука, який формував ідеалізований «образ радянського інтелігента», чи його ж «Богдан Хмельницький», що репрезентував радянську візію українсько-російських та українсько-польських відносин. Рання радянська література й культура, яка існувала в УРСР/УСРР у 20 – на початку 30-х років ХХ ст., і та, яка стала «ранньорадянською» для Західної України у 1939–1941 рр., були двома різними культурами. Навіть Олександр Довженко приходив до Галичини й Волині не з новаторською «Землею», а з «Аероградом» (1935), який просував ідеологему прекрасного майбутнього соціалістичного міста; із «Шорсом» (1939), який творив міф радянського воєначальника періоду громадянської війни, і найголовніше – із «Визволенням» – фільмом, який конструював картину «Золотого Вересня» 1939 р. Радянська влада подавала приєднання Львова й Галичини до СРСР і УРСР як соціалістичне оновлення й модернізацію «відсталі посткапіталістичної території».

Для загалу західноукраїнських письменників (за винятком тих, які, як Антон Шмигельський, формували в Радянській Україні групу «Західна Україна») соціалістичний реалізм був чимось новим, але не модерним у європейському розумінні того слова. Це нове, радше, відлякувало, а не приваблювало. Звісно, частина колишніх

модерністів (як, наприклад, Ярослав Цурковський, який став редактором журналу Спілки письменників України у Львові «Література й мистецтво», чи Михайло Рудницький, який там друкувався, або Ірина Вільде, яка тепер виступала як Дарина Дроб'язко) прийняли чи змушені були прийняти нову реальність. Це стосувалося й традиціоналістів чи відносних традиціоналістів, які теж із більшим чи меншим бажанням влилися в радянське літературне життя. У літературному середовищі працювала, наприклад, журналістка й письменниця Марія Струтинська/Віра Марська, яка, втім, у воєнний час написала антикомуністичний текст «Буря над Львовом» (Краків, 1944) та емігрувала на Захід.

Це стосувалося не лише українців Галичини, які спочатку вбачали в радянській країні українізацію й реальну модернізацію (і лише згодом позбулися цих ілюзій), але й поляків та євреїв, частина з яких зустріли радянську владу нейтрально або неприємно, але мусіли з нею змиритися. Частина польських та єврейських письменників (як Тадеуш Бой-Желенський (Tadeusz Boy-Żeleński) чи Леон Пастернак (Leon Pasternak), Юліан Пшибось (Julian Przybós) із різних причин підтримували радянську владу, хоча й вагалися (як Остап Ортвін, Оскар Каценелленбоген (Ostap Ortwin, Oskar Katzenellenbogen)). Тож частину з них згодом зараховували до т. зв. радянських «колаборантів» чи «бронзувальників»/«бронзівників» – тих, хто добровільно прийняв методи радянського соціалістичного реалізму і відповідну ідеологічну мову, вписуючи власні твердження у новий політичний канон¹⁸⁶. Парадоксально, але таке окреслення походило від назви збірки Боя-Желенського, який ще на початку 1939 р. закликав якраз не «бронзувати» літературу, як це робили традиціоналісти стосовно польських класиків, а, радше, модернізувати свій підхід до красного письменства. Тепер Бой-Желенський, колишній бунтар і богеміст, почав сам імплементувати радянський «бронзувальний» код. Інша частина письменників із польського та єврейського середовища, зокрема яскраві міжвоєнні модерністи, намагалися бути нейтральними і просто пристосовуватися до обставин, не переходячи межі й не стаючи радянськими митцями. Так, Бруно Шульц дистанціювався і від власного модерністичного письма, і від своєї незвичної модерністичної графіки, що могла слугувати ілюстрацією до психоаналітичних теорій («Ідолопоклонна книга»). Він вбачав у радянському житті хаос, втікав у читання довоєнної

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

літератури та змушений був малювати відносно традиційні сюжети, наприклад, з історії української літератури («Іван Франко та Уляна Кравченко»). Те ж саме відчувала, очевидно, й Дебора Фогель, яка могла реалізувати себе як педагог, а не як письменниця.

Однак радянська модернізація Західної України, зокрема Львова, залишилася лише проектом. У 1940–1941 рр. місто планували реконструювати, змінити архітектурно за прикладом індустріалізованого й перебудованого Харкова й Києва, а головне – Москви, заповнити новими монументальними спорудами¹⁸⁷. Зрештою, це теж було даниною модернізму, адже в розбудові і переплануванні радянської столиці у 1920–1930 рр. брав участь також і автор системи Модулора та «інтернаціонального стилю» Ле Корбюзьє (Le Corbusier), Шарль-Едуар Жаннере-Грі (Charles-Edouard Jeanneret-Gris). Але німецько-радянська війна 1941 р. перекреслила всі ці плани.

Як наслідок, модернізм тих письменників, хто колись підтримував КПЗУ (Комуністичну партію Західної України), не був реалізованим. Наприклад, автор міжвоєнного «Молошого божевілья» Степан Тудор так і не оприлюднив і не закінчив свого роману-памфлету «День отця Сойки». Твір залишився в рукописі, його автор загинув разом із Олександром Гаврилюком під час німецького бомбардування Львова влітку 1941 р. Текст, заповнений модерністичним потоком свідомості, був опублікований аж згодом, і його використовували як зразок антикатолицької пропаганди, а не як новий літературний феномен.

Німецька окупація Галичини 1941–1944 рр. також не сприяла розвитку модерністичного письма і літератури – радше навпаки. Нацисти вважали модернізм різновидом «дегенеративного мистецтва» (Entartete Kunst), пов'язуючи його з єврейськими авторами, яких почали переслідувати. Лідер націонал-соціалістів Адольф Гітлер (Adolf Hitler) як колишній (хоч і невдалий) художник ще 1937 р. у Мюнхені на відкритті «Великої виставки німецького мистецтва» звинуватив кубістів, дадаїстів, футуристів у тому, що вони репрезентують «збочений», «вивернутий навпаки» погляд на світ, і їхній світогляд далекий від «природного світобачення німецького народу». До категорії дегенеративних були віднесені твори Оскара Кокошки (Oskar Kokoschka), Макса Ернста (Max Ernst), Василя Кандинського (Василий Кандинский), Марка Шагала (Марк Шагал/Marc Chagall/Moishe Shagal), Еля Лисицького (Лазарь Лисицкий), як і Олександра

Архипенка. Такий підхід наклався на критику й знищення книг про Баугауз, текстів декадентів, експресіоністів, футуристів: Георга Гейма (Georg Heym), Генріха Манна (Heinrich Mann) і його брата, автора філософських романів Томаса Манна, Артура Шніцлера (Arthur Schnitzler), його приятеля Гуго фон Гофманстала, Бертольда Брехта. Частина цих текстів та мистецьких творів була популярна серед західноукраїнських інтелігентів, але тепер вони мусіли про них забути.

З іншого боку, архітектура, техніка, кінематографія гітлерівської Німеччини, як і сталінського СРСР, теж вважалися модерними, хоч і не модерністичними, навіть прогресивними, принаймні оригінальними. Прикладом стали документальні фільми Лені Ріфеншталь (Helene Riefenstahl) «Тріумф волі» («Triumph des Willens») (1934) та «Олімпія» («Olympia») (1936), що поєднували в чомусь революційну на той час візуальну поетику зі звичайною пропагандою націонал-соціалізму¹⁸⁸. У міжвоєнній Галичині такі кінокартини формували сприятливий образ Німеччини. Реальність виявилася іншою. Для окупованих «східних територій Рейху» модернізована німецька культура мала бути «надкультурою», якою нацистські «надлюди» мали створювати свій колонізаційний простір серед «людей нижчих рас», або й «недолюдей». Культурну спадщину Львова й Галичини німці вважали також і «своєю», хоч і видозміненою (австрійською) культурною спадщиною. Тому вони прагнули на свій лад модернізувати, а фактично – повністю змінити Львів, зробивши його новим німецьким «Лембергом», містом націонал-соціалізму на зразок Берліна зі значною перебудовою центральної частини міста, яка видавалася німецьким проектантам непрактичною та несучасною¹⁸⁹.

Однак місто й регіон не модернізувалися, а, радше, трансформувалися в гірший бік. У вогні Голокосту зникли єврейський Львів і Галичина, а з ними і частина модерністів. У 1942 р. у Дрогобичі посеред вулиці під час антиєврейської акції нацисти вбили Шульца, того ж року в львівському гетто під час масового знищення євреїв загинула разом із сім'єю Фогель. Українські та польські письменники й художники-модерністи в цьому контексті мали певну свободу дій та уподобань, хоча тут багато залежало від долі кожного. Так, з одного боку, західноукраїнські письменники та видавці могли публікувати власні твори й частково тексти колишніх радянських письменників-модерністів, які стали жертвами сталінського терору, або ж були ним морально пригнічені. Це стало актуальним ще й

тому, що частину книжок, які мали надрукувати за радянської влади ще до літа 1941 р., випустило в світ краківсько-львівське «Українське видавництво» вже за нацистської окупації. Проте воно вибирало тексти тих модерністів і «традиційників», хто так чи так постраждав від радянського режиму, і тих, тексти яких були доступними. Тому було опубліковано, наприклад, «Патетичну сонату» Миколи Куліша (Краків, 1943), «Третю революцію» Валеріана Підмогильного (Краків, 1942), а з іншого – твори неокласиків, наприклад Миколи Зерова («Камена» з передмовою Святослава Гординського, Львів–Краків, 1943). З'явилися й книжки інших письменників із Радянської України, які прагнули поєднати модернізм із традицією («Вертеп» Аркадія Любченка, Краків, 1943).

Водночас видавництво публікувало й тексти західноукраїнських модерністів, наприклад, прозу Марка Черемшини («Вибрані твори», Краків, 1940) або вірші, переклади та перекази Святослава Гординського («Вибрані поезії», Краків, 1944), а також письменників-емігрантів із «Празької школи», зокрема Маланюка («Вибрані поезії 1923–1943», Краків, 1943). Письменницька доля та заангажованість під час воєнних суспільних трансформацій були дуже різними, і це позначилося на сприйманні їхніх постатей. Наприклад, «імператор залізних строф», «суворої» поетики і ритміки Євген Маланюк відвідував окупований Львів і описував його активне літературне життя. Він вийшов із воєнного «буревію» відносно щасливо. Натомість інші «пражани», як Олена Теліга чи Олег Ольжич, загинули від рук нацистів як представники націоналістичного руху. Іншого емігранта з Центральної України, Любченка, який синтезував традиційне письмо з елементами модерністичного і залишив досить відвертий щоденник про своє перебування в Галичині, з одного боку, зображали відомим українським письменником, «поетом юності і сили», «гравцем на полі тоталітаризму»¹⁹⁰, а з іншого – таврували як гітлерівського колаборанта та антисеміта. Натомість бунтівному видавцю авангардних львівських журналів Цурковському згодом закидали те, що під час нацистської окупації він став керівником Співки українських письменників та очолив Інститут психотехнічних досліджень у Львові. Водночас Гординський концентрував довкола себе митців та працював в «Українському видавництві»; а отже, теж по-своєму адаптувався до нових умов, але дистанціювався від влади. З іншого боку, наприклад, поводження ще одного колишнього

«молодомузівця», Рудницького, у контексті нацистської окупації було іншим: з активного літератора і університетського професора, завідувача кафедри в радянізованому Львівському університеті 1939–1941 рр. він став вчителем у селі Залуква і через своє змішане («напів'єврейське»/неарійське) походження змушений був переховуватися. Воєнний період став також часом «відходу» частини західноукраїнських модерністів старшого покоління, зокрема Богдана Лепкого та Василя Пачовського. Загалом, 1941–1944 рр. для галицького модернізму стали часом певних надій і творчості, з одного боку, а також страху й загибелі – з іншого.

РАДЯНСЬКЕ ПІСЛЯВОЄННЯ: (НЕ)СОЦІАЛІСТИЧНИЙ МОДЕРНІЗМ VS СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ

Повернення в Західну Україну радянської влади у 1944 р. для місцевих літераторів-модерністів і традиціоналістів теж було не простою дилемою. Частина з них не сприймала нової влади й покинула Україну (наприклад, Святослав Гординський); частина, навпаки, – відмовилися від еміграції (наприклад, Петро Карманський). А 1939 р. відокремив колишнього модерніста Михайла Рудницького, який залишився у радянському Львові, від його сестри, письменниці і феміністки, модернізаторки жіночого руху Мілени Рудницької, яка опинилася на Заході.

Долі модерну й традиції в радянській Західній Україні 1944–1991 рр. були різними на різних етапах її повоєнної (повторної) радянзації/советизації. Так, перші повоєнні роки, зокрема час сталінського режиму, стали часом критики модернізму в його західних формах, поширених у довоєнній Галичині. Цієї критики зазнав Михайло Рудницький та міжвоєнна модерністка і феміністка Дарина Макогон/Дроб'язко й значна кількість інших письменників. Критика модерністів і традиціоналістів засвідчувала, яка велика віддаль відокремлювала їх від представників радянської літератури та літературознавства:

З цього погляду, характерна робота видавництва з письменницею Іриною Вільде. Вихована на легких, бульварних жанрах західної літератури, ця, безперечно, талановита письменниця, поки що не в силі дати скільки-небудь значного радянського твору. Інтереси її героїв обмежуються вузьким колом особистого життя, а їх громадянські інтереси здебільшого

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

концентруються лише навколо вузьконаціональних питань, які, до речі кажучи, часто розв'язуються з чисто буржуазних позицій. Допомогти Ірині Вільде вийти із «зачарованого кола» міщанства, наблизити її до радянського життя, пояснити їй незрозуміле й показати невідоме, аби зберегти цю письменницю для радянської літератури – таке завдання поставило наше видавництво¹⁹¹.

– з гордістю зазначала редакторка видавництва «Вільна Україна» в інформації обкому КП(б)У в липні 1948 р. Водночас вона різко критикувала, як ворожу, поему «Літак» Ярослава Цурковського (разом, до речі, з монографією Івана Крип'якевича «Богдан Хмельницький»). На додаток функціонерка видавництва напала й на колишнього «молодомузівця» Петра Карманського і його твір «Кочовики», теж називаючи його націоналістичним та звинувачуючи письменника в славленні Адольфа Гітлера під час німецької окупації¹⁹². Загалом, у дискурсі повоєнного сталінізму й «ждановщини» і колишні представники декадентизму, і міжвоєнні авангардисти й модерністи ставали майже ворогами радянської літератури. Їх, як і традиціоналістів та навіть окремих представників соціалістичного реалізму, намагалися дисциплінувати¹⁹³. Значною мірою таке дисциплінування було ефективним, бо модернізм став асоціюватися з буржуазною, нерадянською культурою, і захоплення ним намагалися уникати, боячись звинувачення в антирадянщині. Зрештою, у повоєнні роки частину письменників радянська влада причислювала до активних і прогресивних авторів (Ірина Вільде, Михайло Рудницький, Денис Лукіянович), інших, зокрема колишніх модерністів (як Петра Карманського), вважала активними, але ігнорувала через протирадянську діяльність, ще інші (як Михайло Яцків) здавалися радянським функціонерам неактивними або такими, які не до кінця розуміють новий літературний процес¹⁹⁴.

Із відносним пом'якшенням режиму, у 1950–1960-х рр. та 1970–1980 рр. риторика щодо модернізму й традиціоналізму в радянському дискурсі змінювалася: від критики до певної прихильності й навпаки, залежно від зміни поколінь та політики керівної партії КПРС і її філії КПУ. Загальнорадянською й західноукраїнською проблемою залишалася ідеологічна спрямованість радянського

модернізму й традиціоналізму, зокрема його національне обличчя. Ранньорадянський авангардизм Володимира Маяковського (Владимир Маяковский), імажинізм Сергія Єсеніна (Сергей Есенин) стали частиною шкільної програми з російської літератури, яку викладали й в українських школах. Такі тексти рекламували з ідеологічних міркувань. Вірші Маяковського пропагували радянські ідеологеми й формували образ радянських вождів та діячів («Володимир Ілліч Ленін», «Розмова з товаришем Леніним», «Товаришеві Нетте – пароплавові й людині»). Вірші Єсеніна були запроваджені в шкільну програму і як твори радянського «попутника», і як тексти, що оспівували ідилічну «Русь» – Росію. Саме її мова, культура та література були моделюючими для СРСР. Натомість ранньорадянський український модернізм після війни сприймався двозначно. В українських закордонних осередках (журнали «Дукля», видання УСКТ у Польщі) забутих і репресованих українських радянських модерністів згадували й публікували ще в 1960–1970 рр. Натомість в УРСР цих авторів почали реабілітовувати повною мірою аж у другій половині 1980-х років. Саме тоді почали републікувати тексти, наприклад Михайля Семенка (1985). Натомість багато тих, хто був модерністом у 20–30-ті роки ХХ ст. у повоєнній Україні, радше, уникали свого модерністичного минулого; як, наприклад, Микола Бажан – образу футуриста Ніка Бажана, який був у минулому (хоча й добивався реабілітації своїх колег по перу).

