

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна робота
на правах рукопису

ВУСАТЮК НАТАЛІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 821.161.2.09:82.02

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС КИЇВСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ

10.01.01 — українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Вусатюк Н. В.

Науковий керівник:

доктор філологічних наук, професор

Моренець Володимир Пилипович

АНОТАЦІЯ

Вусатюк Н. В. Літературно-критичний дискурс київських неокласиків. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 — українська література. — Національний університет «Києво-Могилянська академія», Міністерство освіти і науки України, Київ, 2026; Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2026.

У дисертації вперше цілісно досліджено літературознавчу спадщину київських неокласиків, окреслено характерні особливості їхнього літературно-критичного дискурсу. Київських неокласиків представлено як групу, що складалася з ядра — «грона п'ятірного» (М. Зеров, М. Рильський, М. Драй-Хмара, П. Филипович, О. Бургардт) і «шостого у гроні» В. Петрова — та найближчого кола (М. Могилянський, Б. Якубський, А. Лебідь, С. Савченко, М. Калинович, М. Новицький, А. Ніковський). Залучення до розгляду повного корпусу літературно-критичних, історико-літературних, теоретичних, епістолярних та автобіографічних текстів кожного з літературознавців та їхнє компаративістичне зіставлення дає змогу виявити спільну проблематику і спільний методологічний інструментарій групи.

У дисертаційній роботі поєднано два підходи. По-перше, з позиції літератури як об'єкта критики проаналізовано, якою була рецепція й оцінка київськими неокласиками тих чи інших письменників, творів світової та української літератури, які епохи та стильові течії вони вважали близькими своїй творчості. По-друге, з позиції онтології критики з'ясовано, як київські неокласики розуміли сутність і завдання критики, що з літературознавчої традиції вони переймали, які сучасні концепції та ідеї були їм суголосні, яким теоретико-методологічним інструментарієм вони послуговувалися та які інтерпретаційні підходи вважали для себе пріоритетними.

Наукове становлення більшості київських неокласиків як літературознавців відбувалося в Імператорському університеті св. Володимира в Києві, де вони навчалися на історико-філологічному факультеті. У дисертації переглянуто питання впливу філологічного методу В. Перетца на літературознавчі принципи неокласиків, а також вивчено участь у семінарі російської філології М. Драй-Хмари, П. Филиповича, М. Калиновича, С. Савченка та наукову комунікацію В. Перетца з рештою представників групи.

Київські неокласики визначали традицію як актуалізовану взаємопов'язану симультанно представлену світову літературну спадщину, джерело творчого натхнення і підґрунтя для поетичних інновацій. Відкриті до засвоєння різних явищ літератури, вони, втім, як творці «високого» канону, надавали перевагу віддаленим у часі й просторі літературам, зокрема греко-римській античності. На думку неокласиків, античність була важлива для творців новітньої української літератури як школа стилю, зразок інтелектуалізму й життєрадісного світогляду, транслятор подібного історичного досвіду. Неокласики також засвоювали досвід європейського модернізму в його національних відмінах (французький, російський, німецький, польський тощо). Превалювання оксиденталістських орієнтацій у дискурсі київських неокласиків не суперечило сходознавчим інтересам окремих учасників групи.

У дисертації спростовано усталену думку про брак теоретичного осмислення класицизму в текстах київських неокласиків. У програмовому есеї «Бог Аполлон» (1919) А. Ніковський міркував про шляхи розвитку українського письменства через призму ніцшеанської концепції аполлонічного й діонісійського мистецтва, визнаючи найперспективнішим і рятівним для вітчизняної літератури, що здавна тяжіла до надмірного ліризму й ірраціональності, аполлонічний тип творчості. С. Савченко у статті «Класичний театр XVII-го століття і класицизм» (1931) наблизився до розрізнення класицизму як явища історичного та класичності як явища типологічного.

Хоча група неокласиків не виступала з офіційними програмами й маніфестами, проте їхні тексти дають підставу говорити про існування потужного

авторерфлексивного дискурсу. За класифікацією Д. Ораіч Толіч, у доробку неокласиків можна виокремити тексти з біографічною, поетичною, експліцитною, імпліцитною, персональною, есеїстично-науковою та художньою автореференційністю.

У другій половині 1920-х рр. М. Зеров починає формулювати історію групи київських неокласиків, у 1940-х рр. його працю продовжують О. Бургардт і В. Петров, у 1960-х рр. — М. Рильський. Ключові питання історії «неокласичного грона», порушені в текстах з біографічною автореференційністю: авторство назви «київські неокласики», час появи угруповання, його тип і склад, розширення групи учасниками найближчого кола. У текстах із поетичною автореференційністю неокласики проговорюють питання стильової єдності своєї поезії, відповідність ідіостилів колег неокласичній парадигмі та власні світоглядно-естетичні засади.

Київські неокласики належали до канонотворчої спільноти через свою участь в освітніх, академічних та інших інституціях (журнали, видавництва, літературні гуртки, антології). Вони вживали поняття «канон» на позначення списку «найкращих» авторів і творів, певної літературної конвенції, що стосується змісту, поетики, стилю тощо. Серед їхніх критеріїв канонічності: формальна, естетична довершеність твору, його тривала актуальність, поетикальне новаторство, інтерпретаційна відкритість. М. Зеров запропонував кілька стратегій оновлення українського літературного канону: реінтерпретація творів відомих письменників, повернення забутих імен, формалістське та соціологічне прочитання творів. Київському грону притаманний не інверсивний тип канонотворення, а доповнювальний та афірмативний. У дисертації спростовується міф шевченкоборства київських неокласиків та альтернативного кулішецентризму, на чому ретроспективно наголошував В. Петров. Неокласики структурують канон у різні способи: описують двоцентровий канон, тріаду, багаточленні відкриті ряди. Серед поширених жанрових репрезентацій канону: антології, декламатори, хрестоматії, історії літератури. М. Зеров створив кілька концепцій історії української літератури, що змінювалися з кінця 1910-х рр. до початку 1930-х рр.: наративні історії контекстуального типу з національною риторикою, іманентно-контекстуальні історії літератури та соціологічна історія літератури.

Літературні процеси початку ХХ ст. неокласики осмислювали в категоріях конфлікту модернізму з народництвом. Попри антипатію до українського реалізму, неокласики досліджували й видавали твори І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, А. Свидницького. Для опису доби модернізму в поезії М. Зеров запровадив триступеневу генераційну класифікацію, його колеги виокремлювали два покоління української літератури. Увагу неокласиків прикуто до творчості чотирьох зачинателів українського модернізму: Лесі Українки, І. Франка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського. Київські дослідники називали низку причин невивірності раннього українського модернізму, представленого «Молодою музою» та «Українською хатою»: брак гострої боротьби з поколінням «літературних батьків», імпортне походження, низький рівень поетичної культури, неприродність поєднання патріотизму й естетизму, рудименти етнографізму й сентиментальної фольклорної традиції. Літературний процес 1920-х рр. неокласики представляли надзвичайно строкатим, виділяючи в ньому головних дійових осіб: символістів, футуристів, власну групу, окремо найбільш оригінального реформатора П. Тичину.

Ставлення неокласиків до авангардизму було амбівалентне: з одного боку, вони ґрунтовно досліджували й перекладали німецьких експресіоністів і фіксували численні французькі авангардні течії та угруповання, з другого боку, про вітчизняний футуризм і конструктивізм відгукувалися здебільшого негативно, за винятком Б. Якубського. Неокласиків не влаштовувала в українському авангардизмі його абсорбційність і вторинність щодо російського футуризму, бунтарський характер, знецінення культурної традиції, недисциплінованість у формі, зловживання верлібром. Попри некомпліментарні рецензії, якими обмінювалися футуристи й неокласики, та гострі публічні дискусії, між представниками обох «таборів» були дружні взаємини та спроби видавничої співпраці.

Київські неокласики вважали літературну критику особливим типом дискурсу, що вбирає в себе окремі елементи науки, але залишається у своїй основі явищем творчості. Між критикою, історією літератури, теорією літератури та

есеїстикою літературознавці не проводили чітких меж. Вони визнавали інтерпретаційну й естетико-аксіологічну функції літературної критики, але здебільшого заперечували постулативну й дидактичну.

Літературній критиці київських неокласиків властивий методологічний еkleктизм — комбінації різних підходів (історико-літературний, порівняльно-історичний, біографічний, соціологічний, формалістський, імпресіоністичний, психоаналітичний тощо), при чому кожен літературознавець мав свої домінантні методи.

Від позитивістської доби літературознавства успадковується сцієнтизм, що проявляється в прагненні вичерпності матеріалу, наданні переваги «партикуляризованим» питанням, а також увазі до джерелознавства, текстології, біографістики. Популярними залишаються жанри рецензії та літературно-критичного портрету.

Вплив модернізму проявляється в імпресіоністичності критики частини неокласиків, оновленні жанрової системи критики, появі таких жанрів, як «рефлекси», «вражіння», «етюди», «замітки», «критичні нотатки». Київські неокласики засвоювали різноманітні актуальні теорії та ідеї: цікавилися психоаналізом та іншими психологічними концепціями, феноменологією, герменевтикою, рецептивною проблематикою.

На тлі методологічного плюралізму особливо продуктивними теоретико-методологічними системами в літературній критиці неокласиків були формалізм і соціологізм. Формування власного іманентного аналізу «неокласичного грона» відбувалося в контексті різних формалістських пропозицій українського літературознавства та в умовах засвоєння досвіду інших національних варіантів студіювання «літературності».

Неокласики вважали російський формалізм вторинним щодо німецькомовної теорії літератури. У київському колі активно вивчали праці О. Вальцеля, Г. Вельфліна, Р. Гаманна, В. Воррінгера, Е. Зіверса, Ф. Зарана та ін. Подібно до німецькомовних теоретиків, неокласики розглядали форму та зміст як світоглядні явища, аналізували літературний твір в історико-культурному контексті, міркували

про феномен стилю доби й механізм зміни епох, поділяли уявлення про інтермедіальність мистецтва, використовували поняття «архітектоніка», яке запровадив А. Гільдебранд. Літературознавчі концепції Е. Ельстера та Г. Шпербера визначали дослідження О. Бургардта. Окрему увагу в дисертації приділено особистій і науковій комунікації О. Бургардта та Д. Чижевського.

