

УДК 821.161.2“191”-1.09Я.Савченко:82-194:111.852:7.036.45

СИМВОЛ ЯК «ТЕКСТОВА СТРАТЕГІЯ»: ПОЕЗІЯ ЯКОВА САВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНИХ ПОШУКІВ «МУЗАГЕТУ»**Зоряна РИБЧИНСЬКА***Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна 79000*

У статті проаналізовано вплив символістської естетики на українську поезію 10-х років ХХ ст., а також формування та особливості поетичного середовища часопису «Музагет». Семантико-структурні та контекстуальні особливості поетичного символу авторка розглядає на прикладі творчості Якова Савченка.

Ключові слова: символізм, символ, катастрофізм, традиція, текстуальна стратегія, «Музагет».

Унікальність культурної ситуації початку ХХ ст. в Україні виявилася, насамперед, у одночасному прояві, утвердженні і наповненні кількох художньо-світоглядних напрямів. У період, що охоплює неповні два роки (1918—1919), у піднесеній атмосфері національного відродження розгортається потужний, різноманітний культурний рух, який об'єднує вже відомих митців і початківців. Свою позицію більшість митців визначають стосовно естетичного досвіду минулого, що охоплював національний і загальноєвропейський плани (які, зокрема, проявлялись у реактуалізації національної міфічної основи, з одного боку, та у прописуванні себе в європейському культурному ландшафті, з іншого). У літературних та мистецьких дискусіях, що розгорталися на межі століть, відбулося переосмислення позитивістського тотального розуміння традиції: «Модернізм стверджується проєктуючи перервність і диференційованість традиції, як те, що вибирається і твориться» [4, с. 17]. Творчість українських поетів початку століття засвідчила глибинний і живий зв'язок з романтичною художньо-світоглядною системою, що часто викликало декларативні заперечення і гостру критику (наприклад, виступи М. Євшана і М. Сріблянського в «Українській хаті»). Спільність між романтизмом та модернізмом в українському контексті (особливо важливим тут є наголос на національному відродженні) проявилася у намаганнях встановити зв'язок зі світовою літературою, у сповідуванні принципу вільної творчості поета та «вільної форми», в особливій увазі до мови: пошуку нових слів на означення переходових психічних станів, синестезії, розвиткові та розбудові символіки. Художній досвід початку ХХ ст. дав дослідникам підставу говорити про реактуалізацію романтичної традиції (зокрема, ідеться про концепцію неоромантизму). З одного боку, свідомість наново твореної нації, потреба в підтвердженні власної ідентичності проковує розгортання питоми національних сенсів, а значить реанімацію глибинних міфічних пластів. З другого ж, триває модернізація культури через підбудову «неповноти» її естетичного досвіду, заповнення формальних, образних лакун із загальноєвропейських джерел античної, християнської міфології. Водночас шалений ритм творення нового світу, ще невідомого і незнаного у своїх наслідках, сприяє розгортанню урбаністичних, індустріальних образів часу.

Ці тенденції, що переплелися у творчих пошуках поетів 10-х років, стимульовані й естетичним досвідом символізму, набути українською поезією ще на межі століть у творчій практиці поетів «Молодої Музи» та, пізніше, у середовищі «Української хати». Зміна позитивістично-народницької парадигми модерною проявилася насамперед в особливій ролі мови в новій естетичній реальності, в «естетичному добудовуванні смислової й образної перспективи дійсності» [4, с. 119]. Завдяки символізму розкриваються смислові та образні потенції художнього слова, його інтенційна та сугестивна природа. Семантична основа художнього образу втрачає чіткість і однозначність, починає розмиватися, а нові смислові горизонти виводять з ритму й мелодики, зі звукової сфери твору. Музичний принцип побудови образу застосовується не тільки на композиційному, але й на семантичному рівнях. Цей останній ускладнюється і розростається до межі омовлюваного, він окреслює суб'єктивний досвід митця, і в ньому переломлюється свідомо обрана культурна традиція. У межах символістської естетики формулюються універсальні засади мистецької діяльності, що стають офіційним кодексом європейської поезії ХХ ст., який кожна з національних літератур освоювала на власний спосіб¹. Творча практика українських митців межі століть, а також нового покоління пореволюційного десятиліття дає підстави для розмови про засвоєння і розгортання символізму в українському контексті. Хоча Перша світова війна і суспільно-політичні потрясіння 1917—1919 років

¹ Проблема співвідношення паризького символізму і його національних варіантів є достатньо складною і в нас мало дослідженою. Французький дослідник Анрі Пейре стверджує, що французький символізм спродукував колективний міф, якому не була властива визначеність і однотайність: він не мав спільної доктрини і чіткої мети, ані навіть погодженого творчого методу. Однак, саме у цьому середовищі створили канон модерної поезії, і дали потужний імпульс для її розвитку: «[...]треба зазначити, що символізм так охоче ліквідований наступниками, був у 1900—1930 роках одним із найплідніших і найавтентичніших напрямів мистецтва і літератури» [16, с. 285]. Окрім того, «в історії європейського символізму варто особливо підкреслити характерну різним літературам оригінальність артистичного методу, мови, версифікації, інспірації. Те, чи позичається мотив лебедя, образ Саломеї, Нарциса або Акселя, чи використовується синестезія, має другорядне значення» [16, с. 304].