Натомість і в країнах т. зв. «соціалістичного блоку», і в тогочасній Західній Європі, що репрезентувала, за радянським лексиконом, «капіталістичний», «буржуазний» світ і його культуру, література модернізувалася. Звісно, поява нових напрямків 1930–1960 рр., наприклад екзистенціалізму Жана-Поля Сартра (Jean-Paul Sartre) з його «Нудотою» й «Муром» чи Альбера Камю (Albert Camus) з його «Чужим» і «Чумою» та «Бунтівною людиною», з часом не сподобалися радянській владі, зокрема через ідеологічні розходження з цими, початково прокомуністично налаштованими, письменниками. Їхні тексти частково публікувалися в Радянському Союзі, але дуже обмеженими накладками, і радше – у пізній радянській період або й впритул до розпаду СРСР. Радянська філологія також поступово модернізувалася через переклади й публікування книжок функціоналістів та структуралістів: від ближчих радянській російській парадигмі праць Романа Якобсона (Роман Якобсон) та

Миколи Трубецького (Николай Трубецкой) й до дальших від неї робіт Клода Леві-Стросса (Claude Lévi-Strauss), Клода Бремона (Claude Bremond), Альгірдаса Греймаса (Algirdas Greimas). Із СРСР на Захід через Юлію Крістеву (Юлия Кръстева, Julia Kristeva) були експортовані схожі ідеї Юрія Лотмана (Юрий Лотман), Володимира Проппа (Владимир Пропп), і це теж нібито вестернізувало й модернізувало радянську гуманітаристику. Це частково стосувалося й кінороманів одного з лідерів «нової хвилі» французького кіно Алена Роб-Грійє (Alain Robbe-Grillet), творчості авторів нового французького роману Наталі Саррот (Nathalie Sarraute) та Мішеля Бютора (Michel Butor). З іншого боку, тексти творів постструктуралізму (наприклад, Ролана Барта (Roland Barthes) чи Умберто Еко (Umberto Eco)), як і праці Жан-Франсуа Ліотара (Jean-François Lyotard) або Жака Дерріди (Jacques Derrida) у СРСР публікувалися дуже обмежено й стали більше відомими аж з кінця 80 – початку 90-х років ХХ ст. Це ж стосувалося і оригінальних літературознавчих праць, і маніфестів модерністичних груп (наприклад, збірка перекладів «Називати речі своїми іменами», яка вийшла у 1986 р. і включала тексти не лише марксистів Анрі Барбюсса (Henri Barbusse) і колишнього дадаїста і сюрреаліста Луї Арагона (Louis Aragon, Louis-Marie Andrieux), але також і самого батька сюрреалізму Андре Бретона; італійського футуриста Філіппо Марінетті (Filippo Marinetti), Умберто Еко, Ролана Барта, Жана-Поля Сартра, Сальвадора Далі тощо). Ранішим винятком знайомства із теоріями модернізму й постмодернізму в пізньорадянському СРСР слугували призначені лише для наукових бібліотек радянські переклади на кшталт «Слів і речей» (1977) Мішеля Фуко (Michel Foucault). Цих авторів в УРСР читали, однак дуже мало й обережно. Для західноукраїнських читачів вони тривалий час залишалися знаками знаків, тінями тіней, «симулякрами симулякрів» і потрапляли за посередництва російської мови та культури, що, певним чином, і наближувало, і відчужувало від західної модернізації.

За той час у сусідній польській літературі з'явилися поетичні тексти Віслави Шимборської (Maria Wisława Anna Szymborska), поезія, проза і театр Тадеуша Ружевича (Tadeusz Różewicz), Тадеуша Кантора (Tadeusz Kantor) із його театром «Circot 2», еміграційних авторів Славоміра Мрожека (Sławomir Mrożek) та Чеслава Мілоша (Czesław Miłosz); поезія безпосередньо пов'язаного зі

Львовом Збігнева Герберта (Zbigniew Herbert) з його «паном Когіто» та незвична фантастика колишнього львів'янина Станіслава Лема (Stanisław Lem): від «Щоденників Йона Тихого» до «Соляриса». Доповнена фільмами Кшиштофа Кесльовського (Krzysztof Kieślowski), Кшиштофа Зануссі (Krzysztof Zanussi), Анджея Вайди (Andrzej Wajda), творами польських художників-авангардистів (наприклад, т. зв. «Другої краківської групи»), польська модерністична парадигма вагалася між традицією й новаторством, лояльністю до ПНР і соцреалізму та протестом проти обох. Відносно територіально й культурно близька, доступна частині інтелігентів мовно, вона впливала на естетику також і західноукраїнських митців.

Водночас у період хрущовської відлиги з'явилися нові модерністи у СРСР, яких назвали радянськими «шістдесятниками». Ідеологічно, естетично, культурно вони були дуже різними. Передовсім це стосувалося загальнорадянських літературних «шістдесятників», таких як Андрій Вознесенський (Андрей Вознесенский) з його епатажною поезією й поведінкою, Євген Євтушенко (Евгений Евтушенко), Белла Ахмадуліна (Белла Ахмадулина, Bella Əxət qızı Əhmədullina), які поєднували традицію й модернізм, «протестний» Олександр Солженицин (Александр Солженицын) із темою ГУЛАГУ, брати-фантасти Аркадій та Борис Стругацькі (Аркадий и Борис Стругацкие) або т. зв. «барди»/поети-співці на зразок Булата Окуджави (Булат Окуджава) чи Володимира Висоцького (Владимир Висоцкий). Їхня діяльність, частково тематика їхніх творів здавалися естетичним та ідеологічним «повстанням» проти соціалістичного реалізму, що модернізує літературу й культуру. Але «оновлення літератури» у цій парадигмі не було синонімом західного модернізму, а лише творенням окремої ніші в радянській літературі, у якій основним мірилом залишався соціалістичний реалізм. Натомість література СРСР 1960–1970-х років була, як і сама радянська держава, не «світовою республікою літератури»¹⁹⁵ (хоча на перших етапах хотіла такою бути та поширювала свої книжкові впливи на соціалістичні республіки і країни третього світу). Вона була реальною й символічною «імперією національного (та ідеологічного й політичного) вирівнювання»¹⁹⁶; і особливо після смерті Сталіна – строкастою імперією різноманітних тенденцій, які постійно прагнув контролювати і контролював центр, тобто Москва.

Це особливо стосувалося «літератур народів СРСР», національних

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

радянських літератур 1960 – початку 1970 рр., передусім українського літературного шістдесятництва з його явним чи прихованим політичним і естетичним бунтом¹⁹⁷. Справді, модернізація літератури й мистецтва мала різні зовнішні імпульси та різну мотивацію серед письменників. Окремі її імпульси надходили з інших тогочасних радянських літератур та культур, інші – з-поза СРСР. Наприклад, для українського письменства й культури одним зі збудників стала модерністична кіноінтерпретація модерністичного тексту Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1962) у версії вірменського дисидента Сергія Параджанова (Саркіса Параджаняна, Մարգարիտի Փարսադանյան), автора також іншого модерністичного кінотвору, званого під назвою «Колір граната» або «Саят-Нова» (1968). «Тіні...» були важливими для українських письменників загалом і для літераторів Західної України зокрема, оскільки йшлося про Карпати й Гуцульщину. У фільмі Параджанова, теж вихідця з гористої країни, західноукраїнська територія поставала незвичним, дивовижним краєм незвичних людей, так само, як і його Вірменія. Для українців ця кінокартина була, навпаки, способом меморіалізації їхньої культури, поетизації історичної пам'яті, засобом (з допомогою «тіней предків») підтримування не лише субетнічної ідентичності горян, але й національної ідентичності. Зрештою, з ініціативи Івана Дзюби, Василя Стуса і В'ячеслава Чорновола сама демонстрація цього фільму стала знаком протесту проти арештів української інтелігенції, а отже, бунтом: для одних – проти імперії як такої, для інших – проти партномеклатури чи партапарату. Так частина українських письменників і митців обрала або закрили богемність, або відкриту опозиційність. Натомість інша частина літераторів намагалася, покликаючись на загальносоюзні авторитети, показати свій модернізм не альтернативою соцреалізму, а його доповненням.

Проте українська література 1960–1970-х років, а далі й 1970–1980-х років була літературою настільки ж новаторською, наскільки й традиційною. З одного боку, на зламі 1960–1970 рр. у ній з'явилася українська «химерна проза»/психологічна проза Валерія Шевчука з його пізнішими «Трьома листками за вікном» чи «Лебедина зграя» Василя Земляка (Вацлава Вацика, Václav Vacek). Згодом цей текст втілювався у фільм «Вавилон ХХ», що через постать уродженця Буковини Івана Миколайчука (1979)¹⁹⁸, як і «Тіні забутих

предків» Сергія Параджанова, асоціювався із українським кіномодернізмом 1960-х років, а також із модернізмом початку ХХ ст. Ця «хімерна» проза викликала дискусії: вона не була соцреалістичною за формою, хоча, наприклад, описувала події громадянської війни і змальовувала позитивний образ соціалістичної комуні, як «Лебедина зграя» Василя Земляка. Однак ця та схожа течія (зокрема, латиноамериканський «магічний реалізм»), хоч і здавалися представникам соціалістичного реалізму дещо підозрілими за формою, все ж не сприймалися глибинно суперечними із панівною ідеологією.

Проте вагання все ж були: підозри в ідеологічній аномальності викликали як модерністи, так і традиціоналісти. Тому, наприклад, популярну серед західноукраїнських читачів поезію представника «традиціоналістів» Василя Симоненка з його «Тишею й громом», «Земним тяжінням», «Лебедями материнства», «Царем Плаксієм і Лоскотонном» представники опозиційної літератури цінували як тексти представника національно-патріотичного дискурсу. Між модернізмом та традиціоналізмом вміщували також доробок Миколи Вінграновського, який не зараховував себе до шістдесятництва, але якого асоціювали з «поезією атомного віку» («Атомні прелюди»), відносно традиціоналістичною прозою («Первінка», «Сіроманець»), а також із новаторським кінематографом Олександра Довженка та Юлії Солнцевої (Юлія Солцева) («Повість полум'яних літ») та власними кінострічками. Радянський модернізм 60–80-х років ХХ ст. у літературі та в образотворчому мистецтві досить часто поставав естетикою нової, «космічної» доби, епохи технічного прогресу і викликів «мирного і воєнного атому». Первісно відголоски цих тематичних тенденцій можна було почути й у поезії теж популярній серед галичан Ліни Костенко, яка згодом стала автором епічних поетичних полотен, класичних, традиційних образів і сюжетів («Маруся Чурай», «Сад нетанучих скульптур», «Берестечко»). З іншого боку, у поезії Івана Драча («Поема про соняшник») письменники намагалися поєднати традиційне з модерним. Інколи соцреалістичні тексти в творчих біографіях авторів сусідили з творами, що містили елементи модерного інтелектуалізму. Наприклад, у випадку Павла Загребельного «виробничі романи» та антибандерівський «Шепіт», з одного боку, та історико-психологічні твори «Диво», «Я, Богдан», «Роксолана», які викликали згодом значне зацікавлення саме на Західній Україні, – з іншого. Одним із рушіїв

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

шістдесятницьких дискусій, зокрема й у Галичині, став також кількокапелановий «Собор» – роман автора соцреалістичних «Прапорносців» Олеся Гончара.

Модернізація літератури та культури на самій Західній Україні 1960–1970-х років також була доволі різношерстою. Її культуру та письменство репрезентували як передвоєнні діячі (окремі з них були модерністами початку чи першої половини ХХ ст.), яких влада прагнула радянізувати, і автори, які з'явилися в культурі й літературі уже в радянський час. Так, тут далі працювали майстри авангарду 1930-х років, наприклад, Роман Сельський і Маргіт Райх-Сельська, які далі, хоч дещо інакше, ніж раніше, модернізували образ Карпат, а також Леопольд Левицький. Він активно розвивав урбаністичну тематику, водночас вписуючи свої модерністичні експерименти у парадигми соціальної історії Західної України, її селянської культури. Модернізм Левицького радянські художні критики пояснювали його «лівими» поглядами, близькими до комуністичної ідеї, і саме тому (частково) підтримували. Водночас у цьому виявлялася й повага до самої модерністичної техніки митця та до його чисто людських рис¹⁹⁹. Соціальну тематику, поруч із національною, виділяли також у творчості модерністки періоду сецесії Олени Кульчицької, якій довелося, певною мірою, продовжувати «соціальну» лінію уже в радянський час. Водночас мисткиня була znana також із давніших, ще сецесійних підходів до зображення дійсності й книжкового дизайну, які виявилися, наприклад, в оформленні «Лиса Микити» Івана Франка (видання 1962 р.). Поруч працювали й інші митці – Карло Звіринський, Зеновій Флінта, Олег Мінько, Володимир Патик, модернізм яких було помітно і в живописі, і в графіці (Софія Караффи-Корбут, Богдан Сорока), в абстрактних і неабстрактних, напівтрадиційних формах львівської скульптури (Теодозія Бриж), кераміки та художнього скла (Петро Маркович, Зеновій Флінта, Петро Лінинський, Андрій Бокотей). Старші й молодші митці заклали основу неофіційного та напівофіційного мистецтва Львова й краю, що розвивалося поруч із відносно «традиційним» мистецьким дискурсом (як, наприклад, картини Григорія Смольського)²⁰⁰.

Зрештою, й у світовому мистецтві популярними залишалися незвичні Сальвадор Далі (Salvador Dalí), Рене Магрітт (René Magritte), Жуан Міро (Joan Miró). У СРСР їх тривалий час

сторонилися з ідеологічних причин (Далі був близьким до франкізму і фалангізму), надавали перевагу соціалістичним чи «лівим» модерністам, але ігнорувати інших теж не могли. Те саме стосувалося й музики, де, наприклад, колишні модерністи початку ХХ ст. зустрічалися з новими, молодими модерністами, але не у всьому сприймаючи їхню творчість. Наприклад, творець монументального «Кавказу» і колишній модерніст Станіслав Людкевич заявив авторові українського твісту «Не топчть конвалій», «Карпатської рапсодії» і пізнішого «Мойсея» Мирославу Скорику: «Ви пишете по-вар'ятськи, але талановито»²⁰¹. Те ж саме стосувалося й письменницьких середовищ, де колишні «молодомузівці» (Михайло Яцків, Михайло Рудницький) і міжвоєнні модерністи (Ірина Вільде чи Ярослав Цурковський) зустрілися з письменниками, які виступили в літературі уже в повоєнний час, і тепер були їхніми наставниками.

Представники радянської західноукраїнської літератури були і традиціоналістами, модерністами, і тими, хто намагався синтезувати модернізм та традицію. Зрештою, розуміння модерну й традиції і серед шістдесятників, і серед їхніх наступників було рухомими й залежало від літературного та соціального контексту. Так, творчість Романа Іванчука загалом була спрямована до традиційної історичної романістики першої половини ХХ ст., однак цей жанр письменник теж поступово удосконалював і оновлював, модернізував. Проза Романа Федоріва, натомість, розвивалася від ранніх спроб, наприклад, зовнішньомодерного (за «телеграфним», журналістським стилем письма), проте ідеологічно заангажованого «Капелана жовтого лева». Це, певним чином, споріднювало його твір із пізнішим «Білим птахом з чорною ознакою» Юрія Ілленка, у якому новаторство сюжету сусідило з рамками соціалістичного канону, і який, своєю чергою, перегукувався з «Попелом та діамантом» Анджея Вайди. Проте згодом романістика Федоріва стала розвиватися в руслі міфологічного роману («Жбан вина») і рухатися до фантасмагорії («Єрусалим на горах»). У поетичному дискурсі, навіть у межах офіційної радянської Спілки письменників, також простежувався рух як у бік модернізації, так і традиціоналізму. Це було помітно і у віршах, наприклад, Дмитра Павличка з його сонетарієм і прагненням до класичної поетики, і у творчості Романа Лубківського, і в поезії Ростислава Братуня радянського часу, де соцреалістичні мотиви («До Леніна іду», «Балада про

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

комсомольський значок», «Ярославу Галану», «Світанок Олександра Марченка») перепліталися з «химерною» («Зачарований трамвай») урбаністичною модернізацією і драматизацією поетичного дискурсу («Нью-Йоркські медитації»)²⁰².