Формалізм у критиці київських неокласиків проявлявся в експліцитній та імпліцитній формі. Б. Якубський і М. Могилянський брали участь у дискусії про форму й зміст, що відбувалася в 1920-х рр. як частина загальнолітературної дискусії. Неокласики рефлексували над українським варіантом формалізму, рецензували праці Д. Загула, Г. Майфета, Б. Навроцького, Ю. Меженка, у власних студіях оперували поняттями форма та структура, декларували неподільну єдність форми й змісту. У практичному аналізі літературних творів формальний метод часто поєднувався з іншими підходами. М. Могилянський і Б. Якубський запропонували кілька варіантів узгодження антагоністичних формалізму й соціологізму. Неокласики працювали також у низці напрямів соціології літератури: соціологія письменника, соціологія змісту твору, соціологія стилю, соціологія рецепції та реципієнтів, соціологія історії, квазісоціологічні дослідження літератури. У 1930-ті рр. літературознавчий дискурс київських неокласиків ідеологізується і частково поглинається марксистським, що проявляється у використанні особливих мовно-стильових стратегій, звуженні темарію критики та реєстру дозволених для аналізу письменників, використанні специфічних жанрів обмови, самозахисту й самокритики.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше літературну критику київських неокласиків досліджено як цілісність, з'ясовано спільну проблематику й методологічні підходи. До аналізу залучено літературно-критичні тексти київських неокласиків 1910—1930-х рр., а також дискурсивно пов'язані з ними окремі тексти пізнішого часу. Враховано біографічні, автобіографічні, епістолярні й мемуарні матеріали. Введено до наукового обігу забуті, нерепубліковані тексти неокласиків та архівні джерела.

Результати, представлені в дисертації, слугуватимуть поглибленому вивченню історії науки та літературної критики в Україні, розвитку українського модернізму першої третини ХХ ст. Матеріал дисертації може бути використано при розробці університетських курсів із проблем історії та теорії літератури, а також при підготовці до друку літературно-критичної спадщини київських неокласиків.

Ключові слова: київські неокласики, літературна критика, дискурс, авторефлексивність, літературний канон, народництво, модернізм, авангардизм, літературознавчий метод, формалізм, соціологізм.

SUMMARY

Vusatiuk N. V. The Literary Critical Discourse of the Kyiv Neoclassicists. — Manuscript.

Thesis for the Candidate Degree in Philology. Speciality 10.01.01 — Ukrainian Literature. — National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, 2026; Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, 2026.

The thesis provides the first comprehensive study of the literary critical heritage of the Kyiv Neoclassicists and defines the characteristic features of their literary critical discourse. The Kyiv Neoclassicists are presented as a group consisting of a core “Fivefold Cluster” (Mykola Zerov, Maksym Rylskyi, Mykhailo Drai-Khmara, Pavlo Fylypovych, Oswald Burghardt), the “sixth member of the Cluster,” Viktor Petrov, and their closest circle (Mykhailo Mohylianskyi, Borys Yakubskyi, Ananii Lebid, Stefan Savchenko, Mykhailo Kalynovych, Mykhailo Novytskyi, Andrii Nikovskyi). The inclusion of the complete corpus of critical, literary-historical, theoretical, epistolary, and autobiographical texts of each of the literary scholars and their comparative analysis makes it possible to reveal the common issues and methodological approaches of the group.

The dissertation research combines two approaches. First, from the perspective of literature as an object of criticism, it analyzes how the Kyiv Neoclassicists perceived and evaluated writers and texts of foreign and Ukrainian literature, and which eras and stylistic currents they considered to be close to them. Second, from the perspective of the ontology of criticism, it is clarified how the Kyiv Neoclassicists understood the essence and tasks of criticism, what resonated with them from the philological tradition, what contemporary theories and ideas they were in tune with, what methodological tools they used, and what interpretive methods they considered to be their priority.

Most of the Kyiv Neoclassicists gained their academic credentials as literary scholars at the Imperial University of St. Volodymyr in Kyiv, where they studied at the Faculty of History and Philology. The thesis reviews the influence of Volodymyr Perets’s

philological approach on the formation of the literary toolkit of the Kyiv Neoclassicists and analyzes the participation of Drai-Khmara, Fylypovych, Kalynovych, and Savchenko in the seminar on Russian philology, as well as Perets's scholarly communication with other Neoclassicists.

The Kyiv Neoclassicists defined tradition as an actualized, interconnected, simultaneously represented literary world legacy, a source of creative inspiration, and a basis for poetic innovation. Open to the appropriation of completely different literary phenomena, they nevertheless, as creators of the "high" canon, gave preference to literatures distant in time and space, in particular Greco-Roman antiquity. They considered antique literature to be important for the writers of modern Ukrainian literature as a school of style, a model of intellectualism and an optimistic worldview, a transmitter of similar historical experience. At the same time, the Neoclassicists assimilated the experience of European modernism in its various national variants (French, Russian, German, Polish, etc.). The prevalence of Occidentalist orientations in the discourse of the Kyiv Neoclassicists did not exclude the Orientalist interests of some members of the group.

The thesis disproves the established misconception about the absence of theoretical reflection on classicism in the texts of the Kyiv Neoclassicists. In his essay "God Apollo" (1919), Andrii Nikovskyi reflected on the development of Ukrainian literature through the prism of Nietzsche's concept of Apollonian and Dionysian art, recognizing the Apollonian type of creativity as the most promising and salutary for the national literature, which had long been inclined toward excessive lyricism and irrationality. In his article "Classical Theater of the 17th Century and Classicism" (1931), Stefan Savchenko approached the distinction between classicism as a historical phenomenon and "classicality" as a typological phenomenon.

Although the Neoclassicists did not present any official programs or manifestos, their texts give reason to talk about the existence of a powerful self-reflective discourse. According to Dubravka Oraić Tolić's classification, the works of the Neoclassicists can be categorized into texts with biographical, poetic, explicit, implicit, personal, essayistic-academic, and literary self-referentiality.

In the second half of the 1920s, Zerov began to formulate a narrative history of the Kyiv Neoclassicists' group. In the 1940s, his work was continued by Burghardt and Petrov, and in the 1960s by Rylskyi. Key issues in the history of the neoclassical group, raised in texts with biographical self-references, were the authorship of the title "Kyiv Neoclassicists," the time of the group's emergence, its type and membership. In texts with poetic self-reference, the Kyiv Neoclassicists discussed the stylistic unity of their poetry, the conformity of idiolects to the neoclassical paradigm, and their worldview and aesthetic principles.

The Kyiv Neoclassicists belonged to the canon-forming movements through their affiliation with educational, academic, and other institutions (journals, publishing houses, literary circles, anthologies). They used the concept of "canon" to refer to a list of "the best" authors and works, a certain literary convention concerning content, poetics, style, etc. Among their criteria for canonicity are formal and aesthetic perfection of the work, its lasting relevance, poetic innovation, and interpretive openness. Zerov proposed several strategies for updating the Ukrainian literary canon: reinterpretation of well-known canonical writers, the return of forgotten names, and formalist and sociological interpretation of well-known texts. The Kyiv group is characterized not by an inverse type of canonization, but by a complementary and affirmative one. The dissertation refutes the myth of the devaluation of Shevchenko by the Kyiv Neoclassicists and their alternative Kulish-centrism, as retrospectively emphasized by Petrov. The Neoclassicists introduced several forms of canon representation: a two-centered canon, a triad, and multi-member open series. Among the common genre representations of the canon are anthologies, textbooks for reading and reciting, and histories of literature. Zerov developed several concepts of the history of Ukrainian literature, which changed from the late 1910s to the early 1930s: narrative histories of a contextual type with national rhetoric, immanent-contextual histories of literature, and, eventually, a sociological history of literature.

Literary processes of the early 20th century were interpreted by the Neoclassicists in terms of the conflict between modernism and populism. Despite their antipathy towards Ukrainian realism, they studied and published the works of Ivan Nechui-Levytskyi, Panas Myrnyi, and Anatolii Svydnytskyi. To describe the modernist era in poetry, Zerov made

a three-stage generational classification, while other Neoclassicists spoke of two generations of Ukrainian literature. The Neoclassicists' attention was focused on the work of four founders of Ukrainian modernism: Lesia Ukrainka, Ivan Franko, Olha Kobylianska, and Mykhailo Kotsiubynskyi. The Neoclassicists cited a number of reasons for the incompleteness of early Ukrainian modernism, represented by *Young Muse* and *Ukrainian Hut*: the absence of a fierce struggle with the generation of "literary parents," imported origin, low level of poetic culture, unnatural combination of patriotism and aestheticism, rudiments of ethnography and sentimental folklore tradition. The Neoclassicists presented the literary process of the 1920s as extremely diverse, highlighting its main protagonists: the symbolists, the futurists, themselves, and, separately, the most original reformer, Pavlo Tychyna.

The Neoclassicists' attitude toward avant-gardism was ambivalent: on the one hand, they thoroughly researched and translated German expressionists and responded to numerous French avant-garde trends and groups, on the other hand, their attitude towards domestic futurism and constructivism was mostly negative, except for the ardent supporter of futurism Yakubskyi. The Neoclassicists were dissatisfied with Ukrainian futurism's receptivity of and secondariness to Russian futurism, its rebellious nature, devaluation of cultural tradition, lack of formal discipline, and abuse of *vers libre*. The uncomplimentary reviews exchanged between the Futurists and Neoclassicists and the heated public debates did not preclude friendly relations between some representatives of both camps and publishing cooperation.

The Kyiv Neoclassicists considered literary criticism to be a special type of discourse that incorporates certain elements of academic knowledge but remains essentially a creative phenomenon. They did not draw clear boundaries between criticism, literary history, literary theory, and essay writing. They recognized the interpretive and aesthetic-axiological functions of literary criticism and mostly rejected its regulatory and didactic functions.

The literary criticism of the Kyiv Neoclassicists is characterized by methodological eclecticism: they combined various approaches (historical-literary, comparative-

historical, biographical, sociological, formalistic, impressionistic, psychoanalytical, etc.), with each literary critic having their own dominant methods.

From the positivist literary studies, the Neoclassicists inherited scientism, which manifested itself in the pursuit of exhaustiveness of material, preference for “particularized” issues, and attention to source studies, textual studies, and biographies. The genres of review and literary-critical portraits remain popular.

The influence of modernism is evident in the impressionistic criticism of some Neoclassicists, the renewal of the genre system of criticism, and the emergence of genres such as “reflections,” “impressions,” “sketches,” and “critical notes.” The Kyiv Neoclassicists absorbed a variety of current theories and ideas: they were interested in psychoanalysis and other psychological conceptions, phenomenology, hermeneutics, and reception theory.

Against the backdrop of methodological pluralism, formalism and sociology were particularly productive theoretical and methodological systems in the literary criticism of the Neoclassicists. The formation of the Kyiv group’s own immanent analysis took place within the context of the diversity of formalist proposals in the Ukrainian literary studies and amid the reception of the experience of other national approaches to the study of “literariness.”