проклали відчутну межу в українському літературному процесі ХХ ст., однак ці світоглядні та естетичні трансформації, що в Україні були особливо насичені, не дають підстави говорити про перервність традиції, про цілковиту відсутність зв'язку поміж першим поколінням модерністів та культурним вибухом 20-х років.

Як і в інших східноєвропейських літературах, український символізм став імпульсом і животворним ґрунтом для інших напрямів. На цей час символізм був уже своєрідною (може й не до кінця освоєною, але принаймні знайомою з літератури довоєнної Європи, а також сусідньої Росії) культурною традицією, до якої звернулося покоління, на долю якого випала і Перша світова війна, й політичні перевороти. Власне в межах цієї естетики, в якій формувалося передчуття занепаду й кінця попереднього століття, поети знайшли філософію та поетичні засоби, які б відповідали їхньому особистому досвідові. Та засвоєння естетичних уроків символістської поезії давало зовсім різні результати. Для багатьох поетів це були лише перші учнівські кроки в поезії, від яких вони пізніше активно відрікалися, для інших це був свідомий вибір певної естетики, орієнтованої, передусім, на європейський культурний простір; вона ставала основою їхнього подальшої творчості і стимулювала звернення до глибинних національних культурних пластів. Не можна тут також забувати про ідеологічні проєкції, що накладалися на символістську поезію і пов'язувалися з відродженням української державності у 1918 році, з діяльністю уряду Директорії (показовим тут є величезний резонанс, спричинений збіркою «Соняшні кларнети» Павла Тичини). Власне політичний контекст провокував пізніше рішуче відмежування переважної більшості митців від «пережитку буржуазної хворобливої культури». «З мішанини передвоєнних шукань з старих західно-європейських впливів з додатком попередніх (часів символізму) російських впливів, з непевного заперечення того, що давало старе українське покоління у відновлених після війни органах, і нарешті, з суперечного, неясного бажання йти за віком, в ногу з сучасністю, утворився особливий конгломерат — запізнений відновлений післявоєнний український символізм» [13, с. 125], — таку не занадто доброзичливу оцінку отримувала наприкінці 20-х років у критиків творчість і діяльність поетів, що «стали між двох сил, між старим, консервативним, і новим, революційним, між відсталим хуторянством і соціалістичною революцією, — бажаючи витворити якийсь середній тип, що є таке властиве для інтелігенції переходових часів» [13, с. 125]. Однак ці пізніші, здебільшого ідеологічно заангажовані трактування літературних процесів кінця 10-х років не змогли заперечити цінність і вагомість символізму для подальших естетичних пошуків. Насамперед, ідеться про певний рівень майстерності, культуру вірша, прищеплення яких особливо потребувала молода українська поезія. В одній з тодішніх рецензій Микола Зеров відзначав: «І найкращою ознакою близького буання української поезії являється те, що якось раптом піднялися ті вимоги, які ставляться читачем кожному дебютанту; поети наші стали проходити поважну школу технічну, шукати й знаходити нові звукові ефекти, чеканити наше широке, степове, запахуще, але ще не досить оброблене слово» [5, с. 325]. Символізм пропонував цю ґрунтовну технічну школу, а також «особливий символічний порядок, як свідомо текстову стратегію» [16, с. 133], про наявність якої сигналізував символічний образ, що виходив поза межі знакових, бо відкривав для поета спокусливу перспективу вільної гри асоціаціями, алюзіями та напівтонами значень, водночас зобов'язуючи його до уважного ставлення до слова, вироблення тонкого поетичного слуху й майстерності.