Всередині шістдесятництва розвивалася також і модерністична література дисидентів. Частина тих, хто створив опозиційну літературу й культуру 1960–1970-х років сформували прихильники «класичного» чи близького до нього літературного й культурного дискурсу: як Василь Стус, Іван Світличний – у літературних творах, або ж В'ячеслав Чорновіл, Михайло Горинь, Іван Дзюба, Валентин Мороз, Євген Сверстюк, Іван Гель – у публіцистичних виступах. За ними стояли інші, хоч нечисленні, представники опозиційної літератури, які теж часто дотримувалися традиційної поетики (колишній в'язень сталінських таборів Іван Гнатюк написав «Паговіння», «Калину» і вже в пострадянському часі «Хресну дорогу»). Натомість інші письменники цього кола обирали орієнтацію на західноєвропейський і американський модерністичний дискурс. Одні з них (як причетні до самвидавної «Скрині» Грицько (Григорій) Чубай чи Олег Лишега²⁰³) пішли шляхом богемного андеграунду. Частково ту «андеграундність» відобразило Чубаєве «Пятикнижжя» із алюзіями до біблійних текстів («Плач Єремії»²⁰⁴) та ритуалів. Її містили картини «вертепізації»/перевертання/траверстії/перекрашування світу у «Вертепі», у «Відшукуванні причетного», в образі Воскреслого Христа серед радянської дійсності, у концепті слова і тиші, мовчання та промовляння в «Говорити, мовчати і говорити знову». Обидва автори і апелювали до традиції, і закликали до оновлення, навіть бунту поколінь. Інша справа, що тексти Чубая стали повністю доступними для читачів вже в пострадянську добу, а образ самого автора став, радше, прикладом трагічного ламання таланту в атмосфері СРСР та УРСР. Водночас уродженець Рівненщини Чубай виражав, умовно кажучи, одночасно львівську і «галицько-волинську» парадигми андеграундної /богемної модерної української літератури.

Натомість знайомий Грицька Чубая, уродженець Ходорова Ігор Калинець, з одного боку, вписувався у загальноукраїнську парадигму, зокрема, на думку Тараса Пастуха, в середовище, вибудоване довкола київської поетичної школи з її своєрідною поетикою, а з іншого – був прихильником традицій західноєвропейських та продовжувачем лінії галицьких модерністів²⁰⁵. Сам поет згодом згадував,

що вихід його книги був порушенням принципів радянського книговидавництва (про першу збірку поета не було оголошено у планах видавництва) та усталеної композиції радянських збірок. У ній не було соцреалістичних «передмов» (віршів про Леніна чи КПРС), а було відсилання до традицій міжвоєнної галицької літератури та культури, а також концепти, що апелювали до традицій, як у текстах «Вогонь Купала» і «Відчинення вертепу»²⁰⁶. Зрештою, самі обставини, боротьба ідеологій та опозиційність до влади зробили його не лише представником андеграундної культури, а й людиною антикомуністичних поглядів. Зі слів самого Калинця, його модернізм формувала концепція, яку він називав «націоналізмом»²⁰⁷. Так чи так, поезію Калинця сформувала модерністична форма і апеляція до української мови, культури та літератури у змісті. Про це свідчили назви Калинцевих збірок, які апелювали і до християнства, і до українського язичництва. У цьому контексті його творчість також асоціювалася з народною архаїкою та патріотизмом («Вогонь Купала», «Відчинення вертепу», «Світогляд Святовита», частково – «Дзвениславні купави»), а також, прямо чи опосередковано, з раннім західноукраїнським модернізмом, зокрема поетикою «Молодої Музи» («Ладі і Марені»).

Інша частина назв збірок Калинця відсилала до української середньовічної та ранньоновітньої історії, княжих та козацьких часів («Віно для княжни», «Міф про козака Мамая», «Карпат, або Посельська книжка»). Ще інша група поетових книг назвами вказувала на парадоксальні антиномії модерністичного мислення («Коронування опудала», «Спогад про світ», «Підсумовуючи мовчання», «Верлібровий вирок», «Тринадцять алогій»). Поділена згодом на «пробуджену» і «невольничу музу», творчість Калинця у своїй «модерністично-алогічній» чи поетико-ігровій формі підпорядковувалася чіткій естетичній системі. Автор послідовно класифікував сюжети й образи, відокремлював та, водночас, поєднував різні системи римунання з «білим віршем», постійно відсилаючи до українських історичних, культурних, мовних реалій, текстів та підтекстів²⁰⁸. Це засвідчила збірка, опублікована вже наприкінці існування СРСР, «Тринадцять алогій» (1991), яка ознайомлювала читачів «материкової» України з доробком Ігоря Калинця і яку ілюстрував представник уже постмодерного покоління художників Юрій Кох²⁰⁹.

Кажучи образно, те, що було мозаїкою/«смальтами» перших

збірок Калинця, в його пізніших збірках ставало елементом упорядкованої системи – майже такою своєрідною таблицею слів і понять, про яку говорив Фуко (хоч, звісно, дискурс львівського поета не був постмодерністичним і тим більше фукольдіанським). Більшість із них демонстрували українську ідею та її складові, побачені, значною мірою, з перспективи галицького читача-інтелектуала. Так, «алогійна» частина збірки, яку пропонували читачам спочатку, ґрунтувалася на різдвяних концептах і символах або ж на матеріальних денотатах/речах, предметах, до яких відсилали ці концепти. Її «алогійність» – у використанні, з одного боку, алітерацій, а з іншого – тавтологій; нанизування і розгортання однокорінних слів, інколи неологізмів, оксиморонів, своєрідних метафор. Сполучені в одному поетичному рядку, в одній синтагмі, вони часом творили нібито нелогічні чи не зовсім зрозумілі, однак мотивовані «внутрішньою формою» або ж фольклорним чи етнографічним контекстом слів, «ігрові» образи мовлення й мислення: «калиною сопілка каганцює, а на покутті Покуть їсть кутю», «була собі трійця-пані», «і дух солом'яний Дідух», «щедрує ластівку вікно», «віншувальники на стовпчику/ хаті небо прихилюють» тощо. В інших текстах вживалися оксиморони для творення контрастних, водночас можливих і неможливих словесно-логічних конструкцій («Орати метеликами»).

Цю збірку формували віршові цикли, властиво «мінізбірки», побудовані на чіткій асоціативній основі, наприклад «Зільник». Зібрані тут поезії відповідали символічній мові квітів (первоцвіт, сон-зілля, фіялка, барвінок) в оригінальному поетовому прочитанні. Підставою поетичного мислення Калинця ставала й образна астрономія/астрологія («Знаки Зодіаку»), хронологія («Місяцеслов»), українська писемна культура («Мій азбуковник»). Зокрема, давньоруські графіті з Софії Київської («не видех тебе», «попаше Козьма поросся», «дай козу мою») були інкрустовані в поетичний текст, стаючи його семантико-тематичними центрами. Ще в інших текстах (попри пізніший конфлікт із концепцією Григорія Грабовича про Тараса Шевченка-міфотворця) поет поставав оповідачем міфів і міфотворцем водночас у канві «козацького міфу» («Міф про козака Мамаю»), козацтва як українського лицарства («Лицарія»). В окремих текстах поезія Калинця слугувала вербалізованим коментарем/інскрипцією до уявних, стилізованих чи реальних ранньомодерних

РОМАН ГОЛИК

написів, теж прямо чи опосередковано пов'язаних із Козаччиною («Віршовії надписи» – «під кобзою», «на картіші», «під пляшкою»). У центрі Калинцевого поетичного Всесвіту – образ України, соборної й водночас етнографічно та історично розмаїтої, складеної з багатьох «Україн»: Закарпаття, Покуття, Поділля, Волинь, Галичина. Кожна з цих «Україн» через мотто відсилала до певного тексту української й не тільки української літератур («Битва» Ольги Кобилянської, «Вість про Велетів» Станіслава Вінценза (Stanisław Vincenz), «Русалка Дністрова», «Почаївський кант»), або ж символічного образу («закарпатські троянди»).

Водночас одним зі знакових місць/топосів Калинцевого універсуму залишався Львів. Він ставав уособленням естетичної свідомості та історичної пам'яті – простором, де на тлі ренесансних кам'яниць (дому Корнякта, Італійського подвір'я) переплітаються видатні постаті минулого, знакові місця, архітектурні пам'ятки міста та їхні деталі. Кожен із цих елементів наділений власним поетичним атрибутом: «Рожева Пелюстка» Варвара Лянгішівна, Петро Барбон «з італійським сонцем в очах», «міфічний Стефан Дропан», «квадрат паприціанського Ринку» і «гетто Руської вулиці», Чорна Кам'яниця, «непогамовані стіни Успення» і «аркоджний стояк П'ятницького іконостасу». Один із центрів Львова – собор св. Юра. У Калинця він набуває рис Центру Світу, осередку «Незгасного Поривання», покликаним врятувати місто, Галичину та Україну загалом:

Тоді ж
камінною міццю налетіть
на Святоюрській Бароковій Скелі
Кінь і Верхівець.
У язик зла
впевнено вцілить твердий спис –
рука нашої землі,
вознесена над падоллям сліз.
Звідси, з тріумфальної висоти,
манливі обрії розбігатимуться,
як кола на плесі²¹⁰ («Італійське подвір'я. Поривання», 1977).

У Калинцевому трактуванні саме життя стає подорожжю давнім Львовом, і саме так наповнюється змістом: «Живемо,/ щоб

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

крізь металеву браму/ у перламутровому русті увійти» («Дім Корнякта. Італійське подвір'я»). Тому публічний простір Львова в уяві письменника позначений вічністю і протистоїть минущості смертної людини:

..на фризах
закам'янілих кам'яниць
Крилаті Леви,
заблукалі венеціанські леви.
А на керамічній стіні кав'ярні
йтимуть і йтимуть
Молоді Львів'янки
під чорними парасольками
Урівень із співучими вежами...
безіменні і вічно гарні²¹¹ («Вероніка. Сльоза», 1977).

Водночас такий «естетизований» і поетичний Львів ставав не просто нейтральною альтернативою соцреалістичному містові. У Калинця місто – територія протистояння дисидентства й тоталітаризму, алегорія тогочасної України й ширше – крихкої дійсності, у якій жили тодішні інтелектуали: «під наше місто/ закладено вибухівку.../ Важко передбачити/ вінець експлозії/ Тільки напевно відомо/ Що наше місто заміновано» («Цими днями», 1971).

Мистецький модернізм підрадянського часу намагався змінити образ Західної України і її міської культури. Невипадково ліногравюра Богдана Сороки подавала панораму Львівського середмістя («Середмістя Львова», 1981) як скупчення притулених одна до одної будівель, архітектурних пам'яток, між якими втискаються контури дерев. На ліногравюрі Левицького (1960-х років) місто, пронизане динамізмом, робило враження нерозчленованої маси, складеної із геометричних фігур. Тут людина губиться серед інших людей, які спішають тротуаром або ж чекають на транспорт. Натомість на проїжджій смузі її силует розчиняється серед контурів техніки, автомобілів, автобусів та модерних будівель.

Водночас у публічному дискурсі далі формувався образ радянської Західної України та Львова як модернізованого регіону і міста. Інша справа, що розуміння урбаністичної модерності й модернізму теж мінялося. Гордістю радянських містобудівників вважали,

наприклад, будівлі Львівського аеропорту, що відображав тенденції першої половини 50-х років ХХ ст. як в еkleктичному екстер'єрі, так і у типово соцреалістичному інтер'єрі. Водночас Львів мав також і свій соціалістичний промисловий модернізм: збудований на Погулянці у 1984 р. масивний корпус тогочасного Палацу піонерів та школярів і незвично спланована площа довкола нього; будівля так званого «нового ЦУМу»/універмагу «Львів» чи первісно прикрашений портретами вождів будинок поліграфічного видавництва «Вільна Україна» на тогочасній – і теж модерній – вулиці Артема. Частковою ілюстрацією стали й будівлі в нових мікрорайонах 1970–1980 рр. (Сихові, Скнилові, Сигнівці); наприклад, конструктивістично забудована вулиця зі знаковою назвою Наукова або мікрорайон «Сріблястий» (збудований, як наголошували, зі сріблястої «чеської» цегли, що мало надати будинкам престижного відтінку). Цей житловий масив був супутником великого радянського виробничого комплексу – заводу ЛОРТА ім. В. Леніна, а характерний за формою вікон заводський Палац культури став зразком радянського модернізму.

Натомість поза межами СРСР і УРСР прояви нового українського модернізму, зокрема в поезії, можна було побачити і в літературних середовищах тодішньої східної Європи, наприклад, в українській поезії Польщі: від патріарха української поезії в ПНР Остапа Лапського до Тадея Карабовича²¹². Водночас у Західній Європі та США почав розвиватися інший, нерадянський, український модернізм, пов'язаний із еміграційною Галичиною/Західною Україною. Прикладом була, зокрема, Нью-Йоркська група, яку згодом досліджував, власне, Карабович²¹³. Поети цього осередку, наприклад Юрій Тарнавський, Богдан Рубчак та Богдан Бойчук, з одного боку, транспонували західну, американську і європейську модерну та постмодерну традицію на український ґрунт, а з іншого – переносили елементи західноукраїнського модернізму як своєї «іншої традиції» у модернізований англomовний простір мегаполісів США. Кожен із письменників цього кола обрав свій шлях. Юрій Тарнавський розгортав урбаністичну поетику, з одного боку, довкола переосмислених концептів традиційної поезії (зорі й місяць із «Міського ноктюрну»; самотність, банальність любові, ідентичність автора як «не-поета» і «не-філософа», слова якого «грубі, як поліна», але який мусить творити). З іншого боку, поезія Тарнавського

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

базувалася на енігматичній, афористично-герметичній поезії з питаннями-загадками, у яких частково є, а частково немає відповіді. У чомусь вона нагадувала японські хокку й хайку з їх паралелізмом чи логіку дзен. Однак це можна трактувати і як західний, американсько-український аналог афоризмів дзен: «Хто ти?/ Я хочу бути щасливим!/ Нащо ти живеш?/ Каміння теж лежить на дорозі» («Афоризми») ²¹⁴. Інколи ці афоризми Тарнавського розгорталися в ширшу, однак теж нерозгадану до кінця загадку:

На мої тридцять восьми уродини
Один чоловік подарував мені
Брилу фіолетового скла
Я бачив його вперше
« Чоловіче» – я спитав –
«Навіщо Ви мені її даєте?»
Він не відповів нічого
Тільки усміхнувся ніяково
І здвигнув плечима («Брила скла») ²¹⁵.

Водночас за поезією Тарнавського стояв також досвід вченого, який написав дисертацію із семантики знання – генеративної та дескриптивної семантики й синтаксису, проблем класичної й неklasичної логіки тощо ²¹⁶. Загалом, поетичний дискурс Тарнавського був уже частково українсько-англійським, паралельно двомовним, натомість науковий дискурс вченого як спеціаліста зі семантики – англійським. Проте дитинство Тарнавського, перед тим, як він із батьками емігрував у Західну Європу та США, пройшло в Галичині, на етнографічній Бойківщині, Надсянні й Лемківщині, в Турці й Сяноку.

Натомість поезія уродженця Тернопілля Бойчука та народженого в Калуші Рубчака репрезентувала іншу стилістику й риторіку. Тут переосмлювалися класичні образи й сюжети, інколи і не урбаністичні, як у збірці Бойчука «Час болю» ²¹⁷, де трансформувалася й модернізувався образ галицького селянина, і водночас текст селянської молитви «Отче наш», рядки з якої були інкрустовані у вірш, що робило його монументальнішим: «Ішов ріллею/ Срібна голова/ звисала між плечима./ Обличчя: борознами зрите і борозни в ногах./ *Да святиться*» («Селянин»). У цій літературній пам'яті

про селянина з Галичини (ймовірно, не американського фермера чи «фармера») можна було бачити алюзії до модерністичної прози Василя Стефаника з його «карбуванням» селянської тематики, яку тепер вже сприймали як традицію. З іншого боку, поезія Бойчука з цієї збірки також була поезією контрасту між традицією і модерним життям («Вірність»), однак тяжіла до класичних, вічних тем, зокрема початку й кінця життя («і взнала: спочатку був біль, а не слово... І кінець буде біль», «Родження») чи есхатології Апокаліпсису («Кінецьсвітне»). Загалом, Бойчукова поетика болю була не ігровою, бо мала сягати суті людського буття й небуття, його відображення у людських поняттях, почуттях і відчуттях: «Чорні краплі, як цілунки смерти, *кап і кап*, глухо, монотонно... Закрий обличчя болем, *кап і кап*, кусочків не збирай, пропало... *кап і...* І відійди» («Відійди»).