The Neoclassicists considered Russian formalism to be secondary to German-language poetics and theory of art. The works by Oskar Walzel, Heinrich Wölfflin, Richard Hamann, Wilhelm Worringer, Eduard Sievers, Franz Saran and others were actively studied in the Kyiv academic community. Like the German-language theorists, the Kyiv Neoclassicists considered form and content to be worldview phenomena, analyzed literary texts in a historical and cultural context, and studied the style of the epoch and the mechanism of change between epochs. The Neoclassicists used the concept of “architectonics” proposed by Adolf von Hildebrand and shared the intermediality of art. The works of Ernst Elster and Hans Sperber greatly influenced the literary studies of Burghardt. The dissertation devotes particular attention to the relationship between Burghardt and Dmytro Chyzhevskiy.

Formalism in the criticism of the Kyiv Neoclassicists took both explicit and implicit ways. Yakubskyi and Mohylianskyi participated in the discussion about form and content that took place in the 1920s as part of a general literary discussion. The Neoclassicists reflected on the Ukrainian version of formalism and reviewed the works of Dmytro Zahul, Hryhorii Maifet, Borys Navrotskyi, and Yurii Mezhenko. In their own studies, the Neoclassicists used the concepts of form and structure and declared the indivisible unity of form and content. In their practical analysis of literary works, the Neoclassicists often combined the formal approach with other ones. Mohylianskyi and Yakubskyi developed several options for reconciling the antagonistic formalism and sociologism. Neoclassicists also worked in a number of areas of the sociology of literature: the sociology of the writer, the sociology of the content of a work, the sociology of style, the sociology of reception and recipients, the sociology of history, and “quasi”-sociological studies of literature. In the 1930s, the literary discourse of the Kyiv Neoclassicists became ideologized and was partially absorbed by Marxism, which manifested itself in the use of special linguistic and stylistic strategies, the narrowing of the range of topics for criticism and the register of writers permitted for analysis, and in the use of specific critical genres of defamation, self-defense, and self-criticism.

The novelty of the research lies in the fact that, for the first time, based on the extensive use of printed and archival texts by the Kyiv Neoclassicists, their criticism is analyzed as a whole, common issues are identified, and the methodology of their criticism is examined. The analysis includes the Neoclassicists’ literary-critical texts from the 1910s to the 1930s, as well as selected texts from later periods that are discursively related to them. Biographical, autobiographical, epistolary, and memoir materials are considered. Forgotten, unpublished texts by Neoclassicists and archival sources have been introduced into academic circulation.

The findings presented in the dissertation enrich and complement the study of the history of ideas and literary criticism in Ukraine as well as research on the development of Ukrainian modernism in the first third of the 20th century. The material of the thesis can be useful in developing university courses on the history and theory of literature, as

well as in preparing the literary-critical heritage of the Kyiv Neoclassicists for publication.

Keywords: Kyiv Neoclassicists, literary criticism, discourse, self-reflexivity, literary canon, populism, modernism, avant-gardism, literary criticism method, formalism, sociologism.

**ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ ВИКЛАДЕНО В ТАКИХ
ПУБЛІКАЦІЯХ:**

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Котенко Н. Рецепція формалістичних ідей у колі київських неокласиків. *Слово і час*. 2006. № 11. С. 58—69. (0,9 друк. арк.)
2. Котенко Н. Проблематика німецькомовних літературознавчих праць Освальда Бургардта. *Наукові записки*. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2007. Т. 72: Філологічні науки. С. 39—44. (0,6 друк. арк.)
3. Котенко Н. Українська література в європейському контексті: компаративістичний аспект літературознавчих студій київських неокласиків. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. Черкаси, 2012. № 26. С. 86—90. (0,3 друк. арк.)
4. Котенко Н. Польська література в літературно-критичному дискурсі київських неокласиків. *Волинь — Житомирищина: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. Житомир: Вид-во Житомирського державного університету ім. І. Франка, 2014. Вип. 25. С. 196—201. (0,4 друк. арк.)
5. Котенко Н. Неокласична антологія Юрія Клена. *Мандрівець*. 2015. № 1 (січ.—лют.). С. 35—41. (0,4 друк. арк.)
6. Вусатюк Н. Нові факти до біографії Оксани Драй-Хмари (Ашер). *Слово і час*. 2024. № 4. С. 21—40. (0,8 друк. арк.)

Публікації в міжнародних фахових виданнях

7. Вусатюк Н. Невідомі історії літератури Миколи Зерова. *Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies*. Lublin, 2017. Vol. XVI. P. 230—238. (0,5 друк. арк.)
8. Kotenko-Vusatiuk N. Die Rilke-Rezeption in der sowjetischen Ukraine in den 1920er und 1930er Jahren. *Geschichte der Philologien*. Göttingen: Wallstein, 2024. Bd. 65/66. S. 106—117. (0,6 друк. арк.)

9. Vusatiuk N. Between Ukrainian Modernism and Socialist Realism: An Intellectual Biography of Mykhailo Drai-Khmara (1889—1939). *New Europe College Yearbook 2023—2024*. Bucharest, 2025. Vol. 2. P. 303—348. (2,2 друк. арк.)

Додаткові публікації

10. Котенко Н. До питання методологічної своєрідності київських неокласиків. *Молода нація: Альманах*. Київ: Смолоскип, 2005. № 3. С. 62—85. (1,2 друк. арк.)
11. Котенко Н. Неп'ятірне гроно київських неокласиків. *Київські неокласики: Антологія* / Упор. Н. Котенко. Київ: Смолоскип, 2015. С. 5—46. (1,6 друк. арк.)
12. Котенко Н. Ананій Лебідь. Там само. С. 635—642. (0,3 друк. арк.)
13. Котенко Н. Андрій Ніковський. Там само. С. 773—781. (0,3 друк. арк.)
14. Котенко Н. Борис Якубський. Там само. С. 601—610. (0,3 друк. арк.)
15. Котенко Н. Віктор Петров (В. Домонтович). Там само. С. 437—445. (0,3 друк. арк.)
16. Котенко Н. Максим Рильський. Там само. С. 161—171. (0,4 друк. арк.)
17. Котенко Н. Микола Зеров. Там само. С. 53—64. (0,4 друк. арк.)
18. Котенко Н. Михайло Драй-Хмара. Там само. С. 291—299. (0,3 друк. арк.)
19. Котенко Н. Михайло Калинович. Там само. С. 723—732. (0,3 друк. арк.)
20. Котенко Н. Михайло Могілянський. Там само. С. 555—564. (0,4 друк. арк.)
21. Котенко Н. Михайло Новицький. Там само. С. 675—682. (0,3 друк. арк.)
22. Котенко Н. Освальд Бурггардт (Юрій Клен). Там само. С. 335—344. (0,3 друк. арк.)
23. Котенко Н. Павло Филипович. Там само. С. 241—249. (0,3 друк. арк.)
24. Котенко Н. Стефан Савченко. Там само. С. 689—698. (0,3 друк. арк.)
25. Vusatiuk N. Der Krieg, die ukrainischen Neoklassiker und Manuskripte, die nicht verbrennen. *Kulturkorrespondenz östliches Europa*. Potsdam, 2023. Nr. 1434. März/April. S. 8—13. (0,3 друк. арк.)
26. Kotenko-Vusatiuk N., Portnov A. Oswald Burghardt (Jurij Klen) in der deutsch-ukrainischen Literaturgeschichte. *Dichtung der Verdammten: Eine Anthologie ukrainischer Dichtung*. Ausgew. und übertr. von O. Burghardt (Jurij Klen). Hrsg. von

N. Kotenko-Vusatiuk und A. Portnov. Mit Erinnerungen an den Autor von D. Čyževs'kyj. Wuppertal: Arco, 2025. S. 9—53. (1,4 друк. арк., у співавторстві)

ЗМІСТ

ВСТУП	21
РОЗДІЛ 1. СВІТОГЛЯДНО-ЕСТЕТИЧНІ ГОРИЗОНТИ КИЇВСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ	35
1.1. Наукове становлення київських неокласиків.....	35
1.2. Літературна традиція і читацький претекст	44
1.3. Античність у студіях київських неокласиків	51
1.4. Класицистична парадигма в інтерпретації київських неокласиків	53
1.5. Авторефлексивний дискурс	56
1.5.1. Визначення понять	56
1.5.2. Історія і склад групи	59
1.5.3. Естетичні засади й поетика	66
Висновки до розділу 1	71
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ	74
2.1. Канон та історія літератури	74
2.2. Ревізія народницького канону	80
2.3. Форми репрезентації канону	83
2.4. Дискурс модернізму в критиці київських неокласиків	88
2.4.1. Модернізм versus народництво	88
2.4.2. Літературні покоління модерністів	93
2.4.3. На зламі парадигми: Леся Українка, І. Франко, О. Кобилянська, М. Коцюбинський	95
2.4.4. Відмежування від раннього модернізму	99
2.4.5. Неокласична візія літературних 1920-х років	107
2.5. Неокласицизм versus авангардизм	111
2.5.1. «Непомічений» європейський авангардизм	111
2.5.2. Оцінка українського футуризму	114
Висновки до розділу 2	120

РОЗДІЛ 3. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА: ТЕОРІЯ ТА

ІНТЕРПРЕТАТИВНА ПРАКТИКА	123
3.1. Природа і функції літературної критики в теоретичному осмисленні київських неокласиків	123
3.2. Історія української критики у викладі київських неокласиків	131
3.3. Теоретико-методологічна панорама літературної критики неокласиків	133
3.3.1. Методологічний плюралізм	133
3.3.2. Спадок позитивізму	139
3.3.3. Ранньомодерна критика	143
3.3.4. На підступах до нових ідей	144
3.4. Формалізм як теорія і практика в літературознавстві київських неокласиків	150
3.4.1. Формалістські та структуралістські контексти	150
3.4.2. Рецепція німецькомовних теорій літератури	159
3.4.3. Участь київських неокласиків у дискусії про форму і зміст	167
3.4.4. Експліцитний та імпліцитний формалізм	174
3.4.5. «Форсоцівство» як методологічний компроміс	181
3.5. Соціологічні пошуки київських неокласиків	184
3.5.1. Соціологічний метод у літературознавстві 1920-х років ..	184
3.5.2. Напрями літературно-соціологічних досліджень	189
3.5.3. Ідеологізація літературно-критичного дискурсу	193
Висновки до розділу 3	198
ВИСНОВКИ	202
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	212
ДОДАТОК А	255
ДОДАТОК Б	258

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Група київських неокласиків була важливим інтелектуальним осередком української культури кінця 1910—1930-х рр., її учасники відзначилися в різних галузях: літературній, перекладацькій, літературно-теоретичній, літературно-критичній, історико-літературній, мовознавчій, публіцистичній, едиційній, викладацькій тощо. Інтелектуальний горизонт неокласиків, поетів і прозаїків, не вкладався в межі класичної парадигми: в різні періоди їхня художня творчість була суголосною символізму, неоромантизму, експресіонізму. За всієї проблематичності визначення неокласиків як єдиної поетичної школи чи консолідованого стильового напрямку, в літературознавчому дискурсі усталилось уявлення про київський неокласицизм як певний поетичний феномен, об'єднаний спільним світоглядом, поетикою і культурницькою програмою. У зв'язку з цим постає питання, чи становили неокласики спільність як критики та історики літератури, чи утворили вони окрему літературознавчу школу.