Остаточному оформленню символізму передували спроби і «пробні лети» покоління митців з межі століть. Власне у середовищах «Молодої Музи» у Львові та дещо пізніше «Української хати» у Києві вперше українська поезія випробовувалась викликами модерного суспільства, вивірялись потуги і можливості художнього слова з усвідомленням нової естетики. А про остаточне освоєння символістичної естетики в українській літературі можна говорити стосовно періоду 1917—1919 років. Найактивнішими в розгортанні символістичного дискурсу були: Яків Савченко, Дмитро Загул, Володимир Кобилянський, Олекса Слісаренко, Володимир Ярошенко, Павло Тичина, Юрій Меженко. Власне вони формували те мистецьке середовище, яке утворилося навколо видавництва «Ґрунт»: «Почалися зустрічі, сходини, балачки — спогади з минулого та пляни й мрії на майбутнє. [...] автори читали свої твори, обмірковували видання альманахів і журналів. Під час зборів і дискусій вирізнялися два головні напрямки: символісти і футуристи» [12]. Однак не можна говорити про чітке розмежування цих двох дискурсів: «Поєднання символізму й футуризму — дуже характеристичне явище української літератури й мистецтва революційних років в Україні» [3, с. 20]. Тож 1918 року протистояння не було ще категоричним. Молоді поети розуміли, що в тих складних матеріальних та політичних умовах повинні триматися разом. Не було чіткого поділу на групи, а для всіх найбільше важило заявити про прихід нового покоління, що надавало перевагу експериментам у сфері форми, хотіло протиставитись «старим» «Літературно-науковому віснику» (ЛНВ) та відновленій «Раді» (хоча перші публікації багатьох з них були власне на сторінках ЛНВ, та й подальший стрімкий розвиток подій кардинально поміняє розподіл сил на літературній сцені). Тому цілком закономірно була поява спільного видавничого проєкту — «Літературно-критичного альманаху» (грудень 1918 року), який став першою серйозною заявкою молодшого покоління², об'єднав обидві групи під однією обкладинкою і, можливо, через це вийшов не цілком виразним, але як на тодішні умови виконав місію представлення нових

² На жаль, не маємо точних відомостей, що передувало появі цього видання. У різних джерелах можна зустріти непевні відомості про існування літературно-мистецької групи «Біла студія» та ідею видання літературного альманаху під такою ж назвою, про існування часопису «Студія», ідея якого, на думку Олега Льницького, належала Михайлеві Семенкові (у дванадцятитомовому зібранні творів Павла Тичини є посилання на першодрук двох віршів циклу «Енгармонійне» у виданні «Студія», 1918, №1), про суперечки між символістами та футуристами навколо цих назв та ідей тощо.

митців і нових критичних підходів. У рецензії, опублікованій у «Книгарі», Борис Якубський пов'язує з цим виданням початок нової української літератури: «В цьому альманахові об'єдналась група поетів і критиків, які дійсно люблять поезію й штуку, живуть і дихають повітрям цієї животворної стихії. Неоднаковий хист їх, але ж завжди повним джерелом б'є з кожної сторінки гаряча, непідроблена любов до штуки, за яку можна вибачити все, з чим би ми не згоджувались. Хочеться побажати, щоб «ранній ранок ранньої весни» цих молодих жерців поезії стався рівним і довгим днем, повним такого молодого піднесення» [15, с. 1413].

Поруч з віршами Павла Савченка, Павла Тичини, Якова Савченка, Олекси Слісаренка, Дмитра Загула, Михайля Семенка у виданні були розміщені рецензії Якова Савченка, присвячені збірці «П'єро задається» Михайля Семенка та творчості Грицька Чупринки, теоретичні статті Леся Курбаса «Театральний лист» й І. Майдана (псевдонім Дмитра Загула) «Шукання». В останній з них були викладені головні погляди молодих поетів на мистецтво поезії, що, частково, продовжували ідеї критиків «Української хати». Звернення до основних положень символістської естетики про музичність та суб'єктивність поезії стало своєрідною точкою відліку, утвердженням власної позиції у вічній дилемі української поезії поміж служінням і мистецтвом. Символізм автор вважає живою традицією, яку можна й необхідно розвивати: «Символізм — напромак гарний, наколи символіст вводить нові настрої і відповідно їм нові символи, — розуміється коли не кращі, то хоча-б рівновартні з тими, які вже маємо в чужих літературах. Але коли новітній символіст не вносить нічого нового у всесвітню літературу, а копіює символістів чужої літератури і то ще, борони-Боже, кепсько, — коли він переборщує аж занадто, це вже не чисте мистецтво, а тільки протест проти рідного письменства, протест зайвий, щоб не сказати банальний» [8, с. 26]. Утвердження символістичних текстових стратегій логічно вело і до розкриття формалістичного підходу до питань поетичної мови: «Поет оперує єдиним матеріалом — мовою. Мова сама по собі — це сирий матеріал, який під вправною рукою майстра мусить викристалізуватись, набрати певних форм, які відповідали б загальним вимогам естетики, а далі, цей матеріал мусить стати музикальним» [8, с. 22]. Мова втрачає такий характерний у модерністів початку століття покров енігматичності, стає гнучким і податним в руках майстра матеріалом, з яким потрібно експериментувати (особливо наголошено вживання незвичайних слів — «льокалізмів», архаїзмів та новотворів). Те ж саме відбувається і в поглядах на поетичний символ, в якому наголошено сугестивність, поєднання скрайньої суб'єктивності та абстрактності, поціновано насамперед новизну й вигадливість. «Велику роль відіграють тут символи, бо мові бракує таких слів, які б найдокладніше характеризували чи дефінували глибоко-інтимні почування людини. Символи, це взагалі, дуже важна мистецька форма. Психологічне вражіння всякої символіки полягає в її діланню на почування і фантазію; порушує їх злегенька, чим викликає вражіння безмежності відносин, і це власне й є особливою принадою символіки. Розуміється, що ясний, зрозумілий символ стає старим, конвенціональним — перестає вражати і не може вже бути символом. Наколи поет не буде шукати нових форм, нових образів, римів, ритмів, символів, зворотів і слів, то не дасть нам нічого нового для пізнання духа, отож вся його праця даремна» [8, с. 23].