Водночас Богдан Бойчук із Богданом Рубчаком як упорядники антології модерної поезії репрезентували її як сформовану в «традиційних» координатах «материкової» української поезії (Богдан-Ігор Антонич, Роман Купчинський, Святослав Гординський, Юрій Липа, Максим Рильський), але водночас і як спрямовану «поза традиції» в умовах еміграції. У ці рамки потрапляла, наприклад, творчість поетів Нью-Йоркської групи і близьких до них поетів: Віри Вовк, Бабая-Богдана Нижанківського, Лідії Палій, Наталії Ливицької-Холодної, Василя Барки²¹⁸. Це демонструвало різні обличчя модернізму і/або різні модернізми української діаспори і не-діаспори. І справді, навіть модернізм самої Нью-Йоркської групи був неоднорідним: від незвичної й дискусійної творчості української та англійської Патриції Килини (Patricia Nell Warren) до текстів поета, вченого й публіциста Марка Царинника або ж творів Богдана Рубчака. Поетика Рубчака наближалася, радше, до модернізму Антонича з його міфологізацією природи, тіла, людини, її емоцій, з використанням образів та сюжетів також античної класики (наприклад, «Крило Ікарове», «Особиста Клію», «Лук Філоктета»), образів слов'янської міфології. Вони споріднювали поетику Рубчака не лише з Антоничевою, але й молодомузівською («Марену топити»). Звідси й сама поетова картина світу: «Пісні кують небесні ковали/ Співають ними сине тіло світу:/ На м'язі серця блискавки поміту/ Карбують нам залізні королі» («Коваль»). Саме в такому вигляді цей дискурс дійшов до України уже в пострадянський

час²¹⁹. Крім того, інший дискурс Рубчака – літературознавця й есеїста також був пов'язаний із Україною загалом і з Галичиною зокрема, передовсім із символізмом «молодомузівців», дослідженням творчості Антонича і його «ідеї землі», але водночас і студіями самої Нью-Йоркської групи²²⁰. Отож, поруч із українською радянською літературою та її модернізаційним дискурсом існував потужний дискурс нерадянського модернізму.

Тим часом сама радянська «цивілізація» пройшла різні етапи: від сталінського терору до хрущовської трансформації/відлиги, на ґрунті якої зародилося шістдесятництво й дисидентство, брежнєвського «застою», консервації й сповілення модернізаційних/трансформаційних рухів, ліквідації опозиційної думки та пригнічення андеграундних форм мистецтва й літератури (символами цього часу в Україні став перший секретар ЦК КПУ Володимир Щербицький, а для Західної України – перші секретарі Львівського обкому КПУ Василь Куцевол і Віктор Добрик, а також пізніший секретар ЦК КПУ Валентин Маланчук із його «маланчуківщиною»). Однак горбачовська «перебудова», що пропонувала відносно радикальне оновлення СРСР і цілого світу («нове мислення»), так само як Чорнобильська катастрофа на початку перебудови запустили, починаючи з 1985 р., процеси соціальної та літературної модернізації країни²²¹. На Західній Україні цей рух почав поступово стрімкішати, процеси демократизації тут, як і в Прибалтійських республіках, означали умовну «вестернізацію» і, водночас, націоналізацію мислення, зокрема бажання реконструювати передвоєнну Галичину або ж реанімувати її міф. Із цим асоціювалися частково проголошені ще дисидентами та шістдесятниками вимоги свободи творчості, віросповідання/конфесії (легалізація Української Католицької Церкви, відновлення Української Автокефальної Православної Церкви) та загалом наполягання на правах і можливостях вільного вибору людини. З'явилися також вимоги щодо впровадження спочатку елементів ринкової економіки (хоча більшість населення та політичні еліти не мали чіткого уявлення, що це таке), а згодом і декомунізації. На цій хвилі в культурному просторі злилися різні ідеологічні та естетичні течії: від відродженого греко-католицизму і православ'я до неоязичництва/рідновірства та крішнаїзму, від соціалізму й лібералізму до радикального інтегрального націоналізму. Так само змінювалися уявлення про ідентичність України,

її політичні та культурні орієнтири: тут можна було говорити про симбіоз і боротьбу різних поглядів, що вплинули на літературний і культурний дискурс²². Зокрема, його формували шістдесятники й дисиденти, серед яких були й письменники, які стали політиками: Ірина Калинець, Дмитро Павличко, Роман Лубківський, Роман Іваничук, Іван Драч (на певному етапі також Ростислав Братунь) тощо. У політичний дискурс було вплетено також дискурс Калинця, який після радянського ув'язнення вийшов на волю. Тепер письменник хоч і відійшов від модерністичного періоду творчості, однак далі акцентував на україноцентризмі та європейськості своєї поезії попереднього часу.

СУЧАСНІСТЬ: ВІД МОДЕРНІЗМУ ДО МЕТАМОДЕРНУ?

У політичному, культурному і літературному аспектах 1991 р. став межовим. Після проголошення української незалежності в одному літературному просторі опинилися традиціоналісти і модерністи, доля яких теж була дуже різною: подружжя Калинців, Ростислав Братунь, Ніна Бічужа, Микола Ільницький, Марія Людкевич, Володимир Лучук, Оксана Сенатович, Левко Різник, Богдан Стельмах, Марія Хоросницька, Роман Федорів. Тепер їхні тексти і постації стали формувати новий літературний канон Західної України²³. На літературній арені утвердилися й ті, хто намагався поєднати традицію і модерн, як, наприклад, філолог Андрій Содомора, есеї якого («Жива античність», «Наодинці зі словом», «Під чужою тінню») розвивали «вічні» теми й сюжети античної літератури в новому асоціативному тлумаченні.

Але одними з лідерів модернізації культурного процесу 1990 – початку 2000-х років стали представники молодшого покоління митців та письменників Західної України, передовсім із львівського та івано-франківського середовищ. Одними з найпомітніших літературних угруповань цього часу стали, наприклад, Бу-Ба-Бу та ЛУГОСАД. Авторів-учасників кожного з них репрезентували постмодерний підхід до літератури й мистецтва. Перше (Бу-Ба-Бу) об'єднувало різних, хоч і в чомусь подібних авторів (Віктор Неборак, Юрій Андрухович, Олександр Ірванець) і було пов'язане також і з ЛУГОСАДОМ, який також об'єднував доволі різнопланових письменників (Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський). Вже саме видання збірника творів «бубабістів» було значною мірою

даниною гри та провокативному експерименту. Про це говорив вже сам титул їхньої книжки, що повністю порушував загальноприйняті правила дискурсу представлення «Бу-Ба-Бу: Тимчасово виконуючі обов'язки Магістрів Гри в особах Патріарха Бу-Ба-Бу Юрія Андруховича (нар. 13.03.1960), Підскарбія Бу-Ба-Бу Олександра Ірванця (нар. 24.01.1961), Прокуратора Бу-Ба-Бу Віктора Неборака (нар. 09.05.1961), зібрані з нагоди сторіччя (34+33+33) їхніх уродин, яке виповнилося 9 травня 1994 року від Різдва Христового» (Львів, 1995). Мапа концептів і концепцій цієї групи була дуже різною: від «Повернення у Леополіс», перечитування Енеїди Івана Котляревського, а також метатеорії «бубабістів» («Введення у Бу-Ба-Бу») львів'янина Віктора Неборака до поезії та романів львів'янина, ривенчанина та киянина Олександра Ірванця.

Водночас центром групи, а на певний час символом українського постмодернізму, став мешканець Івано-Франківська (Станіславова) Юрій Андрухович. Постмодерною була поезія Андруховича, хоч галицький/західноукраїнський постмодернізм асоціюється, переважно, з його прозою. Вона, з одного боку, пронизана пострадянськими концептами, зокрема мотивом «прощання з СРСР», формування антиупотії чи антимифу Росії як імперії, ментального і реального відокремлення від неї України («Московіада»). З іншого боку, у ній йшлося про деконструкцію уявлень про Україну та її літературний канон. Звідси «Лексикон інтимних міст», «Дезорієнтація на місцевості» і, наприклад, «Дванадцять обручів». Останній твір викликав дискусію через частково реальні, а частково породжені грою літературної уяви образи західноукраїнських та європейських інтелегентів нового покоління (Артур Пепа, Ярчик Волшебник, Рома Воронич, Карл-Йозеф Цумбруннер), і через відсилання водночас до української міфології, західноєвропейського, антоничівського та «молодомузівського» лексикону: дві «дві ночі» Ліля й Марлена – як відгомін міфологічних Лади й Марени, і водночас, можливо, Марлени Дітріх (Marie Magdalene «Marlene» Dietrich); Илько Илькович Варцабич – як втілення демонічного начала гір, теж знаного з карпатської міфології).

Найбільше збурила частину галицьких інтелектуалів виведена в романі постать Богдана-Ігоря Антонича, творчість якого Юрій Андрухович досліджував, але в статусі літературознавця, вивчаючи, власне, творчість поета в модерністичному контексті²²⁴.

Замаскований під старіючого професора Доктора, Антонич Андруховича, врешті-решт, знищує всі стереотипи академічності, запрошуючи «в корчмі на місяці горілку пити» і навчаючи юну Коломею Воронич відчувати всю повноту життя та розкриваючи його суть. Сконструйований на підставі недоводок про два обличчя Богдана-Ігоря Антонича (спогади Ярослава Курдидика, Володимира Ласовського), накладених на цитати самого поета, цей образ став провокацією до дискусій між старими модерністами (Ігор Калинець) й новими, постмодерними авторами (Юрій Андрухович). Водночас для постмодерністів така ігрова деканонізація здавалася, навпаки, формою прославлення Антонича як попередника галицького постмодерну. Саме тому Андрухович і намагався зробити героя свого роману божественним противником «міщанського Львова чи міщанської Галичини», який кидає виклик усталеним формам життя. Так ідентифікували себе й самі постмодерністи чи нові письменники, які навіть назвами своїх літературних угруповань деконструювали попередню літературну традицію й кидали виклик усталеним нормам: «Нова дегенерація» (Степан Процюк, Іван Ципердюк, Іван Андрусак), що сприймалася не лише алюзією до трансформованої нової генерації/нового покоління, а й відголоском авангардної «Нової генерації» – проекту футуристів «Розстріляного Відродження».

Західноукраїнські письменники і митці, які наголошували на своїй божественності та «андеграундності» й були завсідниками культурних львівських кав'ярень/мистецьких центрів на зразок «Дзиги» та «Під синьою фляшкою», читали, обговорювали і коментували постмодерних авторів: від елітарного й інтелектуального Умберто Еко з його семіотичними й історико-естетичними працями, «Імнем Троянди», «Островом напередодні» і «Маятником Фуко», до представника масового постмодерну Паоло Коельо (Paulo Coelho) з його «Алхіміком». Дійсно, у 1990–2000 рр. в українську літературу нарешті почали надходити повні переклади авторів, забутих чи викинутих із культурної пам'яті в СРСР: від Марселя Пруста (з його «Пошуками втраченого часу») до Джеймса Джойса (з його «Уліссом»). Цих авторів почали активно перекладати. Наприклад, «Маятник Фуко» Еко, «Портрет художника в молодості» Джойса, «Алхімік» Коельо були перекладені й видані у Львові²²⁵. Ці тексти стало модно наслідувати, зокрема через інтелектуалізм й техніку «потому свідомості».

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Водночас галицькі письменники й митці формували власну постмодерну лектуру, зокрема й прозу²²⁶. Одним із її смислових центрів ставав образ нового культурного героя – українського інтелектуала, який модернізує чи творить новий Львів, Галичину й всю Україну²²⁷. Тому навіть часто різка критика міфу Галичини з уст Андруховича була також проявом симпатії до регіону та України загалом. З іншого боку, постмодерні львівські митці творили новий візуальний міф Галичини й Львова, деконструюючи давні символи й знаки. Так постали картини «Leopolis», «1097», «Галицька хустка», «Львів. Збруч. Кордон», «Святий Лука малює Львів», «Золота Галичина» чи «Галичина і Україна» Володимира (Влодка) Костирка, а також «Історія королівства Галичини від праісторії до року 1264» (уявним автором якого став вигаданий персонаж Станіслав–Роланд Перфецький), а ще – стилізовані під середньовічну й ранньомодерну історію портрети львів'ян/галичан. Вони подавали альтернативну історію краю. Так само в постмодерному ключі художник формував і образ людського тіла («Жінка і обладунки перед дзеркалом», «Рожевий череп», «Рука майстра», «Леонардо – Анатом»). Подібну лінію проводив у своїй творчості також Євген Равський, частина проєктів якого була спільною з проєктами Володимира Костирка. Інший варіант художнього постмодернізму зарепрезентували роботи Юрія (Юрка) Коха. Вони в техніці монтажу чи колажу відтворювали загальний образ львівської богемі («Богемна ідилія»), або ж формували фантазмагоричні, пронизані анахронізмами, метафорами й символами писемної культури картини напівуявного міста – Львова і не Львова одночасно («Павич і Трамвай», «Площа», «Падіння Ікара», «Сон Європи», «Антикваріат», «Під балконом», «Книжниця – Атлас»). Ту ж мову використовували і дещо провокативні плакати Коха до «Вивиху» і «Євро-2012». Культура галицького мистецького постмодерну стала культурою епатажу, перформенсів, геппенінгів/трансформацій та інсталяцій Володимира (Влодка) Кауфмана («Листи до Землян, або Восьма Печать», «Дзеркальний короп», «Їжа»). Їх почали сприймати як форму самопізнання²²⁸.

Зрештою, постмодерний рух у Західній Україні почався з масштабного перформенсу – фестивалю «Вивих» 1990–1992 рр. у Львові. Він виніс на поверхню карнавальну альтернативну культуру і «нетрадиційне мистецтво». Епатаж, іронія й сатира, гротеск і протест

проти стандартів «традиційної культури» проступали тут навіть у семіотиці – назвах гуртів, які брали участь у фестивалі. Всі вони були, значною мірою, оказіональними, авторськими і незвичними та контрастували з українською радянською номенклатурою публічних назв або ж пародіювали її: «Бу-Ба-Бу», ЛУГОСАД, «Слоїки», «Сидіння разом», «Святий сон», «Табула Раса», «Спати»/«Скрябін», «Клуб шанувальників чаю», «Колгосп імені Шерлока Холмса», «Неборак-рок-бенд», «Ку-ку», «Рутенія», «Брати блюзу», «Гицелі», «Мертвий півень». Музичні жанри й напрямки частини цих гуртів (буфф-панк, рок) були модерними для пострадянської музики Галичини так само, як, наприклад, готичний фольк-індастріал групи «Кому вниз» з Центральної України, у творчості якої бачили західноукраїнські праві ідеологічні впливи (пісня «Птаха на ймення Nactigall», що апелювала до історії галицьких військових формацій періоду Другої світової війни). Ліберальний музичний та літературний постмодернізм втілювався у назві пісень групи «Мертвий півень», що відображали пострадянську дійсність («Брат, пиво кончилось», «А ми собі добре йшли») або формували посттрадицію («Б'ютіфул Карпати»). Зрештою, одним із лідерів гурту став тодішній студент української філології Львівського університету Михайло (Місько) Барбара. Пісню «Мертвого півня» на слова Наталі Білоцерківець «Ми померем не в Парижі» з альбому «Ето» стали навіть вважати маніфестом постмодерного/пострадянського покоління, сповненого великої надії і, водночас, песимізму щодо європейських перспектив України і її літератури. Вірш Наталки Білоцерківець був побудований як антитеза до рядка перуанця Сесара Вальєхо (César Vallejo) «Я помру в Парижі в четвер увечері», який таки помер саме в Парижі, і виражав певний смуток (не)європейців за (не)досяжною Європою:

Надто гірко ми плакали і ображали природу,
 Надто сильно любили коханців соромлячи тим,
 Надто вірші писали поетів зневаживши зроду.
 Нам вони не дозволять померти в Парижі і воду
 Під мостом Мірабо окільцюють конвоєм густим²²⁹.