Літературна критика київських неокласиків — активний чинник модернізаційного процесу української літератури «наших 20-х», «розстріляного відродження», або «червоного ренесансу». Проголошувані неокласиками гасла європеїзації, подолання регіоналізму, підвищення формальної майстерності письменників відповідали загальним модернізаційним прагненням тогочасної вітчизняної літератури.

Літературознавчі пошуки київських неокласиків резонують із багатьма провідними європейськими літературознавчими теоріями й концепціями, при чому йдеться як про засвоєння ідей (генетико-контактні зв'язки), так і про їхнє незалежне виникнення на ґрунті української гуманітаристики (типологічні збіги). Тож дослідження літературної критики неокласиків потребує залучення як

українського, так і ширшого європейського контекстів літературознавчої думки кінця XIX — першої половини XX ст.

У цій роботі буде переглянуто узвичаєне уявлення про київських неокласиків як «груно п'ятірне» чи «шестірне» (з поправкою Ю. Шереха щодо В. Петрова-Домонтовича), зважаючи насамперед на біографічні та бібліографічні підстави. Чимало аргументів на користь «розширеного» трактування групи дають спогади й епістолярій її учасників, а також літературно-критичні статті й мемуари сучасників, з яких випливає, що неокласиків сприймали як досить численне угруповання, до якого належали чи були «близькими», «наближеними» М. Могилянський [275, с. 497—498; 141, с. 127; 124, с. 253; 54, с. 14; 73, с. 370], А. Лебідь [17, с. 64], Б. Якубський [141, с. 127; 325, с. 6], А. Ніковський [403, с. 12].

У сучасному літературознавстві інерція сприйняття неокласиків як «груна п'ятірного» поволі долається завдяки студіям В. Агеєвої, О. Багана, В. Брюховецького, І. Качуровського, Р. Мовчан, О. Рибалка, М. Стріхи, Д. Штогрини, В. Яременка. Н. Шумило відзначала близькість ідейно-естетичних уподобань М. Могилянського й неокласиків [396, с. 88]. Р. Корогодський, М. Неврлий, Г. Райбедюк, О. Томчук і М. Шкандрій зараховують його до неокласичної групи або вказують на дотичність до неї [139, с. 120; 225, с. 323; 282, с. 16; 391, с. 109]. А. Радько доводить, що Б. Якубський не опосередковано належав до неокласиків [279, с. 40]. Співзвучність поглядів на літературу й літературознавство М. Калиновича і неокласиків підкреслює О. Томенко [342]. А. Ніковського дослідники теж давно розглядають у контексті київського угруповання (Г. Александрова, П. Дунай, В. Яременко).

У групі київських неокласиків можна виділити ядро: Микола Зеров, Максим Рильський, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Освальд Бургардт («груно п'ятірне»), а також Віктор Петров («шостий у гроні»), — та найближче коло: Михайло Могилянський, Борис Якубський, Ананій Лебідь, Михайло Новицький, Стефан Савченко, Михайло Калинович та Андрій Ніковський. Структуру групи київських неокласиків описуємо, спираючись насамперед на визначення М. Зерова: «Ядром групи є кілька поетів» [101, с. 1051], — і на конвенційні означення

М. Драй-Хмари та Ю. Шереха. До ядра належать ключові, впливові автори, що формували ідеологію та естетику неокласичного напрямку, до кола — ширша спільнота їхніх однодумців, які в певні періоди своєї діяльності втілювали подібні принципи в літературній, науковій, літературно-критичній, перекладацькій практиці.

Літературна критика київських неокласиків як дискурсивна практика й цілісний текст, спродукований групою літераторів, що мала ядро й коло, досі не була об'єктом спеціального метакритичного дослідження. Її вивчали тільки принагідно у студіях, присвячених творчості окремих неокласиків, або ж розглядали деякі спільні теми в літературній критиці київських інтелектуалів.

Одна з причин недостатнього рівня осмислення літературної критики неокласиків — труднощі з доступом до джерел: досі не опубліковано повного корпусу їхніх літературознавчих текстів, не укладено бібліографічних покажчиків праць усіх членів групи. Існує проблема з перевиданням текстів 1910—1940-х рр. та виданням неопублікованих за життя неокласиків матеріалів. Маємо майже повний корпус републікованих літературно-критичних текстів М. Зерова [95; 99; 96; 97; 100, т. 2; 101; 102; 94] і М. Драй-Хмари [70; 73]. Збірники праць П. Филиповича [355; 356; 361; 357] та В. Петрова [265], на жаль, не вмістили всіх відомих їхніх текстів. До «Зібрання творів» у 20-ти томах М. Рильського не ввійшли в повному обсязі тексти неокласичного періоду. Лише частково перевидано науково-критичний доробок О. Бургардта (Юрія Клена) [128; 341; 40]. Ще гірше з оприлюдненням праць авторів неокласичного кола: досі не зібрано й не перевидано текстів М. Могилянського, А. Лебеда, М. Новицького, М. Калиновича, републіковано лише окремі розвідки С. Савченка [309] та Б. Якубського [427; 451]. Найголовніші праці А. Ніковського перевидав В. Яременко в чотирьох випусках альманаху «Хроніка—2000» (2015). Вибірково літературну критику «неп'ятірного грона» представлено в антології «Київські неокласики» (Київ: Смолоскип, 2015) та «Антології української літературно-критичної думки першої половини ХХ століття» (Київ: Смолоскип, 2016), а також у серії видань «Текст + контекст» видавництва «Факт».

Літературознавство київських неокласиків, зокрема літературну критику, вивчено значно менше, аніж їхню поезію та прозу. В історії рецепції літературної критики неокласиків можна виділити кілька етапів. На першому етапі (1920—1930-ті рр.) відбувалася первинна рецепція неокласичної критики сучасниками. Першими рецензентами їхніх текстів були І. Айзеншток, О. Білецький, С. Гаєвський, В. Державін, В. Дорошенко, С. Єфремов, Є. Кирилюк, К. Копержинський, М. Марковський, В. Міяковський, А. Музичка, Ю. Оксман, В. Отроковський, П. Пелех, Д. Пилипчук, С. Родзевич, Я. Савченко, О. Травень, Я. Хоменко, В. Чапля, А. Шамрай, В. Шестеріков, С. Щупак, Ф. Якубовський та ін.

Наступні два десятиліття в радянській Україні мало що дали для осмислення неокласичної критики. Радянське літературознавство переважно ігнорувало літературознавчий доробок неокласиків, хоча їхні наукові напрацювання періодично використовувалися без вказівок на джерела «запозичень». Пovoєнний період МУРу, багатий на рефлексії та полеміки навколо київського неокласицизму, залишився майже байдужим до його літературно-критичної спадщини, зосередившись натомість на художній творчості та естетичній програмі групи [64, с. 62]. Виняток становили хіба що ретроспективні коментарі колишніх учасників групи В. Петрова та Юрія Клена, а також викликана передчасною смертю останнього хвиля некрологів і статей у діаспорі, що містили, зокрема, високу оцінку його наукового надбання. Тимчасове пожвавлення цікавості до неокласичної критики з'являється після закордонних публікацій збірників літературознавчих текстів М. Зерова [99; 96; 97], П. Филиповича [355] і М. Драй-Хмари [70]. Б. Кравців і Г. Костюк у своїх оглядах вписували філологічні студії київських неокласиків у контекст українського літературознавства 1920—1930-х рр. Найвагоміший внесок у дослідження літературознавства П. Филиповича здійснив Д. Штогрин своєю докторською дисертацією, захищеною 1970 р. в Оттавському університеті [489]. У «материковій» Україні в 1960-х рр. відбувається часткова реабілітація заборонених імен. Стараннями Г. Кочура повертаються з небуття переважно поетичні й перекладні тексти неокласиків. Сплеск інтересу до київського неокласицизму як потужного інтелектуального модерністського явища

та різних напрямків його творчості відбувається в 1990—2000-х рр. Дослідницький інтерес переміщується від біографій до текстів. Неокласики стають цікавими як недооцінені раніше модерністи-західники, творці елітарної культури, високої академічної науки й фахової критики.

У наш час літературну критику неокласиків як складову літературознавчого процесу ХХ ст. розглядають М. Наєнко [220] і В. Агеєва [1]. У навчально-методичному посібнику Г. Райбедюк та О. Томчука «Вивчення творчості київських неокласиків» (2010) один із розділів присвячено науковій діяльності групи [281]. Влучні спостереження про критику неокласиків містяться у працях, в яких критика не є основним предметом дослідження, наприклад В. Агеєвої [4], В. Андрєєва [11], В. Брюховецького [33; 31], В. Панченка [255]. Уперше цілісну характеристику літературознавчого дискурсу неокласиків спробувала дати С. Павличко в монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997), водночас припускаючись низки неточностей у своїх узагальненнях: концептуальні висновки дослідниці часто ґрунтувалися на окремих публікаціях неокласиків, без урахування всього корпусу їхніх текстів. Лінію досліджень С. Павличко продовжує Р. Мовчан у монографії «Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі» (2008). У книжці Л. Сірик «Прагнення Європи: Творчість київських неокласиків» (2013) окремий розділ присвячено поняттям «Європи» та «європеїзму» в літературознавстві київських неокласиків та їхній рецепції слов'янських літератур. Аналіз неокласичного літературознавчого дискурсу заявлено в монографії Л. Демської-Будзуляк [61], однак дослідниця зосереджується на літературознавстві й критиці «центральної постаті» цього дискурсу — М. Зерова, лише принагідно згадуючи здобутки інших неокласиків. Науково-критичний дискурс київських неокласиків, акцентуючи спадщину лише двох репрезентантів групи — М. Зерова і раннього М. Рильського, висвітлює у статті О. Томчук [344]. Темі лавірування київських неокласиків між марксизмом і формалізмом присвячено один із розділів монографії українських дослідників Г. Бабак та О. Дмитрієва [14], в якій «неокласичний проєкт» розглядається серед множини інших формалістських проєктів радянського часу.