Видання альманаху було лише першою спробою митців нової генерації. Паралельно, а найчастіше всупереч стрімким політичним подіям, миттєвим змінам влади розгортаються і події в мистецькому середовищі. Поети продовжували снувати нові видавничі плани, перекладати, зустрічатися в майстерні Михайля Жука й активно обговорювати не тільки твори, але й теоретичні питання (під орудою Юрія Меженка). Отож, дещо міфічна «Студія», очевидно, таки продовжила своє існування. У своїх спогадах Павло Ковжун писав: «Футуристи хотіли видати альманах “Біла Студія”, однак з назви скористалися символісти і видали самі його під назвою “Студія”, яка нікого не задовольнила, навіть самих символістів. Тоді постав проєкт видати “Музагет” і створити товариство» [6]. Сама назва «Музагет» походить з грецької і означає ім'я бога Аполлона — покровителя муз і безпосередньо відсилає до назви російського видавництва, заснованого 1910 року групою символістів на чолі з Андрієм Белім. Такий збіг, звичайно, був не випадковим, адже «російська символістична поезія 1900 та 1910-х рр. мала величезне значіння для українських поетів. Вона поширила їх поетичний світогляд, перекинула їм містки до найновішої французької та німецької поезії (нарешті український поет в масі став віч-на-віч з першими джерелами). Вона ж поставила перед авторами високі технічні вимоги, питання метру і ритму, рими і асонансу. Коли в 1919 р. виникає товариство «Музагет», при ньому зразу ж складається студія для обмірковування теоретичних і технічних питань мистецтва» [5]³. Хоча символізм «Музагету» давно вже не викликає сумнівів чи заперечень серед дослідників, та діяльність самої студії і творчість її учасників не можна зводити тільки до ортодоксальних проявів цього напрямку, про які пізніше писали деякі з них (зокрема, Л. Новиченко, М. Неврлий). Насамперед, це було чи не перше поетичне угруповання в українській поезії, про свідому й активну працю над питаннями поетики та стилістики якого свідчили і теоретичні, й поетичні тексти⁴.

³ Свідченням про плани і діяльність Студії «Музагету» можуть бути короткі повідомлення розділу хроніки у часописі «Мистецтво»: «Київськими українськими літературними групами утворено Літературно-Мистецьку Студію. Свою працю Студія розпочала читаннями нових творів співробітників “Музагету” і зараз, щотижня відбуваються збори студії, на яких виступають представники різних літературних течій і напрямів. Ближчу участь в роботах Студії приймають співробітники “Музагету” і “Мистецтва”, а також де-які співробітники “Л.-Н. Вістника” та “Зшитків Боротьби”. В недалекому часі Студія приступить до видання двохтижневика “Студія”, в якому прийматимуть участь всі члени Студії» [9].

⁴ Часопис став помітним явищем у тодішньому мистецькому житті: ошатно виданий, з чудовими портретами авторства М. Жука, цікавий змістом і формою. Поява цього видання насправді була неабияким досягненням, насамперед, тому, що прихід

У теоретичному розділі часопису, представленою ґрунтовними розвідками Ю. Іваніва-Меженка, Івана Майдана та статтями Миколи Бурачека, Леся Курбаса, наголошено аспекти національної самобутності мистецтва. У багатьох тогочасних рецензіях та статтях (Б. Якубського, А. Ніковського, М. Зерова), яким був притаманний загальний тон реконструкції національної ідентичності в умовах творення незалежної держави і, відповідно, протистояння імперським стереотипам, «проблема “епігонства” “Музагету” постала як один з проявів найгострішого питання: якими шляхами повинен іти і чи піде розвиток молоді української літератури?» [2, с. 30]. Критики, зважаючи на потребу культурного обміну, усвідомлювали, що єдиним доступним джерелом у цей час могло бути або мистецтво довоєнної Європи («Виключні обставини одрізали нас цілковито від Європи. Зв’язок духовний перервано ще з вибухом війни [...]» [7, с. 115]), або ж російська література. Тому непомилним у своїй оцінці був М. Зеров, коли писав: «Як і російський символізм 90-их років, молода творчість українська розпочалася з пересаджування й акліматизації чужоземних квіток. Там це були вишукані й химерні квіти французького декадансу та символізму, тут — «останні» слова сучасної літератури російської від Блока до Маяковського включно» [5, с. 325]. Усвідомлена запізнілість та вторинність українського літератури зі «старанно причищеною маркою *Made in Russia*» [11] стала ще одним поштовхом (окрім політичних) до культурної емансипації від Росії⁵: «Багато чого чужого придбала українська психика за час довголітнього спільного життя з Росією, але під цим чужим намулом треба шукати власну особу, власну особисту індивідуально-національну психологію, яка тільки і може захистити від різних чужих до нас впливів» [10, с. 63]. Творчість музагетівців, яка, звичайно, не могла не зазнати впливу російського символізму, мала, однак, дуже суттєву рису, що вплинула на своєрідність розгортання власне українського символістичного дискурсу. Мова тут про історичне тло, соціальний контекст появи такої поезії: «Російська поезія утворювалась в найкращих своїх формах під час громадської смерті, а наша починається під час громадського відродження і [...] ціми психологічними факторами не можна нехтувати» [10, с. 61]. У цій, на перший погляд, парадоксальній ситуації прихована, очевидно, і певна логіка: песимізм європейського *fin de siècle* відгукнувся на українському ґрунті у час національного піднесення, а потім розвинувся як альтернатива до ідеологічно засліпленого оптимістичного пафосу радянської літератури і як передчуття, і як застереження національної та соціальної катастрофи України.