Інші модерністичні тексти, зокрема поезію Грицька Чубая, його «Вертеп», почав пропагувати інший гурт – «Плач Єремії». Водночас у колективній пам'яті відбувалося пригадування давніх, забутих,

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

ще радянських форм альтернативної культури, наприклад, львівських гіппі та рок-гуртів (Алік Олісевич, Юрій Перетятко, «Республіка святого Саду» та «Супер-Вуйки» Ілька Семенова-Лемка й Дмитра Кузовкіна). Все це робило західноукраїнську постмодерну культуру й літературу театральною сценою для великої гри й перформенсу. Одним із символів цього прагнення до трансформування, метаморфізму існуючих понять та реалій, суспільства і публічного простору став на короткий час «вивихнутий» будинок на площі Міцкевича у Львові початку 1990-х років. Ця будівля XIX ст. через пожежу рекламного щита посутньо обгоріла, і її відбудувати з різних причин не стали. Натомість митці-учасники фестивалю «Вивих» перетворили будинок у своєрідну архітектурну книгу. Дім розписали цитатами, що засвідчували прихід в українську літературу постмодерної людини з її вічним сумнівом, скептицизмом, меланхолією та песимістичною іронією, парадоксальністю і грою з традицією: «Якось так все воно у глибокій дірі», «Багатство, мудрість, влада, сила – все проходить», «Сунуться марища та й журяться», «Смішний сей світ», «Гоніть з Руси мраки тьмаві», «Ми є тому, що нас не має бути», «Лу-Го-Сад». Однак цей будинок, який одні вважали цікавинкою, а інші – візуальним непорозумінням, у 1998 р. демонтували. Своєрідна монументальна інсталяція, що нагадувала про «Вивих» у публічному просторі, зникла.

До публіки були звернені й постановки та перформенси нових галицьких львівських театрів 1990–2000-х років, наприклад, театру імені Леся Курбаса, (початково – Львівського молодіжного театру), що виник ще на хвилі горбачовської перебудови у 1988 р. (афіші до вистав якого малював, зокрема, і Юрій Кох). Цей театр, з одного боку, хоч й символічно, продовжив експерименти харківського «Березоля» Леся Курбаса (вернувши його, у такий спосіб, в Галичину), а з іншого боку – був зорієнтований на модерний театр (такий, наприклад, який пропагував Єжи Гротовський (Jerzy Grotowski)) і відповідно трансформовав класичні сюжети («Захара Беркута» та «Перехресні стежки» Івана Франка, «Лісову пісню» Лесі Українки, «Короля Ліра» Вільяма Шекспіра (William Shakespeare), «Сад нетанучих скульптур» Ліни Костенко) або ж звертався до театру абсурду («Чекаючи на Годо»). Це, як і виникнення львівського духовного театру «Воскресіння» Ярослава Федоришина у 1990 р., зрештою, дало поштовх до модернізації інших львівських театрів, зокрема в

руслі постдраматичної театральності.

Західноукраїнська журналістика початку незалежності теж починалася з літературознавчих та літературних інспірацій, зокрема представників української філології, як Олександр Кривенко чи Володимир Павлів. Це засвідчили часописи «Поступ» і «Пост-Поступ», що балансували між інформаційною точністю нової професійної журналістики, іронічно-скептичною аналітикою і постмодерною літературною грою. Це підтверджувала Енциклопедія нашого українознавства Кривенка та Павліва, що була постмодерною («стьобною») альтернативою до цілком традиційної еміграційної Енциклопедії українознавства за редакцією Володимира Кубійовича. Загалом, західноукраїнський постмодерн багато в чому був зорієнтований на альтернативну історію, формування інших, можливих світів. Звідси популярність «Дефіляди в Москві» Василя Кожелянка, поява «іншої» історії Галичини Володимира Костирка, антиутопічного «нібито-роману» Олександра Ірванця «Рівне/Ровно (стіна)»²³⁰ або навіть «Житіє гаремное» Юрія Винничука – альтернативна історія Роксоляни у формі її нібито-щоденників. Для «традиційних модерністів» ХХ ст. такі експерименти були вже викликом історичній пам'яті, а саме письмо, дискурс Винничука, зокрема його тематичний спектр, здавався або скандальним («Діви ночі», «Житіє гаремное») або розрахованою на масового читача спробою формувати власний міф Львова чи Галичини (популярні оповіді про Львів і навіть «Танго смерті»). За цього очевидно, що частина Винничукових текстів була розрахована саме на певне провокування громадської думки й гру з нею, а частина – на продукування нового типу науково-популярної літератури, якої бракувало читацькій спільноті.

Постмодерне західноукраїнське літературно-мистецьке середовище кінця ХХ – початку ХХІ ст. не було і не є монолітним. Так, наприклад, львівські літературні кола перехрещуються, з одного боку, зі «станіславівським феноменом». Твори Юрія Іздрика (його поезія і проза, наприклад, роман «Воццек & воццекургія»), есеїстика й художні тексти Тараса Прохаська («Лексикон таємних знань», «Радіо Fm-Галичина», «НепрОсті», есеїстика та переклади його брата Юрія Прохаська побачили світ не лише у Івано-Франківську, але й у Львові; так само, як твори Юрія Андруховича і його дочки Софії Андрухович («Фелікс Австрія» й «Амадока»). На львівських

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

сайтах і у видавництвах з'являються також есеї та частина романів («Пафос», «Імператор повені») містика й літературного теоретика Володимира Ешкілева. Однак його теоретична думка («Плерома». «Повернення деміургів», «Мала українська енциклопедія актуальної літератури») спрямована більше на виокремлення «станіславівського феномену» серед інших постмодерних течій нинішньої Галичини й всієї України.

Різними є долі сучасних модерних угруповань, письменників та митців – постмодерністів і тих, хто опинився на перехресті модерності й традиційності, поєднуючи і роз'єднуючи їх водночас. Значна частина літературних та мистецьких гуртів, які вийшли на західноукраїнську сцену в 1990–2000-х роках (від ЛУГОСАДУ до таких, як, наприклад, ММЮННА ТУГА (абревіатура за іменами авторок – Мар'яни Савки, Маріанни Кіяновської, Юлії Міщенко, Наталки Сняданко, Наталії Томків, Анни Середи)), припинили своє існування, а їхні автори розпочали окремі літературні чи мистецькі кар'єри. Долі постмодерних авторів різних поколінь були дуже різними. Так, наприклад, львів'янин Назар Гончар, який був одним із втілень богемності, карнавальності, поетичного експерименту й майже барокової гри в слова (паліндроми) у 1990–2000-х роках, трагічно загинув в Ужгороді (свідком чого став ужгородський модерніст, автор «Карбиду» Андрій Любка). Так само трагічно, але у Львові, обірвалося життя одного з промоторів модернізації української літератури, «предтечі постмодернізму», поета-вісімдесятника Ігоря Римарука, автора книжок «Діва Обида» і «Сльози Богородиці».

Західноукраїнський постмодернізм чи модернізм кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. гетерогенний і в поколіннєвому плані, і в плані ідентифікації та самоідентифікації авторів із модернізмом чи постмодернізмом. З одного боку, наприклад, «патріархами» постмодернізму стали ті, хто прийшов у літературу у 80-ті роки ХХ ст., передовсім Андрухович. Згодом молодшим літературним поколінням здавалося покоління часу «Архе» Любка Дереша, однак і воно (умовно кажучи, покоління Софії Андрухович) тепер вже не наймолодше. Відносно об'єднане у 1990-х роках на тлі загального протиставлення посткомунізму, з одного боку, і модернізму та постмодернізму – з іншого, літературне середовище, у якому перехрещувалися представники різних поглядів, течій і напрямків²³¹, поступово диференціювалося. Частково це зумовлено позалітературними причинами, часто

індивідуальними, суб'єктивними, як, наприклад, відокремлення після 2014 р. через ідеологічні розходження популярного в 1990 – 2000-х роках Романа Скиби, якого вважали новатором дитячої поезії, чи поетки Наталії Пасічник – із рештою західноукраїнських сучасних письменників. З іншого боку, давні модерністи (як Ігор Калинець) не погоджувалися з постмодерністами як носіями постправди, хоча ті й ті апелювали до спільних коренів (як-от поезія Богдана-Ігоря Антонича чи навіть «калинцювання» – вивчення поезії Ігоря Калинця як зразка).

Частина письменників і митців, хоча модернізували й модернізують українську літературу, естетистику чи мистецтво, проте не вписують власну творчість у канони постмодернізму чи модернізму. Так, Галина Пагутяк із її «Заходом сонця в Урожі», «Урізькою готикою», «Паном у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Слугою з Добромиля» поєднує готичну фантастику з есеїстичним реалізмом, формуючи щось на зразок магічного реалізму. Саме звідси образ рідного письменниці Урожа як реального села на Дрогобиччині і, водночас, як надприродного місця, з таємничими залишками панського маєтку, церквою, де вночі потай від живих нібито відбувається «мертвецька служба», а до мешканців восени приходять їхні родичі з потойбіччя; де з'являється інфернальний «пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», а на дорогах зустрічаються дивні, надважкі гуси; села, давні майстри якого були здатними до чаклунства, а у верболозах коло річки жили чи й живуть упирі/«опирі». Дивна реальність у прозі Галини Пагутяк переплетена зі світом уяви так само, як і у традиціоналістичному, але водночас модерністичному живописі її старшого сучасника, уродженця Тернопілля Івана Марчука. Його картини («Джерела життя», «Відлетіли далеко птахи», «Диспут мудреців», «Затихлі струни», «Втрачені квіти»)²³² можна вважати певним сплетінням сюрреалізму і традиції, реалій та візуальних метафор, що існують у просторі та гіперпросторі водночас. Тут людські тіла й речі матеріального світу проходять низку метаморфоз, вдягаються у дивовижні маски, або ж самі постають зі сплетіння різних форм довколишньої дійсності. Водночас ряд молодших західноукраїнських прозаїків вагаються між неореалізмом і містиккою (як рівенчанка Алла Рогашко з її «Провидцем» чи скалатчанка й львів'янка Оксана Сайко із збіркою «До сивих гір» або «Забутою мелодією»), і теж не вписуються у

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

парадигми модерну чи постмодерну. Зрештою, багато авторів творять популярну літературу, звернену до масового читача, що не є модерною чи постмодерною або є нею лише відносно.

Частина західноукраїнських письменників, з одного боку, були чи є авторами модерністичних або постмодерністичних художніх текстів, з іншого – творцями метатекстів, а інколи і надбудованих над ними метатеорій, літературними критиками чи філологами-літературознавцями, які аналізують/аналізували художні твори з дистанції читацьких смаків чи теоретико-літературних концепцій. Досить поглянути лише на львівське середовище письменників та вчених. Наприклад, Тимофій Гаврилів відомий і як автор поетичних та прозаїчних творів (від «Арабесок пам'яті» й «Конспекту екскурсії» до «Щоденника Одиссея» і «Ацетону»), і як дослідник модерної австрійської та української літератур («Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі», «Шкіц філософії сум'яття. Австрійська література у ХІХ і ХХ сторіччях»); Іван Лучук – як письменник-модерніст, один із засновників ЛУГОСАДУ (поетичні «Паліндормони», «Сонетії» та прозаїчна «Уліссея – роман в новелах», драматична «Ласкаво просимо на Кульпарків: Трагікомедія-антисуржик із елементами репу») і як дослідник-поезієзнавець («Історія світової поезії», «Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики»); Олена Галета – як поетка («Переступ і поступ») й дослідниця історії новітнього українського літературознавства, антологізму та літературної антропології в модерній та постмодерній українській літературі («Юрій Меженко – літературознавець», «Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття», «Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі»); Ірина Старовойт – як поетка («Вже не прозорі», «Гронінгенський рукопис») і дослідниця українського постмодернізму та «роботи пам'яті» в літературі та культурі («Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ сторіччя», «Пам'ять і модернізм: подвійна експозиція»); Галина Крук – як поетка (від «Мандрів у пошуках дому» до «Дорослої», численних віршів поза збірками) й дослідниця української ранньомодерної літератури («Українське низове бароко: поетика стилю і жанру»); Назар Федорак – як поет («Брудершафт із собою», «Сад божественних комах», «Скляний очерет») і літературознавець – медієвіст та

ранньомодерник («Поетика Галицько-Волинського літопису», «Вінець і вирій українського бароко. Сім наблизень до Григорія Сквороди», «Богородиця в давньоруській літописній історії: метафізика імені та присутності»), Дарія Сироїд – як поетка й дослідниця середньовічної релігійної літератури («Житіє Теодосія Печерського преподобного Нестора і жанрова традиція»); Остап Сливинський – як письменник (від «Жертвоприношення великої риби» до «Зимового короля») і дослідник модерної літератури («Феномен мовчання в художньому тексті (на матеріалі болгарської прози 60–90-х рр. ХХ ст.))» тощо.

Серед тих, хто так чи так підштовхував західноукраїнський постмодернізм, є, наприклад, один із ініціаторів часопису «Ї», культуролог, політолог, перекладач Тарас Возняк. Він свого часу об'єднав західноукраїнських інтелектуалів довкола проблем модерної культури й літератури загалом та Львова й Галичини зокрема. До роздумів про модернізацію літературної думки частково спонукали й праці таких неординарних авторів, як етнолог Роман Кісь з Інституту народознавства НАН України, який виступив як поет («Написи на румовищах: Поезії», «Побіч рудого метелика») та як автор своєї рідної теорії культурної антропології та смислотворення («Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до теорії культурного релятивізму)», «Свобода і рух смислів»).

Упродовж 1990–2000-х років модернізувалося й частково стало постмодерним також й саме літературознавство. Значною мірою до цього спонукали київські чи киево-галицькі авторки – дослідниці українського модерністичного дискурсу, які намагалися змінити погляди на українську літературу крізь призму фемінізму й гендерних студій, психоісторії, психосемантики (Соломія Павличко, Ніла Зборовська, Тамара Гундорова, Віра Агеєва), а також закордонні дослідники-україністи, які закликали переосмислити «канон та іконостас» української літератури та літературознавства (Марко Павлишин), деконструювати міфологеми і, навпаки, осмислити літературну творчість як міфотворення (Григорій Грабович) чи побачити поліморфність української культури (Джованна Броджі (Giovanna Brogi)) тощо. Ці імпульси співпали з переосмисленням/модернізацією доробку представників давніших поколінь вчених (наприклад, Віктора Петрова/Домонтовича/Бера як «українського Фуко» і майже постмодерного автора з багатьма ідентичностями й

підтекстами). Звідси монографія Мар'яни Гірняк «Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича». Водночас концепти модернізму, постмодернізму й міфологізму в душі Клода Леві-Строса (Claude Lévi-Strauss) і Ролана Барта (Roland Barthes) викликали спротив прихильників традиціоналізму та інтегрально-національного дискурсу (Петро Іванишин, частково Тарас Салига), які, втім, також працювали над проблемами українського модернізму, проте його витлумачували по-іншому. Цей конфлікт одні називали «протистоянням поколінь», інші – «культурною війною», однак він демонстрував також зміну парадигм літературознавства, її трансформацію і модернізацію, а також її труднощі й проблеми, пов'язані з такою зміною.

Архітектурне урбаністичне середовище, у якому розвивався модернізм і постмодернізм, також демонструвало боротьбу і співіснування дорадянського й радянського модернізму, традиціоналізму та поп-постмодерну. Це відобразилося в появі нових споруд Львова: від пам'ятників до будинків та цілих кварталів, і в сприйманні та ставленні до цих та давніших будівель. Так, після довгих дискусій кінця 80-х років ХХ ст. у самому центрі міста, на проспекті Свободи, було споруджено масивний пам'ятник Тарасу Шевченку з символічною багатофігурною композицією – т. зв. «Хвилею» українського національного відродження, розміщеною поруч. Вона символізувала традицію. Натомість малий пам'ятник Леопольду фон Захер-Мазоху (Leopold Ritter Sacher-Masoch) біля однієї з кав'ярень апелював, радше, до образу австрійського полікультурного, «веселого», модерного та толерантного міста ХІХ ст. Ностальгічний міф сецесійного, модерністичного «щасливого австрійського Львова» дістав частково своє підтвердження в інтер'єрі кнайпи «Під синьою фляшкою». Однак ставлення до австрійської сецесії, польського та радянського модернізму, як і сприймання постмодернізму в архітектурному середовищі Львова та Галичини, було дуже неоднорідним. Так, сприймання сецесії початку ХХ ст. у Львові кінця ХХ – поч. ХХІ ст. балансує між захопленням та нівелюванням, і це спричинило руйнування частин будинків або й цілих споруд.