У роки незалежності України з'явилася низка дисертацій, присвячених літературознавству М. Зерова (В. Івашко) [107], О. Бургардта (Н. Лазірко) [153], М. Калиновича (О. Томенко) [342], А. Ніковського (дисертація і монографія П. Дунай) [76], текстологічним і джерелознавчим студіям шевченкознавця М. Новицького (дисертація і монографія Г. Карпінчук [121]), історико-філософським поглядам В. Петрова (дисертація і монографія С. Руденка [295]), лесезнавчим студіям Б. Якубського (А. Радько [279]). Естетичну концепцію М. Зерова висвітлено в дисертації І. Сацика [326] та одному з розділів дисертації В. Башманівського [16]. Літературно-критичний дискурс Юрія Клена на матеріалі його праць про німецьку літературу проаналізовано в дисертації Р. Жовтані [83]. Особливо цінні дисертаційні роботи М. Зубрицької «Творчість Лесі Українки в оцінці “неокласиків”» (1991) і С. Мельник «Концепція історії літератури в науковій спадщині неокласиків» (1995), у яких літературознавчий доробок неокласичної групи чи не вперше розглядається цілісно, однак згадані дослідниці висвітлюють лише деякі проблеми, окрім того, традиційно розглядають неокласиків як літературне об'єднання з п'ятьох осіб (М. Зубрицька, щоправда, залучає до аналізу тексти Б. Якубського).

Літературно-критичну спадщину неокласиків загалом досліджено дуже вибірково, переважають статті з розглядом вузьких проблем критики неокласиків. Найбільше уваги науковців привертала участь неокласиків у літературній дискусії 1925—1928 рр. (В. Івашко, Ю. Ковалів, М. Шкандрій та ін.), а також їхня рецепція творчості класиків української літератури. Наприклад, збірник статей В. Поліщука [272] присвячено інтерпретаціям П. Филиповича творчості низки переважно українських письменників. Спроби говорити про спільний неокласичний текст здійснено у статтях про лесезнавство неокласиків (Т. Роспопа, Л. Сірик, О. Турган), шевченкознавство (О. Томчук), франкознавство (М. Гнатюк), дослідження творчості І. Котляревського (В. Зварич).

Окремі аспекти літературознавчої спадщини М. Зерова аналізували О. Баган, В. Башманівський, Ю. Белова, С. Білокінь, В. Брюховецький, О. Волошин, О. Гальчук, С. Гречанюк, І. Дзюба, М. Зубрицька, В. Клещикова, Б. Коваленко,

Г. Кочур, І. Лисий, М. Москаленко, В. Ніколенко, О. Смольницька. Літературознавчий доробок П. Филиповича вивчали Г. Александрова, О. Гікава-Сацюк, А.-Г. Горбач, С. Гречанюк, В. Дорошенко, І. Заславський, Г. Костюк, В. Поліщук, Г. Райбедюк. Філологічні студії М. Драй-Хмари актуалізували С. Гальченко, І. Дзюба, М. Жулинський, В. Іванисенко, В. Колкутіна, Г. Костюк, О. Мануйкін, І. Набитович, П. Одарченко, О. Піскун, В. Поліщук, Я. Поліщук, Л. Рева, О. Томчук, С. Черіпко, В. Чорній. Про науковий доробок О. Бургардта писали О. Баган, М. Борецький, Я. Кравець, В. Міяковський, І. Набитович, І. Розлуцький, Г. Сабат, Д. Чижевський. Літературознавчі погляди В. Петрова висвітлювали В. Агеєва, В. Брюховецький, Б. Гладиш-Олейко, Р. Корогодський, В. Корпусова, С. Матвієнко, П. Поберезкіна, Р. Радишевський, О. Сінченко, В. Ульяновський та ін.

Наразі потребує повного переосмислення літературно-критична спадщина М. Рильського як неокласичного, так і подальшого радянського періоду, про яку маємо цінні спостереження у працях В. Громової, Р. Радишевського, Л. Сірик, Ю. Солод. Щодо кола київських неокласиків, то досі найменш науково відрефлектовано студії А. Лебеда й С. Савченка. Літературознавчу діяльність А. Лебеда вивчала Т. Андрійчук; С. Савченка — А. Розанова, Т. Якимович; Б. Якубського — Г. Александрова, Т. Коваленко, Н. Костенко, О. Сінченко, Л. Скупейко та ін.; М. Калиновича — Ю. Жлуктенко, Ю. Завгородній, І. Сунцова, Т. Щербань; М. Новицького — В. Міяковський, Ф. Сарана та ін.; А. Ніковського — Г. Александрова, В. Державин, І. Ліпницька, В. Яременко. Деякі аспекти науково-критичної спадщини М. Могілянського вивчали О. Зелік, С. Кривенко, С. Ляшко, зокрема у зв'язку з неокласиками.

На жаль, дослідження неокласичної критики здебільшого хибують на описовість і фрагментарний підхід. Інтерпретації монографічного типу літературознавчої спадщини окремих представників групи не компенсують браку синтетичного дослідження неокласичної критики як дискурсивної цілісності. На часі праця, яка б виявила закономірності, принципи літературної критики неокласиків і дала загальну характеристику спектру порушеної ними

проблематики. Розгляд київського неокласицизму під кутом зору спільних оцінок та інтерпретацій літературних явищ і методологічних підходів, безперечно, є новим і актуальним. Потрібно уточнити та примножити парадигму київського неокласицизму, з'ясувати його внесок в історію української модерністської критики.

Мета дослідження полягає в цілісному вивченні літературно-критичної спадщини київських неокласиків, окресленні характерних особливостей їхнього літературно-критичного дискурсу.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**: 1) зібрати й проаналізувати корпус опублікованих і рукописних (архівних) літературно-критичних текстів неокласиків, реконструювати культурно-історичні контексти їхнього постання; 2) визначити поняття літературної традиції в дискурсі київських неокласиків; 3) дослідити концепцію античності та класицизму в працях неокласиків; 4) окреслити неокласичний авторефлексивний дискурс і систематизувати основні його питання; 5) виявити способи формування і репрезентації українського літературного канону київськими неокласиками; 6) дослідити особливості рецепції українського модернізму й авангардизму; 7) з'ясувати розуміння неокласиками сутності та функцій літературної критики; 8) проаналізувати теоретико-методологічну базу неокласичної критики, виявивши притаманні їй літературознавчі підходи.

У дисертаційній роботі поєднано два підходи: з позиції самої літератури, яку критика осмислює та оцінює, та з погляду «власне критики в різноманітті її завдань і підходів» [93, с. 62]. Тобто, по-перше, з'ясовується, яким було бачення світової та української літератури в колі неокласиків: які епохи, течії та яких авторів вони вважали суголосними своїй творчості, як формували канон вітчизняної літератури. На цьому етапі проаналізовано конкретні інтерпретації та оцінки художніх творів і письменників у текстах неокласиків. По-друге, визначається, як київські неокласики характеризували літературну критику та її завдання, яким було їхнє ставлення до літературознавчої традиції, яким теоретико-методологічним інструментарієм вони послуговувалися та які інтерпретаційні підходи вважали для

себе пріоритетними. На цьому етапі вивчено способи літературознавчого аналізу та способи його представлення у критичному тексті (поетика критики).

Київських неокласиків визначають як групу чи школу здебільшого на підставі спільних рис їхньої поетичної творчості. Однак важливо також з'ясувати, чи існувала єдність ідей, тем та методологічних підходів у літературно-критичних текстах, а відтак, чи можна говорити про київських неокласиків як про школу українського літературознавства, чи лише як про ситуативне об'єднання літераторів.

Об'єкт дослідження — літературно-критичні, історико-літературні й теоретичні тексти М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, М. Рильського, О. Бургардта, В. Петрова, М. Могилянського, Б. Якубського, А. Лебеда, М. Новицького, С. Савченка, М. Калиновича, А. Ніковського. До розгляду окремих питань як додаткові джерела залучено мемуаристику, щоденники, епістолярій і художні твори в їхній дискурсивній ролі. Літературно-критичні висловлювання неокласиків, що містяться в цих текстах, є частиною загальної системи неокласичної критики. Враховано також метакритичні висловлювання інших авторів про критику неокласиків — як їхніх сучасників, так і дослідників наступних поколінь.

У дисертації проаналізовано опубліковані та неопубліковані літературно-критичні тексти неокласиків. Не оприлюднені з різних причин праці залишаються фактами історії літературної критики, а тому мають розглядатись як її складова. До наукового обігу введено низку матеріалів неокласиків, що зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України, Музеї Григорія Кочура в Ірпені, Російському державному архіві літератури та мистецтва, Гейдельберзькій університетській бібліотеці в Німеччині, приватному архіві Вольфрама Бургардта в Канаді (Лондон, Онтаріо).

До розгляду залучено весь корпус виявлених текстів київських неокласиків, проте через неможливість представити в межах роботи всіх джерел і бажання

уникнути емпіричної дескриптивності, в дисертації подано найбільш репрезентативні зразки для розкриття означених проблем.

Предмет дослідження — літературно-критичний дискурс київських неокласиків, тобто сукупність їхніх літературно-критичних висловлювань та суджень інших літературознавців про неокласичну критику в контекстуальних зв'язках.

Зважаючи на полісемантичність терміна «дискурс», винесеного в назву роботи, та наявність різних підходів до його інтерпретації в сучасних гуманітарних науках, спираємося на визначення дискурсу в літературознавстві польського теоретика Едварда Касперського як найбільш релевантне для нашого дослідження: дискурс — це «сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики; розглядаються у взаємних зв'язках з цією проблематикою, а також у взаємозв'язках між собою» [178, с. 148]. Відповідно «одинами дискурсу є конкретні висловлювання, які функціонують у реальних історичних, суспільних і культурних умовах, а у своєму змісті та структурі відбивають часовий аспект, інтеракції між партнерами, що витворюють даний тип дискурсу, а також простір, в якому він відбувається, значення, які він творить, використовує, репродукує або перетворює» [178, с. 148].

Київські неокласики — суб'єкти неокласичного літературно-критичного дискурсу, тобто вони ідентифікували себе з певним літературним і літературознавчим товариством, що діяло в Україні в 1910—1930-х рр., поділяючи його дискурсивну парадигму. Дискурсивний підхід дає змогу уникнути суворих обмежувальних хронологічних рамок для аналізу неокласичної критики, адже ідеї та проблеми, які ми вважаємо їй притаманними, майбутні учасники «неокласичного грона» порушували ще до фактичного утворення групи та продовжували порушувати після припинення функціонування групи й фізичного знищення частини її членів.

Дискурс літературної критики київських неокласиків можна розглядати через поєднання окремих дискурсів (канонотворчого, формалістського тощо), а також в аспекті його інтерактивної взаємодії з іншими дискурсами

(авангардистським, ранньомодерним тощо). Такий підхід до аналізу дискурсу продемонструвала С. Павличко у студії про український модернізм [252, с. 22].

Одна із засад дослідження — уникання монографічного представлення літературознавчого доробку кожного неокласика. Зважаючи на розбіжності в поглядах неокласиків на певні питання та внутрішні полеміки в межах їхньої спільноти, зроблено спробу презентувати критику групи як певну цілісність при всій умовності такого підходу.