Відштовхування від впливів водночас вимагало творення міцного ґрунту для нової літератури. Переїнятий цією ідеєю Ю. Меженко писав: «Головна наша шкода в тому що, беручись за наслідування добрих зразків, ми не помічаємо, як нам бракує традиції і наші молоді поети зчаста не хочуть цього зрозуміти. Мабуть це буде парадокс, але я настоюватиму на тому, що в нашій поетичній словниці ще замало утворено банальностей, щоби ми могли вимагати справжнього символізму (як символізму, а не як окремих поетів символістів) [...]» [10, с. 61]. І далі: «Невже нашим поетам треба пояснювати, що до народження символізму поезія утворила ще і сентиментальну традицію, і романтичну, і реалістичну, і натуралістичну і нарешті імпресіоністичну (я вже і не кажу про більш давніші), і, тільки маючи за собою стільки минулого, прийшла до символізму, який є нерозривно зв’язаний з певною добою психології суспільства» [10, с. 62]. Тракткування символізму як мистецтва, в якому європейська культурна традиція розкривалася у всій своїй повноті, більше того, ставала елементом авторської гри з читачем, впливало на формування молодого покоління. До того ж, попри досить критичну оцінку творчості поетів попереднього етапу (наприклад: «Чупринка позбувся справжнього символізму і залишив собі один запад, не давши на протязі всієї своєї творчості жадного символічного образу, переробивши нашвидко символізм на алегорію (напр. “Лицарь сам”»)), Юрій Меженко визначав уже національний досвід такої поезії: «Що до символізму, то ми, як то я вже зазначав, маємо де яку традицію, яка виникла на природному ґрунті і тому тут все йшло цілком еволюційним нормальним розвитком» [10, с. 64]. Всупереч панівним пролеткультівським тенденціям заперечення всього попереднього, музагетівці не тільки визнавали цінність естетичного досвіду минулого (як загальноєвропейського, так і національного), але й нову поезію пореволюційних років вважали природним та закономірним його продовженням.

Так відчуття тотальної заглади з доволі абстрактного регістру у творчості молодомузців на початку століття переходить у всеохопний умонастрій для більшості музагетівців, що були свідками або ж учасниками не тільки воєнного лихоліття Першої світової війни, але й соціальних потрясінь періоду української революції. На початку 30-х років М. Степняк відзначав близькість творчості молодомузців не до хатян, а власне до наступного покоління — музагетівців. Ця близькість проявлялась як на рівні загальної атмосфери творчості, так і на рівні окремих митців (наприклад, Карманський—Рильський, Пачовський—Тичина). Трансформації декадентського світовідчуття частково зумовлюють розгортання потужного катастрофічного чи есхатологічного настрою в літературі 10—20-х років. Для митців «Музагету» світ розділяється на завжди агресивний соціум, в якому панує руйнівне начало, і космос, в якому гармонія є основним і органічним принципом. Двоєдність світу, де немає чіткої межі між добром і злом, істиною і

більшовиків кардинально змінив становище символістів: вони втратили обіцяну фінансову підтримку, а їхні політичні та естетичні погляди цілковито суперечили новим настановам влади: «Одверта, ясна та безкомпромісова лінія, яку провадив “Музагет” в ділянці національного мистецтва, спричинилася до повстання гострих суперечок з емісарами офіційного “пролетарського іскусства” [...]. Наслідком цього створилося важке становище взагалі, так що майже всі “Музагетівці” перейшли на півлегальне існування, що дуже гальмувало власну працю» [11, с. 4—5].