«Вивихнутий будинок», який на короткий час став символом постмодернізму в центрі міста, так само, як і низка сецесійних, а також функціоналістичних приватних вілл на його периферії стали жертвами зміни естетичних пріоритетів. Натомість їх замінили

або візуальні реконструкції, або ж будинки зовсім іншої архітектури. Те ж стосується й польського міжвоєнного функціоналізму (наприклад, недобудований на рівні цоколя модерністичний костел став радянським і пострадянським палацом спорту «Трудові резерви» або ж інший недобудований функціоналістичний костел Ісуса-Короля в Козельниках став модерним офісним будинком), і радянського соціалістичного модернізму, частину зразків якого (львівський кінотеатр «Жовтень»/«Галичина») вже знищено або ж вони чекають на реконструкцію (комплекс видавництва «Вільна Україна») чи перебувають у досить занедбаному стані (т. зв. «новий ЦУМ»/Універмаг «Львів»).

Водночас стіни давніших і новіших міських будинків нерідко перетворюються у тексти модерних молодіжних субкультур («графіті»), із них зникають радянські мозаїки – як через декомунізацію, так і через смаки нових власників. Серед критично налаштованих інтелектуалів це, щоправда, призводить до думки не про модернізування, а про спролетаризування міста. З іншого боку, пізньорадянські корпуси Львівської політехніки функціонують далі, як і оригінальна будівля Львівського автовокзалу; колишній магазин «Океан» як приклад соцмодернізму з мозаїкою «Риби» трансформовано в нову будівлю; будівля, призначена початково для Львівського обкому комуністичної партії, стала Державною фіскальною службою; функціоналістичний Палац культури ЛОРТА поволі перетворюється у постмодерний молодіжний Urban camp. Загалом, архітектурний модернізм і постмодернізм кінця ХХ – початку ХХІ ст. показав еkleктизм підходів до того, що можна назвати постмодерним стилем. Про це свідчить будівля «Укрсоцбанку» на львівській площі Адама Міцкевича. Зведена замість вже згаданого «вивихнутого будинку», вона, за задумом авторів, мала б стати пам'яткою постмодерної львівської архітектури, так само як нова будівля поруч, а також зведений у стилі кінця 1990-х років будинок неподалік – на вул. Валовій. Проте ці будівлі й на сьогодні є причиною дискусії.

Архітектура нових львівських/галицьких споруд дуже неоднорідна: від сакральних форм церкви Різдва Пресвятої Богородиці на львівському Сихові до модерного аеропорту та стадіону «Арена Львів», зведених до Євро-2012, постмодерністичних споруд на вул. Шота Руставелі, площі Євгена Петрушевича і до масової квартальної житлової забудови у «спальних районах» міста, споруджених

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

будівельними фірмами на початку 2020-х років. Вони теж викликають суперечки. Однак їх, схоже, чекає та ж доля, що й модерних на свій час кам'яниць Йони Шпрехера першої половини ХХ ст.: на місце несприйняття у суспільній свідомості колись приходять примирення й звикання до нової реальності. Модернізація архітектурного Львова й Галичини кінця ХХ – поч. ХХІ ст. виявилася неоднозначною: нові споруди, які почали виростати у центрі міста і мали б слугувати прикладом сучасної архітектури, стали запереченням давньої архітектурної традиції. Для прихильників традиційного мистецтва й архітектури ці забудови часто не мають жодного стилю, позбавлені оригінальності, надміру уніфіковані, навіть дегуманізовані. З іншого боку, нові споруди (поки що) слугують для львів'ян оптимістичними знаками, бо є їхніми актуальними й потенційними життєвими просторами.

Приклади з львівською архітектурою в чомусь схожі з процесами літературної модернізації і, навпаки, «традиціоналізації», шляхи якої на західноукраїнському ґрунті теж були звивистими. Літературна й мистецька модернізація пройшла складний шлях від раннього модернізму через міжвоєнний авангард і модернізм діаспорної літератури та мистецтва, з одного боку, та радянський соцреалізм і прихований у ньому соціалістичний модернізм – з іншого, до постмодернізму і його метамодерного продовження. Всі ці форми модернізму впродовж кінця ХІХ – початку ХХІ ст. пройшли ту ж історію, що й сама Західна Україна/Галичина, зокрема суспільні злами, спричинені двома світовими війнами, остання з яких призвела до значних розламів у розвитку регіональної традиції і модернізму (чи, як не парадоксально, модерністичної традиції, або «традиції модернізму»). Зараз важко сказати, чим є метамодернізм, про який тепер говорять філологи та культурологи, тим більше український метамодернізм: сплавом неореалізму/неопозитивізму і постмодерну чи постпостмодерну чи якоюсь новою, ближче не знаюю, якістю. Ще важче прогнозувати, що буде після метамодернізму: метаметамодерн як його продовження чи заперечення модернізму й спадщини ХХ ст. взагалі. Це теж залежить від політичної та культурної історії, яка чекає на регіон у майбутньому.

Однак історія західноукраїнського модернізму ХХ – перших десятиріч ХХІ ст. показує, що він, хоч був дуже різним у різний час, але містив у собі ті константи, які зближували різноманітні

покоління модерністів. Окрім того, хоч модернізм був протиставлений традиції, проте існував у її контексті і традиціоналізувався в міру того, як сама традиція модернізувалася. Ця модернізація значною мірою перемогла навіть радянську ідеологію, що оновлювалася разом зі зміною режиму і, попри «залізну завісу», реагувала на зміни світової культурної та літературної атмосфери. У цьому ж плані слід розглядати протистояння старих і нових поколінь у літературі. На перший погляд, красне письменство здавалося ареною дискусій модерністів і традиціоналістів, проте часто виявлялося, що насправді модерністи старшого покоління, вважаючи себе представниками традиції, сперечалися зі своїми однодумцями – молодшими модерністами чи постмодерністами, яких не завжди розуміли. Насправді модернізм і постмодерн вже давно не є чимось Іншим або Чужим сучасній культурі, а її природною частиною, так само, як і традиція. Тому й постмодерністична гра з традицією чи її гостра критика не означали відкидання попередньої літературної/мистецької спадщини, а, радше, її переосмислення. Оцінювання традиції як естетично «гіршої» чи застарілої, порівняно з «прогресивною» й «досконалішою» модерністичною парадигмою, часто було лише поверхневим і тимчасовим проявом бунту проти усталених норм. Насправді кожна з парадигм мала й має переваги й недоліки, власні міфи й стереотипи, і частина модерністів після бунтівного періоду ставали «традиційниками».

Це стосувалося й взаємозв'язків між західно- й центральноукраїнським варіантами модернізму. Ці варіанти чи модернізми мали дещо різні зовнішні імпульси. Західноукраїнський модернізм певний час здавався (і був) географічно ближчим до центрально-східноєвропейського зразка (німецького/австрійського, польського, чеського), тоді як центральноукраїнський здавався (і був) географічно ближчим до російського, а згодом до російсько-радянського. Однак обидва насправді ґрунтувалися на західноєвропейські культурні зразки, передані через східноєвропейське посередництво, до того ж, у радянський час український літературний і культурний простір значною мірою уніфікувався. Водночас навіть по різні боки Збруча за різних політичних режимів і в різних державах (царська Росія, міжвоєнна Польща, СРСР/УРСР) обидва модернізми були різновидами української (літературної) ідеї. Навіть у період радянської Західної України в літературі та культурі не зникав концепт українського модернізму, хоч його

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

ідеологічно протиставляли діаспорному/еміграційному модернізмові та вписували в межі соціалістичної модернізації. У пострадянській час західний та центрально-східний варіанти українського модерну й постмодерну, попри різниці (наприклад, міф Галичини), були вже частиною одного цілого, народженого ще в часи СРСР/УРСР і трансформованого під довоєнним та діаспорним впливом. Наразі долю модерної й постмодерної української літератури й культури в її стильових, регіональних, методологічних варіантах важко спрогнозувати. Епідемія COVID-19 та російсько-українська війна 2022 р. показали, що такі передбачення робити важко. У випадку з пандемією ковіду глибинні зміни в культурі й житті людей, які заповідалися з початком коронавірусу, не стали такими радикальними, як здавалися, не змогли ґрунтовно трансформувати світ. Те ж стосується початку війни. Невідомо, як вплинуть воєнні події й травми в суспільній свідомості на модернізацію чи, навпаки, традиціоналізацію суспільства й літератури, наскільки глибинні й тривалі трансформації чекають суспільство. Однак певні зміни вже є, інші, раніше чи пізніше, настануть. А, отже, слід чекати на нову традицію й новий модернізм, якими б вони не були і як би не називалися.

¹ Див, напр.: Т. Гундорова, *Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму*, Київ 2009; А. Korniejenko, *Український модернізм: próba periodyzacji procesu historycznoliterackiego*, Kraków 1998; М. Ільницький, *Драма без катарсису: сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття*, Львів 1999, кн. 1; М. Ільницький, *Драма без катарсису: сторінки літературного життя Львова другої половини ХХ століття*, Львів 2003, кн. 2.

² J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971.

³ R. Tomicki, *Tradycja i jej znaczenie w kulturze chłopskiej*, *Etnografia Polska*, 1973, t. 17, nr 2, s. 41–58.

⁴ D. Harrison, *The Sociology of Modernization and Development*, London; New York 1990.

⁵ E. Traverso, *Revolution: An Intellectual History*, London; New York 2021; E. Traverso, *Revolucion: Una Historia Intelectual*, Mexico 2021, p. 25.

⁶ T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd ed., Chicago 1970 (Т. Кун, *Структура наукових революцій*, пер з англ. О. Васильєва), Київ 2001.

- ⁷ L. Dupré, *Passage to Modernity, An essay on the Hermeneutics of Nature and Culture*, New Haven CT, Yale University Press 1993.
- ⁸ *The Invention of Tradition*, ed. by E. Hobsbaum and T. Ranger, Cambridge 1988 (Винайдення традиції, за ред. Е. Гобсбаума і Т. Рейнджера, пер. з англ. М. Климчука, Київ 2005).
- ⁹ R. Nisbet, *History of the Idea of Progress*, New York 1980.
- ¹⁰ *Modernism*, ed. by A. Eysteinson, V. Liska. Amsterdam; Philadelphia 2007, vol. 1–2.
- ¹¹ A. F. Frank, *Oil Empire: Visions of Prosperity in Austrian Galicia*. Cambridge 2005; О. Пасіцька, «Львівський Манчестер» і «Галицька Каліфорнія»: соціально-економічна діяльність українців Галичини (20–30-ті роки ХХ ст.): монографія, Львів 2019.
- ¹² Пор.: Е. Р. Thompson, *The Making of the English Working Class*, London 1963; А. Zayarnyuk, *Framing the Ukrainian Peasantry in Habsburg Galicia, 1846–1914*, Edmonton; Toronto 2013.
- ¹³ Цит за: І. Франко, *Що таке поступ?* Нью-Йорк 1917, с. 60.
- ¹⁴ І. Денисюк, В. Корнійчук, Невідомі матеріали до історії ліричної драми Івана Франка «Зів'яле листя». [Додаток]: Супрун. Щоденник. *Записки товариства імені Шевченка*. Львів, 1990, т. 221, с. 265–282.
- ¹⁵ І. Франко, Із секретів поетичної творчості, *Літературно-науковий вістник*, 1899, т. 6, ч. II, с. 20.
- ¹⁶ М. Легкий, *Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці: монографія*, Львів 2021, с. 404.
- ¹⁷ Пор.: Т. Пастух, Печать недужого духу в повісті Івана Франка «Великий шум», *Українське літературознавство*, 2001, вип. 64, с. 26–32; М. Легкий, «Великий шум» Івана Франка: до поетики модернізму, *Українське літературознавство*, 2003, вип. 66, с. 78–93; В. Дуркалевич, «Великий шум» Івана Франка: реконструкція зразкового читача, *Волинь – Житомирщина*, 2006, вип. 15, с. 74–81.
- ¹⁸ Я. Грицак, *Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886)*, Київ 2006.
- ¹⁹ Я. Грицак, «... Дух, що тіло рве до бою...»: Спроба політичного портрета Івана Франка, Львів 1990; Т. Гундорова, *Франко не Каменяр. Франко і Каменяр*, Київ 2006; Р. Голик, «Геніальний дух»: Образ Івана Франка в літературі та культурі Галичини ХІХ – початку ХХІ століття, *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 2011, вип. 55, с. 195–208.
- ²⁰ Див.: В. Гнатюк, *Нарис української міфології*, Львів 2000.
- ²¹ W. Gostomski, *Historia literatury powszechnej*, Warszawa 1898, s. 600–601.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- ²² Див.: К. Е. Шорске, *Віденський Fin-de-siecle: політика і культура*, пер. з англ. О. Коцюмбас, Львів 2003; A. Janik and S. Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York 1973.
- ²³ A. Janik and S. Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York 1973, s. 601.
- ²⁴ *Encyklopedia. Zbiór wiadomości z wszystkich gałęzi wiedzy*, 2 wyd., Lwów 1907, t. 2: M–Ž, s. 123.
- ²⁵ J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996; Ž. Komar, J. Bohdanova, *Secesja we Lwowie / Secession in Lviv*, Kraków 2014.
- ²⁶ A. Zayarnyuk, *Lviv's Uncertain Destination: A City and Its Train Station from Franz Joseph I to Brezhnev*, Toronto 2020.
- ²⁷ І. Жук, *Львів Левинського: місто і будівничий*, Київ 2010.
- ²⁸ Ž. Komar, *Trzecie miast Galicji: Stanisławów i jego architektura w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 2008; М. Б. Закусов, О. З. Кравець, *Старий Стрий*, Стрий 2015.
- ²⁹ А. Матусяк, *В колі української сецесії. Вибрані проблеми творчої поетики письменників «Молодої Музи»*, Львів 2016.
- ³⁰ A. Mucha, *Historical Paintings of the Slavic Nations. Biographical introduction by Christian Brinton; notes on the paintings by Šárka Hrbková*, New York 1921.
- ³¹ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910.
- ³² A. Gałeczki, Z. Bytkowski, P. Chmielowski, *Charakterystyki literackie. Żeromski – Przybyszewski – Wyspiański*, Lwów; Warszawa 1902, s. 100.
- ³³ Ibidem.
- ³⁴ Див. напр.: О. Авдикович, *Моя популярність та інші оповідання*, Львів 1905.
- ³⁵ Г. фон Гофмансталь, *Смерть Тіціяна*, пер. О. Луцького, Львів 1918.
- ³⁶ G. Deleze, *Bergsonism*, tr. ву: Н. Tomlinson, В. Habberiam, New York 1991, p. 51.
- ³⁷ М. Вороний, *Твори*, Київ 1989.
- ³⁸ М. Вороний, *Театр і драма. Збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури*, Київ 1913, 166 с.
- ³⁹ Див.: *Молода Муза. Антологія західноукраїнської поезії початку ХХ ст.*, упоряд. В. Лучука, Київ 1989; *Розсипані перли. Поети «Молодої музи»*, упоряд. М. Ільницького, Київ 1991.
- ⁴⁰ Там само, с. 426–427.
- ⁴¹ Б. Лепкий, *Писання: в 2 т.*, Київ; Ляйпціг 1922, т. 1, с. 387.
- ⁴² О. Луцький, *Коли сонце світить, Привезено зілля з трох гір на весілля.*, б/мв, [1907], с. 6.