У роботі не акцентовано відмінностей між критикою та літературознавством, критикою та історією літератури неокласиків, зважаючи на дифузійність меж означених галузей, проблематичність критеріїв їхнього розрізнення [467, с. 220; 493, с. 31] та на широке розуміння літературної критики самими неокласиками. Подібний підхід уже застосовувався до інтелектуальної спадщини М. Зерова [107, с. 3]. Погляд на літературну критику, представлений у роботі, близький до поняття «literary criticism», що функціонує в англо-американській традиції, — «аргументований розгляд літературних творів і проблем», «будь-яка розмова про літературу» [468].

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що це перше цілісне дослідження літературної критики київських неокласиків як групи, що складалася з ядра та кола однодумців. Уперше всебічно розглянуто комплекси літературознавчих тем і методологічних підходів, характерних для неокласичної критики. Уперше до наукового аналізу залучено в такому обсязі джерела, досі не відрефлектовані належним чином науково-критичною думкою, зокрема й неопубліковані матеріали.

Теоретико-методологічна база дослідження. У роботі використано положення теорії дискурсу (Е. Касперський), теорії канону (Г. Блум, О. Галета, Т. Гундорова, Ф. Кермоуд, Д. Колбас, М. Павлишин, У. Федорів), формальної естетики й іманентизму (О. Вальцель, Г. Вельфлін, А. Гільдебранд), стилістичної критики (Г. Шпербер, Л. Шпітцер), соціологічної критики (Б. Овчарек, Л. Шюккінг), школи «теорії цитатності» (Д. Ораіч Толіч), семіотики (Ж. Женетт), методологічної реконструкції формалізму (О. Ганзен-Леве). Наукову основу

дослідження становлять праці з теорії та історії критики (В. Брюховецький, С. Яковенко), метаісторії літератури (А. Компаньон, Д. Перкінс). Парадигматику неокласицизму висвітлено, спираючись на студії О. Гальчук, В. Державина, В. Моренця, Д. Наливайка, С. Павличко, Ю. Шереха.

Методика дослідження. У дисертації застосовано комплексне поєднання методів аналізу дискурсу, компаративного дослідження, інтертекстуального аналізу, історико-літературний та біобібліографічний методи.

Науково-критичні тексти неокласиків розглянуто крізь призму проблем, актуальних для літературознавчої думки 1910—1940-х рр., та з позицій сучасного літературознавства. Дослідження стосується історії української критики, тобто має метакритичний характер.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі літературознавства ім. В. Моренця Національного університету «Києво-Могилянська академія». Тема дослідження узгоджується з комплексною науковою темою кафедри за напрямом «Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ—ХХІ ст.)» (державний реєстраційний номер 0109U008101). Тему дисертації затверджено на засіданні бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка (протокол № 3 від 30 червня 2009 р.).

Практичне значення роботи. Результати, представлені в дисертації, слугуватимуть поглибленому вивченню історії науки та літературної критики в Україні, розвитку українського модернізму першої третини ХХ ст. Матеріал дисертації може бути використано при розробці університетських курсів із проблем історії та теорії літератури, а також при підготовці до друку літературно-критичної спадщини київських неокласиків.

Особистий внесок здобувачки. У дисертації узагальнено самостійні наукові здобутки дисертантки, які відображають її наукову позицію. Основні ідеї оприлюднено в низці наукових статей, одну з яких написано у співавторстві.

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено на засіданні кафедри літературознавства ім. В. Моренця Національного університету «Києво-

Могілянська академія» (протокол № 8 від 22 вересня 2025 р.). Основні положення дисертаційної роботи виголошено у формі доповідей на щорічних літературознавчих конференціях у межах «Днів науки НаУКМА» (Київ, Національний університет «Києво-Могілянська академія», 30 січня — 1 лютого 2007 р., 30—31 січня 2008 р., 27—28 січня 2009 р., 27—28 січня 2010 р., 1—2 лютого 2011 р., 29—30 січня 2014 р.); на Всеукраїнській науковій конференції Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького «Українська література в контексті світової: теоретичний, історичний, методичний та перекладацький аспекти» (Черкаси, 19—20 квітня 2012 р.); Міжнародній науковій конференції, присвяченій 200-річчю з дня народження Юзефа Ігнація Крашевського (1812—2012) «Універсум Юзефа Ігнація Крашевського» (Житомир, Житомирський державний університет імені Івана Франка, 12—15 жовтня 2012 р.); Міжнародній науковій онлайн-конференції «History of Science and the Challenges of “Non-simultaneity” in Eastern and Central Europe» (Європейський університет Віадрина, Університет Потсдама, Форум трансрегіональних студій у Берліні, 1—3 грудня 2021 р.); Міжнародній науковій онлайн-конференції «100th Anniversary of Ukrainian Formalism» (Європейський університет Віадрина, Університет Потсдама, Форум трансрегіональних студій у Берліні, Університет Канзасу, 28—30 квітня 2022 р.); Міжнародній науковій конференції «Ukrainian Modernism and its European Contexts» (Мілан, Міланський державний університет, 17—18 травня 2023 р.); Науковому семінарі Коледжу Нової Європи (Бухарест, 14 лютого 2024 р.); VI і VII Наукових читаннях пам'яті Віктора Дудка (Київ, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 23 травня 2024 р. і 3 червня 2025 р.); Онлайн-конференції «Facts and Findings – KIU Fellows Present Their Research» (Франкфурт-на-Одері, Берлін, KIU Competence Network Interdisciplinary Ukrainian Studies, 5 листопада 2025 р.).

Публікації. Основні положення й результати дослідження висвітлено у 26 статтях, з яких 6 — у фахових наукових виданнях за переліком МОН України, 3 — у міжнародних фахових виданнях, 17 — додаткових публікацій, одну з яких написано у співавторстві.

Структуру та обсяг роботи зумовлено метою та завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури (523 позиції). Загальний обсяг роботи становить 259 сторінок, із них — 191 сторінка основного тексту.

РОЗДІЛ 1

СВІТОГЛЯДНО-ЕСТЕТИЧНІ ГОРИЗОНТИ КИЇВСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ

1.1. Наукове становлення київських неокласиків

Літературна критика київських неокласиків — один із напрямів їхньої діяльності, тісно пов'язаний із філологічними студіями, поетичною творчістю, перекладацтвом, лекційно-викладацькою працею. Е. Соловей слушно називає неокласиків «полігісторами» за органічність поєднання різних видів творчості: «Це тип “людини культури”, — тобто людини, що живе в культурі і культурою, “культуртрегера”» [334, с. 63]. Зрощення в одній особі письменника й науковця В. Петров-Домонтович вважав характерним для свого покоління і новим для української літератури [124, с. 277]. Формування більшості учасників неокласичної групи як літературознавців відбувалося в стінах Імператорського університету св. Володимира, де вони навчалися на історико-філологічному факультеті. На думку В. Агеевої, саме в Київському університеті слід шукати початків українського неокласицизму: «і в методологічному, сказати б, вимірі (естетський формалізм, повага до традиції й трактування її, зокрема, як витонченої стилізації), а може, і в особистісному» [4, с. 16].

Зазвичай розмову про засновки літературознавчих поглядів київських неокласиків починають із «Семінарію російської філології» професора Володимира Перетца, який від 1907 р. до 1914 р. діяв при Університеті св. Володимира. Учасниками семінару В. Перетца, який відвідували студенти та професорські стипендіати університету, а також слухачки Вищих жіночих курсів, було четверо майбутніх неокласиків: М. Драй-Хмара, П. Филипович, М. Калинович, С. Савченко [328, с. 12; 327, с. 33]. Відомо, що М. Драй-Хмара долучився до семінару під час весняного семестру 1911 р., П. Филипович — роком пізніше [328, с. 30, 33].

Дослідження учасників семінару «обов'язково мали базуватися на попередній пильній філологічній обробці сирового матеріалу» [6, с. 218] — рукописних джерел. Теми досліджень переважно визначалися тим матеріалом, що

містився в київських збірнях рукописів і стародруків [328, с. 7]. Окрім того, однією з форм організації роботи семінару були дослідницькі поїздки (так звані «екскурсії») до Петербурга, Москви, Полтави, Катеринослава, Житомира, Ніжина та інших міст для роботи в тамтешніх архівах. Зібраний під час екскурсій матеріал «семінаристи» використовували для відповідних досліджень та доповідей за ними, які колективно обговорювалися.

За підсумками екскурсій В. Перетц публікував звіти в «Университетских известиях», що виходили також окремими відбитками. Зі звітів відомо, що під час екскурсії до Петербурга наприкінці лютого 1911 р. М. Драй-Хмара вивчав рукопис одинадцяти інтермедій XVIII ст. зібрання П. Тиханова в Імператорській публічній бібліотеці [73, с. 475—476], а 20 квітня того ж року прочитав однойменну доповідь на засіданні семінару [328, с. 31]. Під час екскурсії семінару в Москву в лютому 1912 р. М. Драй-Хмара, працюючи в Московському публічному та Рум'янцевському музеї, переглянув списки «Слова про Макарія Римського» та «Повість про сімох мудреців», щоб знайти в останньому «українізми або більші відступи від друкованих текстів» [260, с. 81—82]. П. Филипович тоді ж працював у Синоїдальній бібліотеці над рукописом «Вертограду многоцвітного» Симеона Полоцького, шукаючи мотиви, запозичені з розповідних творів, поширених у XVII ст. [260, с. 95—98], пізніше студіював давню українську й білоруську повість XV—XVII ст. [284, с. 134].

У семінарі майбутні неокласики, тематика зацікавлень яких на той час перебувала в обсягах давньої літератури, виголосили ще такі доповіді: М. Драй-Хмара — «Склад давньоруського збірника “Ізмарагд”», «Склад давньоруського збірника “Маргарит”» [328, с. 31; 327, с. 41], С. Савченко — «Московські емігранти-письменники XVI ст. в Західній Русі», «Сказання про князя Скопина Шуйського та історичні пісні про нього», «До забобонів про тварин (з приводу книжки В. П. Клінгера)», М. Калинович — «Рицарський роман в руській літературі XVI ст.», «Повісті про Петра Золоті-Ключі та про Російського дворянина Олександра за рукописами бібліотеки Київської Духовної Академії», «Склад давньоруських Златоустів та їхніх редакцій» [328, с. 27—28, 32]. Із цього довгого

переліку дотепер збереглися лише тексти доповідей М. Калиновича в його особовому фонді в ЦДАМЛМ України [520; 521; 522].