⁵ Подоланню наслідування, пошукові власних голосів сприяло і студювання інших літератур, і праця над перекладами, про що писали критики (А. Ніковський, М. Зеров, С. Єфремов) як про яскраву ознаку часу.

оманою, красою і потворністю, де вічне проявляється в минушому, де хаос породжує рівновагу, де все пульсує і міняється, а поет перебуває на межі реальності об'єктивного і суб'єктивного. Людина загублена у ворожому оточенні, відчужена від самої себе з напруженням вдивляється у майбутнє, передчуваючи грізний прихід чогось абсолютно нового.

Катастрофічні мотиви, намагання пізнати, розгадати таємницю всесвіту, а також власного внутрішнього світу, що не піддавалися дискурсивному викладові і сприяли розвиткові і видозміні структури поетичного символу, більше чи менше характерні для всіх поетів угруповання. Однак лише для кількох вони стали визначальними. Ідеться передусім про Володимира Кобилянського та Якова Савченка. Перший з них рано пішов із життя, залишивши по собі розкидані у різних виданнях публікації, а також посмертну збірку «Мій дар» (1920), яку впорядкував і підготував до друку його близький друг Дмитро Загул. Творчий доробок другого також невеликий за обсягом і представлений окремими розпорощеними публікаціями та двома збірками: «Поезії» (1918) і «Земля» (1921). Власне творчість Якова Савченка, однієї з найконтroversійніших постатей того часу⁶, є прикладом свідомо обраної та реалізованої текстової стратегії. Недарма багато хто з дослідників вважає його найбільш «програмовим» символістом, поетом одного «ізму» (наприклад, Ю. Лавріненко), символізм якого має запозичене походження — виразний вплив поезії Ф. Сологуба та К. Бальмонта (М. Ільницький) і «позерський» характер (М. Неврлий). Справді, поет послідовно реалізує символістську естетичну програму, зосереджуючись не так на зображенні, як на вираженні, не так на повідомленні, як на навіюванні. Савченкова інтерпретація світу розгортає художній простір, що за своєю природою і структурою близький до «готичного» роману пізнього німецького романтизму⁷. Світ буз руху, без дій (це підкреслено мінімальним використанням дієслів: «Ранок», с. 3)⁸, світ після кінця історії, світ, в якому відсутній час. Ідеться про засадничу неможливість майбутнього, зужиття і старіння часу: «Приходить “завтра”, як “сьогодні” — / Давно прожите і старе» («Зникає день в глухі безодні», с. 37), «Страшні віки пройшов, прожив / В одному дні» («В одному дні», с. 45), «Учора-сьогодні. Біжуча повторність. / Прийдешнє-минуле. Відоме давно» («З шаблю на шабиль», с. 60). Застиглий простір без будь-яких конкретних ознак (без кольорів⁹, без пейзажу — лише наприкінці збірки з'являється символічний пейзаж: «Океан», с. 49, «В снігах» с. 74) — це «штучний», умовний, породжений поетовим текстом світ: «В страшній поемі умираю, / Де білі привиди й мерці...» («Зникає день в глухі безодні», с. 37. Курсив наш. — З. Р.). З одного боку, Я. Савченко свідомо оприявнює свою гру з читачем: «Живу. Не вірючи, змагаюсь. / Іду по камінням руїн. / Сміюсь, з паяцями братаюсь, / І сам, як арлекін» («Життя глухе», с. 69) (Курсив наш. — З. Р.) Писання тексту для нього — низання намиста, прядіння, плетіння — творення світу «за стінами» (вірші: «Намисто», с. 38, «Засну в пустелі на піску», с. 70, «Я йшов крізь ліс поз житло звірів», с. 93). З другого боку, поет стверджує можливість такої художньої реальності, в якій умовною, штучною є вся образна структура. Будь-яке слово може стати «актором» в поетовій поемі — достатньо «персоніфікувати» його через велику літеру¹⁰. Символи, позбавлені образної конкретності, максимально абстраговані, часто стають лише смисловими імітаціями чи галюцинаціями. Як і весь поетичний світ Я. Савченка, вони мають виразно умовний, вторинний характер, підкреслену знакову природу, позбавлені здатності до пульсування і перетворень, їхнє поле зіставлення розмите, смислова перспектива — відкрита мінімально. Їхня функція — витворення спільного асоціативного поля (яке майже не надається до аналітичного трактування) та означення світобачення поета. За світом явищ, які може людина побачити, ховається інший світ, таємничий і загрозливий. Поет покликаний бути посередником поміж двома світами. І загрозливе Невідоме у Я. Савченка нагадує Фатум давньогрецьких трагедій: людина, віддана на поталу космічним силам, може тільки у нечітких, загадкових образах прозирнути свою долю.