- ⁴³ П. Карманський, *Українська Богема*, Львів 1936; В. Бірчак, П. Карманський, Б. Лепкий та ін. *Чорна Індія «Молодої Музи»: новели дев'я-тьох*, передм. М. Рудницького. Львів 1937, 182, [2] с.
- ⁴⁴ *Молода Муза. Антологія західноукраїнської поезії початку ХХ ст.*, упоряд. В. Лучука, Київ 1989, с. 275.
- ⁴⁵ А. Матусяк, *Химерний Яцків: модерністський дискурс у прозі Михайла Яцківа*. Вроцлав; Львів 2010; Є. Нахлік, *Екзистенціал долі у версії Михайла Яцківа. До 60-річчя пам'яті письменника-модерніста (5 листопада 1873 р. – 9 грудня 1961 р.)*. Доступ 11.05.2023. URL: <https://zbruc.eu/node/109230>; О. Мельник, *Модерністський феномен Михайла Яцківа: канон та інтерпретація*, Київ 2011; М. Ільницький, *Формули осягання Яцківа*, Львів 2021, 168 с.
- ⁴⁶ С. Єфремов, *Літературно-критичні статті*, упоряд., передм. і прим. Е. С. Соловей, Київ 1993, с. 55.
- ⁴⁷ М. Євшан, *Під прапором мистецтва. Літературно-критичні статті*, Київ 1910, с. 13–20.
- ⁴⁸ Пор: *Українські жінки в горнілі модернізації*, під заг. ред. О. Кісь, Харків 2017.
- ⁴⁹ Пор.: О. Кісь, *Жінка в традиційній українській культурі (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)*, Львів 2008.
- ⁵⁰ М. Богачевська, *Білим по білому: Жінки у громадському житті України 1884–1939*, Київ 1995.
- ⁵¹ Пор.: Т. Гундорова, *Femina melancholica. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*, Київ 2002.
- ⁵² А. Швець, *Жінка з хистом Аріадни. Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах: монографія*, Львів 2018, с. 503–515.
- ⁵³ Літературний шлях якої почався на сторінках галицької преси, де публікували її тексти і яку, певною мірою, ідентифікували з її персонажами. Пор. також: Т. Гундорова, *Леся Українка. Книги Сивілли*, Харків 2023.
- ⁵⁴ Н. Мориквас, *Меланхолія Степана Чарнецького: есеї*, Львів 2005.
- ⁵⁵ С. Чарнецький, *Нарис історії українського театру в Галичині*, Львів 1934; С. Чарнецький, *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, наук. ред. Р. Пилипчук, упоряд.: Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів 2014.
- ⁵⁶ П. Ляшкевич, *Петро Карманський. Нарис життя і творчості*, відп. ред. Г. Чопик, Львів 1998; О. Стасюк, *Життєвий шлях Петра Карманського (громадсько-політичний аспект), Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, Львів 2009, вип. 18,

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- с. 535–543; Л. Г. Голомб, *Петро Карманський. Життя і творчість: монографія*, Ужгород 2010, 246 с.
- 57 Цит. за: *Розсипані перли. Поети «Молодої музи»*, упоряд: М. Ільницький, Київ 1991, с. 599.
- 58 Ю. Словацкі, *Батько зачумлених*, пер. С. Твердохліб, Київ 1918.
- 59 С. Когут, *Михайло Рудницький (1889–1975): біобібліографічний покажчик*, Львів 2020.
- 60 В. Бірчак, П. Карманський, Б. Лепкий та ін. *Чорна Індія «Молодої Музи»: новели дев'ятох*, передм. М. Рудницького, Львів 1937, с. IX.
- 61 М. Рудницький, *Письменники зблизька*, Львів 1964, кн. 3, с. 76.
- 62 Там само, с. 121.
- 63 П. Карманський, *Українська Богема (сторінки вчорашнього)*, Львів 1936, с. 78.
- 64 М. Рудницький, *Між ідеєю і формою*, Львів 1932; М. Рудницький, *Від Мирного до Хвильового*, Львів 1936.
- 65 Там само, с. 385.
- 66 М. Рудницький, *Від Мирного до Хвильового*, с. 46, 60.
- 67 Там само, с. 82.
- 68 Там само, с. 390.
- 69 Д. Ільницький, «Між ідеєю і формою» чи «між змістом і формою»: діалог Михайла Рудницького і Богдана Ігоря Антонича, *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, 2011, вип. 26, с. 50–55.
- 70 Пор.: І. І. Чедолума, *Інтелектуальна біографія Михайла Рудницького (1889–1975)*, дис. ... д-ра філос. спец.: 032 «Історія та археологія», Львів 2022.
- 71 Пор.: С. Н. Когут, *Європоцентризм у ліберальній критиці Михайла Рудницького*, дис. ... канд. філол. наук: спец.: 10.01.01 «Українська література», Київ 2021.
- 72 Детальніше див.: Р. Й. Голик, М. С. Надрага, Селянин, інтелігент: «новела життя» Василя Стефаника, *Українська біографістика = Biographistica Ucrainica: зб. наук. праць*, Київ 2021, вип. 22, с. 116–137.
- 73 Цит. за: Е. Wiśniewska, *Wasył Stefanyk w obliczu Młodej Polski*, Wrocław 1986, s. 32.
- 74 В. Стефаник, *Твори* (з дереворитами В. Касіяна і М. Бутовича), Львів 1933, с. 85.
- 75 Роки світової війни співпали з його сімейною трагедією та особистими негараздами: смертю дружини, несподіваним арештом 1915 р., виїздом до Відня тощо.

- ⁷⁶ «Як попа з попадею скували та повезли в гори, як професора взели вної бог всть куда а віта повісили серед села і поклали жовніря, щоб хто не поховав, то я відрікся землі (...) Цар православний, а ми православні, та й зрада. Це раз; а другий раз – москаль іде і сонце налягає. І Хина, і Сибір, та дикий нарід з цілого світа; старих ріжуть, молоді жінки гвартують та цицки відрубують, а малі діти ведуть у колію та розкидають по пустих землях у далекім царстві... Та вікна в селі посліпли, а дзвони занімили. Кара божа спустилася на нас з гріхи цілого світу» (В. Стефанік, *Вибране*, Ужгород 1979, с. 165).
- ⁷⁷ «Тікало все, що жило. ... Діти несли ще менші діти, мати несли за ними добуток, одні одних стручували в провали (), коні розбивали людей і самих себе. За цими здурілими людьми горів світ, немов на те, щоби їм до пекла дорогу показувати. Всі скакали в ріку, що несла на собі багряну заграву і подобала на мстивий меч, який простягся вздовж землі. Дороги дудніли й скрипіли. Їх мова була страшна ...» (Там само, с. 169).
- ⁷⁸ «Гармати виважують землю з її предковичної постелі», хати «підлітають вгору, як горючі пивки», «закопані в землю» люди «кам'яніють», «червона ріка» збиває «шум з крові» та несе мерців. Зрештою, поле, замість врожаю, «родить» хрести тощо (Там само, с. 169).
- ⁷⁹ Вони не знають, як поводитися у такій ситуації, і лише «дивляться на войну, яка вона файна», бачать у ній небезпечну, проте буденну подію, таку ж, як смерть людей поруч. При цьому дитяча рецепція війни у Стефаніка – безпощадна та безпосередня. Хлопчик при мертвій матері водночас цілком спокійно усвідомлює, що та куля може вбити ще і його та сестру, але розмовляючи з сестрою, описує війну як ефектну загрозливу гру. «А диви, як за Ністром жовніри кулями такими вогневими підкидають, шпуряють, але високо, високо, а куля горить, горить, а потім гасне. Граються ними, о, яких багато!. Аді, гармата, гу, гу, гу, але вона в люди не стріляє, лиш у церкви, або в хати, або в школу... о знов, пускає світло, але біле, біле, як рантух, зараз на нас зверне, аді, які ми білі, а вже кулі знов свищут... Знов пускає рантух, який же біленький, як сніг...» (Там само, с. 174).
- ⁸⁰ Так, у «Пістунці» малі сільські опікуни й опікунки вже наперед оплакують немовля – нешлюбну дитину гуцулки й «гусаря московського», яку чоловік селянки наказує задушити. Натомість у «Воєнній шкоді» письменник звертався до проблеми компенсації, яку мали виплачувати галицьким селянам уже представники польської влади у 1920-х роках. Селянин – персонаж новели охоче описує, як його грабували представники усіх армій, що проходили краєм, й детально перелічує свої втрати. «Та пара коний, та віз ще на початку війни австрияки взяли, коні з возом тисячу корон. Москалі взяли

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- корову і телицю. За обоє рахую вісімсот корон... Ще мадяри заробували два пацюки, що варті триста корон. (...)» (Там само, с. 182).
- ⁸¹ М. Черемшина, *Новели. Посвяти Василеві Стефануку. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи*, Київ 1987, с. 91.
- ⁸² Там само, с. 99.
- ⁸³ Там само. Для гуцулів ці новини означають кінець самого села (Там само, с. 101).
- ⁸⁴ Селян зганяють копати шанці, причому вони просять залишити церкву на австрійсько-угорському, а не російському боці фронту, керучись практичною логікою: мовляв, росіяни не стріляють у церкви, мадяри ж – навпаки. Така пропозиція виявляється фатальною: угорські жовніри розстрілюють селян-прохачів. Зрештою, Марко Черемшина порушував тему колабораціонізму серед селян: селяни через місцевого єврея – орендаря доносять солдатам одні на одних, звинувачуючи у співпраці з росіянами. «Хтось пустив гать на село, бо жовнірня напливає в село, гей вода в долину. Всі толоки повні, вулиці набиті, ґруні вгинаються, хати ходором ходять....() Гей пацьорки, зсилюють вояки газдівських коників, доють корови і вівці, ріжуть воли й телиці, варять собі мяса та розвалюють мідяними кітлами горни над гуцульськими печами» (Там само, с. 113).
- ⁸⁵ Там само, с. 123. Пор.: Т. Гаврилів, «Воськове діло Гуцулію вбити, а наше діло єї поховати». Галичина і Перша світова війна: від Івана Франка до Йозефа Рота та Кристофа Рансмайра, *Письменство Галичини в міжкультурній взаємодії: кол. моногр.*, за ред. Т. Гаврилів, Львів 2015, с. 174–212.
- ⁸⁶ Як у новелі «Зрадник», де селянина та його сім'ю вбивають тільки за те, що його чорну корову на вигоні сприймають за знак для ворога.
- ⁸⁷ М. Черемшина, *Новели. Посвяти Василеві Стефануку. Ранні твори*, с. 132.
- ⁸⁸ Війська Яцків не любив. Армія у нього асоціюється з «зициркою», що калічить людей («Дитяча забава»). Вона доводить персонажів з чутливою психікою до божевілля («Христос у гарнізоні») чи самогубства («Душі кланяються»), а сама воєнна служба видається солдатам та їхнім родинам, гіршою за смерть розлукою («У милосердної богині з кам'яним серцем»).
- ⁸⁹ М. Яцків, *Новели*, Львів 1985, с. 154.
- ⁹⁰ Там само, с. 155.
- ⁹¹ «Хто знає, чи в разі комічної катастрофи людство своєю скаженою смертю не довершить найбільшої трагедії, про яку не мріяли навіть біблійні пророки в своїх фантазіях Страшного суду» (Там само, с. 155).

РОМАН ГОЛИК

- ⁹² Там само, с. 107.
- ⁹³ Там само, с. 177.
- ⁹⁴ «Завмер гамір, зойк людства і горе залишеної напризволяще дітвори; згинув жах і ворожнеча, назавжди щезло зло, (...) ненависні окопи; всі народи дружною сім'єю трудяться і живуть в новому світі» (Там само).
- ⁹⁵ Там само, с. 159.
- ⁹⁶ Там само, с. 162.
- ⁹⁷ О. Кобилянська, *Твори*: у 2 т., Київ 1983, т. 2, с. 481.
- ⁹⁸ Водночас цей твір Кобилянської містив ще й містико-алегоричний мотив: на полі смертельного бою між росіянами та австріяками вночі з 10 на 11 червня 1915 р. з'являється невидимий Христос, щоб рятувати людей від загибелі. «Він творив чудеса. Там ослоняв грудьми бідного сина вдовиці між градом куль, там відхилив на мить обличчя одинака й куля прошибла лиш шапку, там відпер ... кулю,.. там кинувся хрестом на землю, прикриваючи собою тіло батька з-поміж дітей і з-під копит кінських...» (Там само, с. 497). Так земна війна у баченні письменниці набувала небесного виміру.
- ⁹⁹ Б. Лепкий, *Твори*: у 2 т., Київ 1991, т. 1, с. 222.
- ¹⁰⁰ Б. Лепкий. *Тим, що полягли*. 1914–1915. Відень 1916, с. 5.
- ¹⁰¹ Л. Кость, Ідеї Січового Стрілецтва у творчості Олени Кульчицької, *УСС у боях і міжчассі. Мистецька спадщина*, упоряд.: І. Завалій, О. Кіс-Федорук та ін., Львів; Київ 2007, с. 172–175.
- ¹⁰² Б. Лепкий, *Твори*: у 2 т, т. 1, с. 228.
- ¹⁰³ Там само, с. 235.
- ¹⁰⁴ Там само, с. 248.
- ¹⁰⁵ Там само, с. 250.
- ¹⁰⁶ Там само, с. 267.
- ¹⁰⁷ Там само, с. 253.
- ¹⁰⁸ Там само, с. 239.
- ¹⁰⁹ L. Staff, *Tęcza łez i krwi*, 2 wyd., Warszawa 1921.
- ¹¹⁰ Л. Стафф безпощадно таврував «людину війни» і категорично відмовлявся славити Війну як абсолютне Зло, Молоха й Тирана та уподібнюючи до епідемій: «O Wojno, najpodlejsze zło // zrobione w bezrozumie./ Dępcace, jak brutalny gniot,/ Po ludzkich istot tłumie./ Podobnaś rodnym siostróm swym:/ Trądowie, ospie, dżumie!» (Ibidem, s. 15–16). Йй він протиставляв ідеї Любові, Милосердя, Свободи й толерантності, які, переконував Стафф, повинні запанувати в новій школі, коли та перестане бути осередком Червоного Хреста. Водночас поет не вірив, що повоєнна дійсність буде впоювати дітям

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

такі, а не протилежні цінності: він лише надіявся, що окремі діти усе ж відкинуть мілітаристську риторику.

- ¹¹¹ L. Staff, *Tęcza łez i krwi*, s. 24.
- ¹¹² Ibidem, s. 41.
- ¹¹³ Ibidem, s. 47–49.
- ¹¹⁴ Ibidem, s. 55.
- ¹¹⁵ Ibidem, s. 67.
- ¹¹⁶ Зрештою, сам перебіг війни Л. Стафф бачив як метафоричне нагинання і піднесення тих самих колосків: «Przeleca góra Huny i Mongoły,/A my jak kłosy pod wiatru powianiem/Ugięci nisko, podniosiem się czoły/I prości wstaniem!» (Ibidem, s. 187).
- ¹¹⁷ І. Франко, *З Великої війни, Додаткові томи до Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 2008, т. 52, с. 214.
- ¹¹⁸ О. Турянський, *Поза межами болю. Картина з безодні*, Відень; Чикаго 1921, с. 68.
- ¹¹⁹ Там само, с. 70.
- ¹²⁰ Р. Плен, *Естетично-критичні замітки до твору Осипа Турянського «Поза межами болю», О. Турянський, Поза межами болю. Картина з безодні*, Відень; Чикаго 1921, с. XV.
- ¹²¹ Б. Гершевська, *З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр.*, пер. з пол., Львів 2004, 98 с.; І. Котлобулатова, *Історія кіно у Львові 1896–1939 рр.* Львів 2014, 96 с.
- ¹²² В. Залозецький, *Олекса Новаківський*, Львів: Українське Товариство Прихильників Мистецтва, б.д. [1934]; В. Овсійчук, *Олекса Новаківський*. Львів 1998; Л. Волошин, *Автопортрети Олекси Новаківського*, Львів 2004.
- ¹²³ В. Хмурий, *Новаківський*, Харків 1931.
- ¹²⁴ Alexander Archipenko. *Олександр Архипенко*, вст. ст. Г. Гільдебрандта, Берлін 1923; *Архипенко в західноукраїнському мистецькому дискурсі*, упоряд. В. Табор, Львів 2019.
- ¹²⁵ В. Хмурий, *Анатоль Петрицький. Театральні строї*, Харків 1929, 88 с.
- ¹²⁶ *Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи*, упоряд. О. Зінкевич, Балтимор; Торонто 1989; *Життя і творчість Леся Курбаса*, упоряд., наук. ред. Б. Козак, Львів; Київ; Харків 2012.
- ¹²⁷ Див.: *Українська авангардна поезія 1910–1930 рр.*, уклад.: О. Коцарев, Ю. Стахівська, Київ 2014; Г. Шкурупій, *Барабан. Вітрина друга*, Київ 1923, 63 с.
- ¹²⁸ М. Семенко, *Повна збірка творів*, Харків 1929, т. 1: Арії трьох П'єро, кн. 1–4; М. Семенко, *Повна збірка творів*, Харків 1930, т. 2: В садах