Поряд із історико-літературними студіями В. Перетц не менше значення надавав теоретичному осмисленню завдань літературознавства. У київському університеті він щороку читав для студентів-філологів вступний курс «Методологія історії російської літератури» [6, с. 225]. Лекції курсу було видано окремим посібником «Із лекцій з методології історії російської літератури. Історія вивчення. Методи. Джерела» (Київ, 1914), а згодом у скороченому вигляді — «Короткий нарис методології історії російської літератури» (Петроград, 1922). У своїх лекціях В. Перетц робив огляд літературознавчих метод початку ХХ ст., поділяючи їх на суб'єктивні (естетичний, етичний, публіцистичний) та об'єктивні (історичний, історико-психологічний, історико-політичний, культурно-історичний, психопатичний, естопсихологічний, порівняльно-історичний, еволюційний).

В умовах методологічного розмаїття В. Перетц запропонував власний «об'єктивний» філологічний метод, який практикували на його семінарі [259, с. 51—52]. Філологічний метод мав три основні прийоми: по-перше, критика тексту літературних пам'яток, по-друге, історія тексту пам'яток, по-третє, порівняльно-історичне дослідження їхніх форм і змісту [259, с. 62]. Тобто перші два пункти стосувалися генетики тексту, останній — його поетики [53, с. 35]. Як слушно зауважив Я. Поліщук, попри комплексний підхід до літературного твору, про який заявляв В. Перетц, «питання першоджерел та їх ретельне вичитування загалом переважали на семінарі над питаннями теорії інтерпретації», стратегія описування та каталогізування — над аналізом поетики [273, с. 62, 64]. М. Гнатюк також наголошує, що в рамках філологічного семінару В. Перетц готував висококваліфікованих текстологів, тож осердям «філологічної школи» був текстологічний метод, що базувався на генетиці тексту [53, с. 35—36].

Разом із тим у перетціанській концепції найбільш ефектно й революційно звучав саме теоретичний принцип: «перебуваючи на формальній позиції, єдино можливий для нас, ставлячи за мету у вивченні поетичних творів літератури “як”, а

не “що” висловлено, — ми завжди маємо в літературному творі будь-якого змісту сторону, яку слід вивчати історично літератури» [258, с. 221], щоправда, при цьому не відкидалося й «вивчення ідейної сторони літературних творів» [258, с. 222]. Саме через ці міркування В. Петров у курсі української літератури для Українського Вільного Університету кінця 1940-х рр. назвав книгу В. Перетца «Із лекцій з методології історії російської літератури» «першою виразною декларацією формалізму як нового методологічного напрямку в літературознавстві, що досягнув особливого розвитку в 20-ті рр.» [267, с. 41], а в «Болотянній Лукрозі» констатував: «Проф. Володимир Перетц був перший, який з кафедри Київського Університету проголосив на своїх лекціях методології літератури, не *що*, а *як*. Не зміст, а *форма*» [124, с. 277].

Зазвичай київських неокласиків усіх гуртом зараховують до «перціанців», у такий спосіб позбуваючись проблем наукової генеалогії. Г. Костюк був одним із перших, хто назвав серед учнів В. Перетца тих неокласиків, які не були учасниками його семінару [355, с. 559]. Насправді зв'язок «Перетц — київські неокласики» і відповідно питання наукової традиції та учнівства потребують уточнення. Брати до уваги слід як безпосередню участь у семінарі, так і ширше трактоване учнівство як дотримання подібних наукових принципів текстологічного дослідження, а також визнання себе послідовником. Як було зазначено вище, у списку членів київського семінару фігурують імена лише чотирьох неокласиків: М. Драя, М. Калиновича, С. Савченка і П. Филиповича [328, с. 12; 327, с. 33]. Як стверджував Г. Кочур, «метр» неокласиків М. Зеров лишився осторонь знаменитого філологічного семінару В. Перетца [143, с. 347], хоча й слухав в університеті його курси церковнослов'янської мови та історії російської літератури. В. Перетц відгукувався про М. Зерова неприхильно: «Зеров був блідий студент!..» [124, с. 281], — а М. Зерову не імпонував В. Перетц, якого він укупі з Андрієм Лободою іронічно називав «сорними травами» [17, с. 25], та й узагалі без поваги висловлювався на його адресу, наприклад у листі до Віктора Романовського від 23 травня 1911 р.: «Плював я на нього, хоч він і професор» [цит. за: 255, с. 65]. С. Росовецький припускав, що В. Перетц дав М. Зерову негативну характеристику, за спогадами

В. Домонтовича, через те, що мимоволі переніс на нього своє сприйняття «блідого» наукового керівника роботи М. Зерова про літопис Григорія Грабянки — Василя Данилевича [292, с. 98—99].

Імовірно, йшлося не лише про особисту неприязнь студента М. Зерова й викладача В. Перетца, а й про розбіжність їхніх наукових поглядів. Як зазначає В. Брюховецький, попри зовнішню близькість, наприклад у питанні методологічного плюралізму, літературознавчі підходи В. Перетца і М. Зерова в сутнісному ядрі навряд чи збігалися [33, с. 245—246]. В. Петров розмежовував дослідницькі підходи М. Зерова та «перціанців»: «В своїх літературознавчих студіях, як історик літератури, він [Зеров] не виявляв ні інтересу, ані нахилу до праці в архівах, до розшуків неопублікованих документів, їх публікацій, до вузьких і детальних причинкових дослідів. Жодна його розвідка не несе на собі тягару апаратних додатків. Він писав статтю задля самої статті, а не задля приміток до неї» [124, с. 281]. Та й сам М. Зеров подібно рефлексував про власний науковий підхід у листі до І. Айзенштока від 30 вересня 1926 р.: «Мене перестають задовольняти мої одчайнні, одним душком написані статті про Л[есю] Українку, Франка та инш. Я немов почуваю беззаконність своєї манери — писати без вичерпуючого порпання бібліографічного, писати без справок, “на вражіння” — і прагну сутеренів з приміток, *vid.*, *op. cit.* та *cf.*» [цит. за: 7, с. 145]. Тож популярний погляд на М. Зерова як послідовника філологічної школи В. Перетца [наприклад: 95, с. 6; 54, с. 14; 220, с. 153; 225, с. 364] не витримує критики.

Відомо також, що В. Перетц не вважав своїм учнем П. Филиповича, не згадав його імені в присвяті своїм «дорогим учням» до «Короткого нариса методології історії російської літератури» [259, с. 3]. Д. Штогрин пояснював це тим, що П. Филипович здебільшого не користувався методологією вчителя у власних дослідженнях, хоча все ж таки «перетцівський слід» помітний у деяких його студіях та й загалом його прихід до компаративістики відбувся не без впливу В. Перетца [489, с. 124; 394, с. 355]. Важливо, що П. Филипович у передмові до своєї випускної медальної роботи «Життя і творчість Є. А. Боратинського» (1917), виконаної під керівництвом А. Лободи, дякував професорові В. Перетцові за

методологічні навички [362, с. I]. Однак філологічна школа, що оминала нову літературу, не надто приваблювала неокласика, захопленого літературним процесом XIX і XX ст. [489, с. 122]. П. Филипович полемізував із В. Перетцом, який піддавав сумніву можливість наукового вивчення літератури двох останніх століть [355, с. 491—492, 499].

У списках «перціанців» та їхніх семінарських доповідей не знайдемо імені Б. Якубського, хоча Перетців учень Л. Білецький згадував, що той був учасником семінару [22, с. 236]. Ставлення Б. Якубського до літературознавства В. Перетца змінювалося, вочевидь, під впливом мінливої політичної ситуації. У 1927 р. він послуговувався Перетцовою класифікацією методів і був готовий інкорпорувати філологічний підхід як допоміжний аналітичний засіб до складу марксівського методу: «Треба визнати, що всі засоби філологічної аналізи текстів, усі підготовчі, допоміжні та додаткові моменти філологічної роботи, що їх встановлює акад. В. М. Перетц — наукові, потрібні і в належній мірі точні» [410, с. 61]. Проте вже 1935 р. (а це рік смерті В. Перетца на засланні в Саратові) у статті «Нотатки про минуле й сьогодення Київського університету» Б. Якубський жорстко знецінював науку «викритого класового ворога» В. Перетца, яка не йшла далі «розбору давніх текстів» [405, с. 69].

У списку учнів В. Перетца немає О. Бургардта, хоча Д. Чижевський згадував, що був свідком, як той 1913 р. виступав на просемінарі В. Перетца з промовою про методологію Е. Ельстера [382, с. 157—158; 350, с. 347], ймовірно, як гість, адже гостьові виступи в семінарі практикувалися. В. Перетц написав коротке вступне слово до першої опублікованої наукової праці О. Бургардта «Нові обрії в царині дослідження поетичного стилю. (Принципи Е. Ельстера)» (1915), в якому дуже загально говорив про важливість даної праці з погляду методології [40, с. 10]. В автобіографії, вміщеній у додатках до німецькомовної дисертації, О. Бургардт вказував, що він, як студент філологічного факультету, слухав лекції професорів І. Шаровольського та В. Перетца [464, с. 205], однак про свою участь у семінарі не згадував.

Не був учасником відомого семінару й В. Петров, який, однак, першим у «Болотянній Лукрозі» наголосив на особливому значенні методологічних пошуків В. Перетца для становлення покоління філологів, до якого належали київські неокласики. У тих-таки мемуарах В. Петров згадував про свій виступ у семінарі учня В. Перетца С. Маслова з доповіддю «Форма вірша в українському письменстві кінця 17 ст.» [124, с. 277]. Правдивість розповіді В. Домонтовича засвідчує недатований рукопис В. Петрова «Форма вірша у творах віршописців XVI—XVII століть», що зберігся в його архіві й містить, до речі, чимало посилань на праці В. Перетца [523, арк. 1—24]. В. Перетц відіграв важливу роль у науковій кар'єрі В. Петрова: він був офіційним опонентом разом з А. Лободою на захисті його докторської дисертації, що відбувся 11 травня 1930 р. [66, с. 39; 101, с. 1080—1081]. Докладно наукову комунікацію В. Петрова й В. Перетца висвітлив А. Шаповал [388, с. 222—224]. У рецензії на книгу В. Петрова «Пантелимон Куліш у п'ядесяті роки: Життя. Ідеологія. Творчість» (1929) академік відверто заявляв, що має з В. Петровим «розходження [...] переважно методологічного характеру»: В. Петров належить до «іншої школи, можливо й не гіршої, але не тієї, що зветься позитивною, філологічною і потребує особливо обережного і критичного ставлення до матеріалу, дбаючи, щоб усі висновки базувалися на добре вистудійованій бібліографії, на критиці та історії тексту творів автора» [261, с. 43]. В. Перетц визначав індивідуальну методологію В. Петрова як багатоскладову: «Він володіє методом аналізу біографічної і формальної, вміє теж подати достатній коментар соціологічний, висвітлюючи явища літературні» [261, с. 43].