Значна частина символів Я. Савченка пов'язана з есхатологічними християнськими текстами, зокрема з «Одкровенням Святого Івана», в якому розповідь про «останні часи» втілена у формі візій, що вклинюються одна в одну, розгортаються у фрагменти, граються намаганням описувати те, що понад і поза часом, і які не піддаються спробі їхнього раціонального трактування. Так сучасні йому історичні події (війни, революції, перевороти) поет втілює у символи *Безумного прокляття од хижих дідів*, одвічного *Полону (Темниці)* та

⁶ Один із найяскравіших символістів «Музагету» у 20-ті роки стає найзатятішим послідовником нової ідеології, покидає поезію і займається критикою, пропагує пролетарський стиль, атакує неокласиків та ваплітян.

⁷ «Предпосылка страшного жанра — страшный мир, по-страшному устроенный, неодолимый в своей бесчеловечности, лежащий во зле, неустранимость которого доказывается повседневным опытом. Страшный мир страшен тем, что он окончателно сложился, не обещая движения, перемен. Собственно, это мир, в котором история кончилась, просветы кончились, мир без окон и без дверей, со сплошными стенами. [...] страшный мир — мир завершенный; все исполнилось, и даже давно исполнилось, человек с деятельностью его стал ненужностью. В остановившемся мире все люди лишние, всем вынесен приговор бездеятельности и вымирания. А сам мир, как целое, потерявший собственную личность, стал механизмом, геометрическим построением, исключаяющим жизнь и душу» [1, с. 139—140].

⁸ Тут і далі в тексті вірші Я. Савченка, вказуючи в дужках номер сторінки, цитуємо за: *Савченко Я. Поезії*. Книжка перша. — Житомир: Робітник, 1918. — 104 с.

⁹ Наявні у Я. Савченка кольори (білий, чорний, червоний) виконують, насамперед, символічну функцію. Але чітке розмежування значення простежується тільки щодо блакитного кольору (переважно ідеться про блакитні пустелі), з яким пов'язані невиразні уявлення про можливу альтернативу «страшному» світові. У більшості випадків, у символічності кольорів відсутня традиційна смислова протиставність, їхні поля зіставлення зміщені і накладаються одне на одного.

¹⁰ Оскільки «У Темного, Вічного ім'я нема» (с. 29), тож іменем може стати будь-яке слово, написане з великої літери: Біле Око, Чорні Звірі, Мертвий кінь, Нічний, Світлий Дім, Біла Безодня, Червона Сокира, страшна Хоругов, Сатана тощо.

страшної (кривавої) Хоругви. Фатальну приреченість людського роду на жорстокість та самознищення він пов'язує із символом *Звіра*¹¹ («Діти Звіра», с. 19): *Звірина Кров* («Звірина кров», с. 13), *Звірина земля* («Безумно жити», с. 30), *звіриний дім* («Билиця в фантомі», с. 87—88). Бестиарій збірки наповнюють і образи драконів, демонів, зміїв, які можуть бути й апокаліптичними ремінісценціями, а не тільки пустим позерством чи прагненням до екзотичності, як писали тогочасні критики [5, с. 22]. Апокаліптичне походження має і символ вершника, який доволі часто використовує Я. Савченко. Серед чотирьох апокаліптичних вершників, «вистунів лих і страхіть кінцевих часів», тільки Четвертому дане ім'я: «Ім'я йому Смерть, за ним же слідом ішов Ад» (Од: 6, 8). Образ смерті як смертоносного вершника активно освоювала і розвивала поезія німецького романтизму¹² (зокрема Й. В. Гете), декоруючи його середньовічним лицарським флером. Ці дві культурні транскрипції символу використовує і розвиває Я. Савченко. Якщо це смертоносний вершник, то мертвий і він сам, і навіть його кінь («Мертвий кінь», с. 12), він супроводжує ліричного героя з дня в день як постійне нагадування і остаточне сповнення («Незримий», с. 50, «Не дано», с. 52, «Лиш тільки ляже морок ночі», с. 77, «Хтось Чорний», с. 36). Наскрізь символічне зображення мертвих лицарів, що несуться на конях в мертвій сніговій пустелі («Баляда»¹³, с. 72) поет узагальнює до картини людського існування («Байдужність, спокій і знемога», с. 73; «Ми журилось світло по злотному дню», с. 90), а в картинах жорстоких битв увиразнює апокаліптичні акценти («...І ніби лицарі боролись», с. 80), завдяки чому їх можна трактувати і як провізоричні видіння, і як «поетичні» зображення природних явищ. Зачарований символом вершника-лицаря поет зачаровує, гіпнотизує ним і свого читача: від грізних справді апокаліптичних експлікацій цього символу («Мертвий кінь») до вишукано-ліричних («Не дано»).