РОМАН ГОЛИК

- безрозних, кн. 1–5; М. Семенко, *Повна збірка творів*, Харків 1931, т. 3: Тов. Сонце, кн. 1–5; М. Семенко, *Поезії*, Київ 1985; М. Семенко, *Вибрані твори*, упоряд., передм. А. Біла, Київ 2010.
- ¹²⁹ Михайло Бойчук та його школа монументального малярства. Альбом, кер. проекту А. Мельник; авт. тексту і каталогу: Л. Ковальська, Н. Присталенко, Хмельницький 2010; С. Білокінь, *Бойчук і його школа*, Київ 2017.
- ¹³⁰ М. Голубець, *Холодний*, Львів 1926, 25 с.
- ¹³¹ О. Ільницький, *Український футуризм (1914–1930)*, пер. з англ. Р. Тхорук, Львів 2003; М. Шкандрій, *Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років*, пер. з англ. Т. Цимбала, Київ 2015.
- ¹³² І. Крушельницький, *Поезії*, Київ 1993.
- ¹³³ С. Тудор, *Твори*: в 2 т., Київ 1962, т. 1.
- ¹³⁴ Я. Галан, Дон Кіхот із Егтенгайму: драма на 3 дії, *Вікна* 1928, ч. 4, с. 16–21.
- ¹³⁵ E. Danowska, «Sygnały» 1933–1939 – lwowskie czasopismo o ogólnopolskim zasięgu, *Rocznik Bibliologiczno-Prasoznawczy*, 2017, t. 9, Nr 20, s. 193–204.
- ¹³⁶ Цит. за: В. Пкосз, *Maria Jarema. 1908–1958*, Warszawa 1998, s. 35.
- ¹³⁷ Див. також: Р. Яців, *Львівська графіка 1945–1990: традиції і новаторство*, Київ 1992.
- ¹³⁸ P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie artystów plastyków ARTES: 1929–1935*, Wrocław 1975.
- ¹³⁹ Я. Гніздовський, *Малюнки. Графіка. Кераміка. Статті*. Нью-Йорк: Пролог 1967; Tahir Abe M., Jr. *Jacques Hnizdovsky. Woodcuts and Etchings*, Gretna: Pelican Publishing Company 1987.
- ¹⁴⁰ А. Попови́ч, *Štrukturalizmus v slovenskej vede, 1931–1949. Dějiny, texty, bibliografia*, Martin: Matica slovenská 1970.
- ¹⁴¹ *Lwów: miasto, architektura, modernism*, red.: B. Cherkes, A. Szczerski, Wrocław 2016; *Lwów nowoczesny = Lviv and modernity*, red.: J. Purchla i Ł. Galusek, Kraków 2017.
- ¹⁴² Н. Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, introduced and annotated by M. White, London: Thames & Hudson 2016.
- ¹⁴³ М. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris 1964.
- ¹⁴⁴ *Revolutions of the Word: Intellectual Contexts for the Study of Modern Literature*, ed. by P. Waugh, New York 1997.
- ¹⁴⁵ Д. Віконська, *Джеймс Джойс. Тайна його мистецького обличчя*, Львів 2013, с. 26.
- ¹⁴⁶ Там само, с. 35, 45–47.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- ¹⁴⁷ Д. Віконська, *Ars Longa. Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія: есеї*, упоряд. Н. Поліщук, Львів 2015, с. 56.
- ¹⁴⁸ Мистецтво непевних часів: інтерв'ю ред. Юрія Тиса зі Святославом Гординським, *Терем*, Детройт 1990, ч. 10, с. 5.
- ¹⁴⁹ Там само.
- ¹⁵⁰ Там само.
- ¹⁵¹ С. Гординський, *Поетії. Вірші оригінальні і перекладні*, Джерсі-Сіті; Мюнхен: Сучасність 1989.
- ¹⁵² Там само, с. 35.
- ¹⁵³ Там само, с. 16.
- ¹⁵⁴ Там само, с. 21.
- ¹⁵⁵ Там само, с. 61.
- ¹⁵⁶ С. Гординський, *На переломі епох: літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади, листи*, упоряд. Р. Лубківський, Львів 2004, 504 с.; Л. Волошин, *Рання графіка Святослава Гординського: 1920–1930 роки*, Львів 2007, 187 с.; Н. Мочернюк, Діалогічна парадигма поетичної творчості С. Гординського, *Питання літературознавства*, Чернівці 2009, вип. 77, с. 97–102; Святослав Гординський про мистецтво, упоряд. Х. Береговська, Львів 2015, 1022 с. Х. Береговська, *Святослав Гординський. Творчість за півстоліття*, Львів 2019, 208 с. Б. Горинь, *Святослав Гординський на тлі доби: есе-коллаж*: у 2 кн. Київ 2017, кн. 1, 424 с.
- ¹⁵⁷ Б.-І. Антонич. *Поетії*. Київ 1989, с. 72.
- ¹⁵⁸ Там само, с. 70.
- ¹⁵⁹ Там само, с. 160.
- ¹⁶⁰ Там само, с. 346.
- ¹⁶¹ А. Вапач, *Pamiętka z Krynicy*, Kraków 1959. В. Лесич, *Никифор з Криниці = Nikifor of Krynica: монографічний нарис*, Мюнхен 1971.
- ¹⁶² Цит. за: *Українська авангардна поезія (1910–1930 роки): антологія*, упоряд.: О. Коцарев та Ю. Стахівська. Київ 2014, с. 645.
- ¹⁶³ М. Ільницький, «Збентежений» талант: (штрихи до портрета Ярослава Цурковського), *Слово і час*, 2016, № 4, с. 3–15.
- ¹⁶⁴ Л. Сирота, Авангардні журнали Я. Цурковського у контексті західноукраїнської літературної полеміки 1920-х рр., *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*, 2009, вип. 168, с. 35–49.
- ¹⁶⁵ «Дванадцятка». *Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ ст.: антологія урбаністичної прози*, упоряд., наук. ред. та прим. В. Габор, Львів 2006.
- ¹⁶⁶ І. Чернява, *На Сході – ми! Фільм прийдешнього*, Львів 1932; Пор. також: І. Чернява, *Люди з чорним піднебінням*, Львів 1935.

- ¹⁶⁷ І. Іванець, Володимир Ласовський маляр суворих візій, *Володимир Ласовський*, ред. М. Ласовська-Крук, Торонто 1980, с. 20.
- ¹⁶⁸ «Дванадцятка». *Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ ст.: антологія урбаністичної прози*, Львів, с. 250–251.
- ¹⁶⁹ Мистецтво непевних часів: інтерв'ю ред. Юрія Тиса зі Святославом Гординським, *Терем*, Детройт 1990, ч. 10, с. 5.
- ¹⁷⁰ Наприклад див.: Є. Маланюк, *Поезії*, Львів 1992.
- ¹⁷¹ В. Янів, *Поезія. Листопадкові фрагменти. Сонце й ґрати*, Львів 2009.
- ¹⁷² Б. Кравців, *Зібрані твори*, Нью-Йорк 1978, т. 1, с. 65.
- ¹⁷³ Пор.: Л. Гентош, *Ватикан і виклики модерності: Східноєвропейська політика папи Бенедикта XV та українсько-польський конфлікт у Галичині (1914–1923)*, Львів 2006.
- ¹⁷⁴ Р. Голик, Між емансипацією й народною традицією: жінка, стереотипи та повсякденне життя на сторінках львівської періодики 20–30 рр. ХХ ст., *Народознавчі зошити*, 2014, № 1(115), с. 29–37.
- ¹⁷⁵ С. Яблонська. Ніколи не запізно. *Нова хата*, 1936, ч. 19, с. 8.
- ¹⁷⁶ Р. Гриневич, *Катря Гриневичева*, Торонто 1968, с. 58–59.
- ¹⁷⁷ Т. Гаврилів, Ідентичнісні імплікації: «З країни рижу та опію» Софії Яблонської-Уден, *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, Львів 2018, вип. 31, с. 251–266; Т. Гаврилів, Територія само(в)пізнання: «Чар Марока» Софії Яблонської-Уден, *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, Львів 2019, вип. 32, с. 331–340; О. Haleta, Instead of a Novel. Sophia Yablonska's Travelogues in the History of Modern Ukrainian Literature, *Aspasia*, 2020, vol. 14, issue 1, p. 78–103.
- ¹⁷⁸ Я. Бохенський, *Срібні тіни (про фільмове мистецтво)*, Львів 1929, 116 с.
- ¹⁷⁹ G. Shaked, *Shmuel Yosef Agnon: A Revolutionary Traditionalist*, New York 1989.
- ¹⁸⁰ Є. Фіцовський, *Регіони великої єреси та околиці. Бруно Шульц і його міфологія*, пер. з пол. А. Павлишин, Київ 2010, с. 491–492.
- ¹⁸¹ Там само.
- ¹⁸² B. Szulz, *Sklepy synatonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 2006, s. 81.
- ¹⁸³ Ibidem, s. 88.
- ¹⁸⁴ Д. Фогель, *Фігури днів. Манекени*, пер. з ідишу Ю. Прохаська, Київ 2015, 176 с.; K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006.
- ¹⁸⁵ J. Jarzębski, *Wobec Awangardy: Bruno Schulz i Debora Vogel*, *Teksty Drugie*, 2013, Nr 6(144), s. 274–283. Доступ 22.06.2023. URL: http://rcin.org.pl/Content/62315/WA248_79342_P-I-2524_jarzenski-wobec_o.pdf

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- ¹⁸⁶ J. Trznadel, *Kolaboranci. Tadeusz Boy-Żeleński i grupa komunistycznych pisarzy we Lwowie 1939–1941*, Komorów 1998; О. Гнатюк, *Відвага і страх*, Київ 2015.
- ¹⁸⁷ *Архітектура Львова. Час і стилі XIII–XXI ст.*, Львів 2008, с. 579–580.
- ¹⁸⁸ R. M. Barsam, *Filmguide to Triumph of the Will*, Bloomington 1975.
- ¹⁸⁹ *Архітектура Львова. Час і стилі XIII–XXI ст.*, с. 500–583.
- ¹⁹⁰ Л. Пізнюк, Аркадій Любченко як гравець на полі тоталітаризму (проблема інтерпретації «Щоденника» А. Любченка), *Magisterium. Літературознавчі студії*, 2007, вип. 29, с. 65–69.
- ¹⁹¹ Нечаєва, Звіт про роботу Львівського обласного видавництва «Вільна Україна» за перше півріччя 1948 року, *Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали*, упоряд.: Т. Галайчак, О. Луцький, Б. Микитів, Київ 1995, т. 1, с. 567.
- ¹⁹² Там само, с. 568–569.
- ¹⁹³ Ю. Кисла, Сталінські спектаклі віри, або як дисциплінували українських письменників у повоєнні роки, *Україна Модерна*, 2019. 27 листопада. Доступ 20.06.2023. URL: <http://uamoderna.com/md/kysla-stalinist-performances?fbclid=IwAR0Ez7vGgEuaICNB-PDbylNh4xy4-68en0fwGHncywraUctEXkmm9qkAw0gI>
- ¹⁹⁴ Барладян, Довідка Львівського обкому КП(б)У про письменників Львівської організації Спілки радянських письменників, які перебували під німецькою окупацією, *Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали.*, упоряд.: Т. Галайчак, О. Луцький, Б. Микитів, Київ 1995, т. 1, с. 354–356.
- ¹⁹⁵ Тобто не була всесвітньою у тому плані, в якому її бачили західні літературознавці та критики, напр.: P. Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris 1999.
- ¹⁹⁶ М. Тері, *Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923–1939 роки)*, пер. з англ. С. Вакуленко, Київ 2013.
- ¹⁹⁷ Р. Мокрик, *Бунт проти імперії: українські шістдесятники*, Київ 2023.
- ¹⁹⁸ О. Пуніна, «Лебедина зграя» Василя Земляка та «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука: романний гротеск і його модифікація в кіноінтерпретації, *Слово і Час*, 2013, № 4, с. 94–101.
- ¹⁹⁹ Г. Островский, *Леопольд Левицкий*, Москва 1978.
- ²⁰⁰ Б. Мисюга, *Львівське неофіційне мистецтво 1950–1980-х рр. Дослідження*, Київ 2020. Доступ 5.06.2023. URL: <http://archive-uu.com/storage/files/uulviv-last.pdf>
- ²⁰¹ *Людкевич зі спогадів Мирослава Скорика*. Доступ 5.06.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=60N2wUniorY>

- ²⁰² Р. Братунь, *Грані віку*, Київ 1976, с. 5–44, 35–112, 254–273.
- ²⁰³ Дет.: Т. Пастух, *Мости Олега Лишеги*, Львів 2019; *Полум'я відігріє пам'ять. Спогади про Олега Лишегу*, упоряд. Т. Пастух, Львів 2019.
- ²⁰⁴ Г. Чубай, *Плач Єремії*, Львів 1999; Г. Чубай, *П'ятикнижжя*, Львів 2013.
- ²⁰⁵ Т. Пастух, *Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років)*, Львів 2010, с. 364; Пор.: М. Ільницький, *Ключем метафори відімкнені вуста...: поезія Ігоря Калинця*, Париж; Львів 2001.
- ²⁰⁶ Р. Тищенко-Ламанський, «Треба було просто бути принциповим українцем» – *Ігор Калинець про життя і війну*. Доступ 7.09.2023. URL: https://tvoemisto.tv/exclusive/treba_prosto_buty_pryntsyповym_ukraintsem_igor_kalynets_130827.html
- ²⁰⁷ О. Левантович, *Ігор Калинець: «Ми не були дисидентами, ми були націоналістами»*. Доступ 7.09.2023. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/igor-kalynets-mi-ne-buli-disidentami-mi-buli-natsionalistami/>
- ²⁰⁸ І. Калинець, *Зібрання творів: у 2 т.*, Київ 2004, т. 1: *Пробуджена муза*, т. 2: *Невольнича муза*.
- ²⁰⁹ М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, пер. з англ. І. Андрущенко, Львів 2014.
- ²¹⁰ І. Калинець, *Зібрання творів: у 2 т.*, Київ 2004, т. 2. с. 487.
- ²¹¹ Ibidem, с. 463–464.
- ²¹² Т. Карабович, *Вибрані поезії*, Білосток 2001.
- ²¹³ Т. Карабович, *Міфопоетика Нью-Йоркської групи: монографія*, Київ 2017.
- ²¹⁴ Ю. О. Тарнавський, *Життя в місті*, Нью-Йорк 1956, с. 3.
- ²¹⁵ Ю. Тарнавський, *Ось, як я видужую*, Нью-Йорк 1978, с. 17.
- ²¹⁶ Ю. Тарнавський, *Знаннева семантика. Теорія семантики, базована на знанні*, пер. з англ.: Ю. Тарнавський, Т. Гуменюк, Київ 2016. 292 с.
- ²¹⁷ Б. Бойчук, *Час болю. Поезії*, Нью-Йорк 1957.
- ²¹⁸ Пор.: *Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході*, упоряд.: Б. Бойчук, Б. Рубчак, Нью-Йорк 1969, т. 1–2; *Поza традиції. Антологія української модерної поезії в діаспорі*, упоряд. Б. Бойчук, Київ; Едмонтон; Оттава 1993.
- ²¹⁹ Б. Рубчак, *Крило Ікарове*, Київ 1991.
- ²²⁰ Б. Рубчак, *Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу: есеї*, упоряд. В. Габор. Львів 2012.
- ²²¹ Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн = The Post-Chornobyl Library. Ukrainian Literary Postmodernism*, Київ 2005.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- ²²² О. Гнатюк, *Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність*, Київ 2005.
- ²²³ Наприклад див.: *Літературна Львівщина. Хрестоматія для вивчення літератури рідного краю*. Львів 2004.
- ²²⁴ Ю. Андрухович, *Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму*: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец: 10.01.01 / Прикарпатський університет імені В. Стефаника, Івано-Франківськ 1996.
- ²²⁵ П. Коельо. *Алхімік*, пер з італ. В. Морозов, Львів 2000; У. Еко, *Маятник Фуко*, пер. з італ. М. Прокопович, Львів 2002; М. Д. Джойс, *Портрет митця замолоду*, пер. з англ. М. Прокопович, Львів 2005;
- ²²⁶ Детальніше див.: Р. Харчук, *Сучасна українська проза. Постмодерний період*, Київ 2008.
- ²²⁷ М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, пер. з англ. І. Андрущенко. Львів 2014.
- ²²⁸ Р. Халілов, *Миття підлоги вишиванкою та інші способи пояснити щось про себе. Владко Кауфман та його перформанси*. Доступ 3.08.2023. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2023/06/4/7401608/>
- ²²⁹ Як наслідок, вірш і пісня стали цитатою, яку наводили чисельні пісенники та збірки віршів різної тематики, напр.: *Улюблені вірші про кохання. Чоловічий примірник*, уклад. Б. Щавурський, Тернопіль 2007, с. 4–5.
- ²³⁰ О. Ірванець, *Рівне/Ровно (стіна). Нібито роман*, Львів 2002.
- ²³¹ Н. Мориквас, *За нас – у Львові. Міфи і міти: повість-есеї*; упоряд. І. Мельник, Львів 2001.
- ²³² *Генотип вольності. Іван Марчук. Каталог*, упоряд. Т. Стрипко, Київ 2016.