Творчість Я. Савченка репрезентує послідовну реалізацію символістичної естетичної концепції. Можливо, навіть, надто послідовну: поет, кажучи словами М. Семенка, «занадто мало віддалився від тих символічних осягнень, які ми уже маємо в нашій поезії». Програмність символізму виявилася в особливостях структури і творення символів. Домінування асоціативного принципу у конструюванні образу поруч з майже цілковитою елімінацією матеріальності спричинило, зокрема, зміну його структури. Символ такого типу вже не так закорінений у пам'ять культури, як радше претендує на моделювання суб'єктивного закритого світу митця. Така стратегія перетворює твір загалом у закриту структуру, можливість інтерпретацій якої мінімальна, якщо взагалі можлива. Власне це дало підстави для критиків не вельми високо оцінювати творчий доробок поета.

Однак у контексті розмови про особливості розгортання та вкорінення на українському ґрунті символістської естетики творчість Я. Савченка є цікавим прикладом освоєння запозиченого символічного коду через розгортання катастрофічних мотивів, що, зрештою, мало підґрунтя у тодішніх соціальних обставинах. Будучи скрайнім виявом «дослівного» відтворення символістичної текстової стратегії, ця поезія водночас окреслила й можливі межі трансформації художньої системи символізму, український варіант якої багатий на різноманітні індивідуальні версії.

1. Берковський Н. Я. Романтизм в Германии. — СПб.: Азбука-классика, 2001. — 512 с.
2. Беляєва Н. «Музагет»: про традиції символізму в журналі // СіЧ. — 1990. — № 10. — С. 30—35.
3. Гординський С. Павло Ковжун (1896—1939). — Краків-Львів: Українське видавництво, 1943. — 64 с.
4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів: Літопис, 1997. — 297 с.
5. Зеров М. Українське письменство / Упор. М. Сулима. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — 1300 с.
6. Ковжун П. «Музагет» // Назустріч. — 1934. — Ч. 3. — 128 с.
7. Курбас Л. Нова німецька драма // Музагет. — 1919. — Ч. 1—3. — С. 115—122.
8. Майдан І. [Дмитро Загул] Поезія як мистецтво // Музагет. — 1919. — Ч. 1—3. — С. 79—98.
9. Мистецтво — 1919. — №3.
10. Меженко Ю. (Іванів). Можливості і обов'язки української поезії // Шлях. — К., 1919. — Ч. 1. — С. 59—64.
11. Ніковський Ан. «Музагет» // Книгарь. — 1919. — липень-серпень. — С. 1587.
12. Поліщук К. З виру революції. Фрагменти спогадів про «літературний» Київ 1919 р. — Львів-К.: Мамай, 1923. — 18 с.
13. Рудик Д. Володимир Кобилянський (До 10-их роковин смерті) // Життя й Революція. — 1929. — Кн. X. — С. 123—137.
14. Савченко Я. Поезії. Книжка перша. — Житомир: Робітник, 1918. — 104 с.
15. Якубський Б. Літературно-критичний альманах // Книгарь. — 1919. — Ч. 21. — С. 1413.
16. Eco U. O symbolu // Umberto Eco o literaturze. — Warszawa: Muza Sa, 2003. — S. 133—150.

¹¹ Пор.: «Одкровення Святого Івана», 13, 1—18.

¹² Очевидно, важливо й те, що кінь — це загалом один із найдавніших архетипних образів, що і уособлює хтонічний світ, пов'язаний з потойбіччям, і часто постає провідником людської душі на той світ.

¹³ Саме визначення жанру твору як балади, відсилає до традиції романтизму, що, загалом, дуже близька поетові, котрий перебував у рафінованому культурному контексті романтичної і постромантичної свідомості.

17. *Peure H.* Co to jest symbolizm? — Warszawa: PWN, 1990. — 432 s.

**THE SYMBOL AS A “TEXTUAL STRATEGY”:
JAKIV SAVCHENKO'S POETRY IN THE CONTEXT
OF AESTHETIC QUESTS OF “MUZAGET”**

Zorjana RYBCHYNSKA

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Univerzitetська St., Lviv, Ukraine 79000*

The author analyzes influence of symbolical aesthetics on Ukrainian poetry of 1910s and views creation and characteristics of the poetical milieu of the magazine “Muzaget”. She explores structural-semantic and contextual features of poetic symbol by the example of the works by Jakiv Savchenko.

Key words: symbolism, symbol, disasterity, tradition, textual strategy, «Muzaget».

**СИМВОЛ КАК «ТЕКСТОВАЯ СТРАТЕГИЯ»:
ПОЭЗИЯ ЯКОВА САВЧЕНКО
В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПОИСКОВ «МУЗАГЕТА»**

Зоряна РЫБЧИНСКАЯ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина 79000*

В статье проанализировано влияние символистской эстетики на украинскую поэзию 10-х годов XX в., а также формирование и особенности поэтической среды журнала «Музагет». Семантико-структурные и контекстуальные особенности поэтического символа автор рассматривает на примере творчества Якова Савченко.

Ключевые слова: символизм, символ, катастрофизм, традиция, текстуальная стратегия, «Музагет».

Стаття надійшла до редколегії 18.03.2001

Прийнята до друку 08.05.2008