Ще один майбутній учасник неокласичного кола М. Калинович в університеті спочатку працював одразу у двох наукових семінарах — російської філології В. Перетца та давньоіндійської філології Ф. Кнауера [81, с. 8; 339, с. 92]. В. Перетц високо оцінив семінарське дослідження М. Калиновича про перекладні повісті «“История об Александре, российском дворянине” і “Повесть о Петре Златых Ключей”» (1910), до якого вчений повертався багато років потому й доопрацьовував (опубліковано посмертно [116]). Перехід свого учня повністю під

наукове керівництво професора-санскритолога Ф. Кнауера і заняття індологією В. Перетц, вочевидь, сприйняв як «зраду» [499, арк. 1—1 зв.].

Напевно, найпослідовнішим «перціанцем» серед неокласиків слід вважати М. Драй-Хмару, який працював у семінарі В. Перетца з 1911 по 1917 р. — спершу в Києві, а потім у Петербурзі, куди був відряджений як професорський стипендіат під час першої світової війни [469, с. 51—52]. В. Перетц згадував М. Драй-Хмару серед своїх учнів поруч із М. Калиновичем, С. Савченком та іншими у присвяті до «Короткого нариса методології історії російської літератури» [259, с. 3]. Обізнаність зі слов'янознавством, історією, уважне дослідження джерел, максимальне охоплення даних, емпіризм, лаконічність, виклад історії питання, точне цитування документів, розмежування достеменних і сумнівних результатів дослідження, доказовість викладу — це все загально-наукові дезидерати В. Перетца [258, с. 350—351], які М. Драй-Хмара засвоїв від учителя і яких дотримувався у своїх наукових розвідках, як-от: «Поема Лесі Українки “Віла-посестра” на тлі сербського та українського епосу» (1929) або «Генеза Шевченкової поезії “У тієї Катерини хата на помості”» (1930).

Утім найяскравіший приклад наукового тексту М. Драй-Хмари, виконаного в традиціях перетцівської школи, — це стаття «Фрагменти менського пергаменового апракоса XIV в.» (1931) [75], в якій подано структурований опис невідомої пам'ятки, знайденої в 1890-х роках у фундаменті церкви в Мінському повіті, що згодом зберігалася в приватної особи в Кам'янці-Подільському, де її 1923 р. знайшов і переписав М. Драй-Хмара. Дотримуючись Перетцової схеми опису рукопису [259, с. 60—61], неокласик вивчає палеографію, графіку, фонетику, морфологію, синтаксису й лексику апракоса. На основі палеографічного аналізу він встановлює час написання — XIV ст., на основі мовного аналізу робить висновок, що Менські фрагменти «являють собою копію з церковно-слов'янського апракоса, копію в якій заховалися південно-слов'янські та спільні східньо-слов'янські риси і яку переписувачі білоруси (їх було двоє) внесли особливості живої білоруської мови» [75, с. [78]]. В. Сімович, поодинокий рецензент цієї праці М. Драй-Хмари,

відзначав її «колишню, петербурзьку» методу й зараховував до «“ранньої доби” лінгвістичних студій автора» [329, с. 336].

Незважаючи на вплив В. Перетца на становлення М. Драй-Хмари як науковця, очевидні й розбіжності між їхніми студіями — насамперед це стосується об'єктів дослідження. В. Перетц здебільшого відмовлявся від студій літератури XIX ст. через часову близькість матеріалу, що не давала достатньої об'єктивності [355, с. 492], хоча теоретично вважав можливим застосування філологічного методу й до явищ нової літератури [259, с. 52] і навіть одного разу провів «стилістичну аналізу» прози сучасного автора — Бориса Лазаревського [355, с. 500]. Натомість М. Драй-Хмара вільно використовував академічний інструментарій для досліджень нової української літератури.

Першими серйозними науковими працями майбутніх неокласиків були випускні роботи, виконані в Київському університеті. Дослідження М. Драй-Хмари з історії хорватської літератури «Поетичний твір А. Качіча-Міюшіча “Razgovor ugodni naroda slovinskoga”» (1913), написане під науковим керівництвом професора кафедри порівняльного мовознавства Олександра Лук'яненка, було нагороджено золотою медаллю. В. Петров отримав срібну медаль за студію «М. М. Язиков — поет пушкінської плеяди. Життя і творчість» (1917). О. Бургардт закінчив романо-германське відділення історико-філологічного факультету з дипломом першого ступеня за працю «Розвій літератури в Ісландії».

Дипломна робота С. Савченка «Російська народна казка: (Історія збирання і вивчення)» (1914) [320], виконана під керівництвом А. Лободи й відзначена золотою медаллю, мала значний відгук у науковій критиці [наприклад, див.: 59; 77] та здобула славу фундаментальної праці з історії фольклористики. У понад 500-сторінковому дослідженні С. Савченко подав докладну історіографію російської, української та білоруської казки, проаналізував теорії та систематизував наукові досягнення трьох шкіл: міфологічної, антропологічної та школи запозичень. У передмові С. Савченко дякував за «багато різних указівок», які отримав від іменитих учених, зокрема В. Клінгера, В. Перетца, М. Сумцова, Ю. Яворського [320, с. V]. А. Лобода також керував медальною роботою Б. Якубського «Еволюція вірша в новій російській

літературі», яку не було завершено через військовий призов автора, але її початок нагородили срібною медаллю.

Отже, попри те, що частина київських неокласиків як науковців сформувалися в семінарі В. Перетца, говорити про них як продовжувачів його філологічної школи можна з великими застереженнями. Більшість майбутніх неокласиків, не задовольнившись тим, що одержали в семінарі, «шукали власну наукову модель знання» [273, с. 67], придатну для інтерпретації не лише текстів давньої літератури, а й нової та новітньої. Професійне становлення частини літературознавців неокласичної групи відбувалося під наставництвом Ф. Кнауера, А. Лободи, О. Лук'яненка та інших професорів Київського університету. Однак не можна заперечувати й того, що саме теоретико-методологічні пошуки В. Перетца мали найбільший резонанс в історії української філології першої половини ХХ ст. і вплинули на оновлення літературно-критичної думки.

1.2. Літературна традиція і читацький претекст

У літературознавчому дискурсі київський неокласицизм фігурує як один із модерністських проєктів української літератури — «консервативна модернізація», за визначенням С. Павличко [252, с. 191], чи «консервативний модернізм», за новішим формулюванням Г. Бабак та О. Дмитрієва [14, с. 338]. Між дослідниками продовжуються дискусії щодо місця цього літературного явища в системі модернізму. Якщо Д. Наливайко відзначав слабку інтегрованість українського неокласицизму модернізмом і глибші зв'язки з традиційною класичною літературою [224, с. 328], то В. Моренець характеризував працю неокласиків із прищеплення давніх форм і стилів на дереві вітчизняного письменства як «чистий» модернізм [216, с. 228]. Як слушно зауважує В. Єрмоленко, в 1920—1930-х рр. на європейську сцену вийшли гуманітарії, «котрі вчилися дивитися і вперед, і назад, зберігаючи вірність своїй неможливій любові до сучасності й архаїки», для частини з них «шлях до справжнього *майбутнього* стелився тільки через *минуле*» [80, с. 14]. До таких літературних реформаторів із внутрішнім духовним зором, зверненим у

минуле, належали й київські неокласики на чолі з «антикварем-новатором» М. Зеровим [94, с. 3].

Самовизначення кожної літературної групи розпочинається зі з'ясування естетичних орієнтацій та встановлення «генеалогії». Як писав М. Зеров: «Нове прямування літературне завжди сполучене з критичною переоцінкою літературних цінностей минулого. Кожна школа відшукує собі предтеч і попередників, в свій час не помічених або не оцінених належно» [101, с. 525]. У статті «Наші літературознавці і полемісти» (1926) та сонетному циклі «Ars poetica» М. Зеров називав «літературних предків» київських неокласиків: античні поети, французькі парнасці, пушкінська плеяда «золотого віку», — а також відзначав «формуючий вплив» на поезію й літературно-критичну методу неокласиків російських символістів (В. Брюсов, В. Іванов, О. Блок, А. Бєлий, І. Анненський) та особливо акмеїстів (О. Мандельштам, А. Ахматова, М. Гумільов, С. Городецький). Окрім того, М. Зеров наголошував на «безперечному зв'язку Рильського з гуртком “Української хати”» [101, с. 539—540].

Переосмислюючи рідну літературу, неокласики знаходять у ній своїх «провісників» і однодумців, насамперед П. Куліша, І. Франка, Лесю Українку, М. Коцюбинського, О. Кобилянську, але й називають чимало постатей і течій, від яких дистанціюються. М. Зеров говорить про конфронтацію неокласиків із декількома силами в українській літературі: по-перше, з реалістичною традицією ХІХ ст. (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний), яка їм видавалася «дещо чужою»; по-друге, з невивершеним раннім модернізмом, що не зміг порвати з романтичною традицією і сам породив зтяжливе епігонство; по-третє, з пролетарською літературою («Плуг», «Гарт»); по-четверте, з авангардистами (насамперед футуристами) [101, с. 355—356, 540; див. також: 2, с. 63]. У 1940-ві рр. В. Петров звичними для себе термінами говорив про опозицію неокласиків-антинародників до всіх народницьких та неонародницьких течій і шкіл в українському письменстві й літературознавстві [265, т. 2, с. 614, 783, 790].

Виконуючи місію культуртрегерів в українському мистецькому процесі першої третини ХХ ст., неокласики під час літературної дискусії з марксистами

ставали на захист культурної пам'яті. Герметизму пролетарського мистецтва [144, с. 207] — принциповому небажанню дослухатися до голосів інших — неокласики протиставили відкритість до здобутків світової культури. Європеїзм неокласиків не був консервативним і не обмежувався «античністю, символізмом і Парнасом», як стверджувала С. Павличко [252, с. 199]. Неокласики реагували на значно ширшу кількість різнонаціональних та різночасових літературних явищ. «В історії культури немає нічого мертвого, крім того, що з самого початку було мертве» [101, с. 535], — стверджував М. Зеров.

Характерною рисою київських неокласиків як літературної групи є поважне ставлення до традиції. Для М. Калиновича традиція — це «безперервне спадкоємство, що в'яже кривими зв'язками літературні твори поміж собою, наступні з попередніми, попередні з наступними» [119, с. XX]. Неокласики сприймали традицію як творче джерело, але відкидали її нормативність: «[...] Великі зразки, геніяльні попередники, досконалі форми, неперевершені шедеври живуть та горять не для наслідування й копіювання, а тільки для збільшення нашого досвіду, суми культурного багажа, підрахувавши й засвоївши яку, маємо рушати далі й вище, як раз на цю суму вищі й розумніші за своїх ближчих попередників», — пояснював А. Ніковський [241, с. 128].

Д. Перкінс визначає традицію як «процеси, які переносять минуле у наше сьогоденне життя, формуючи його» [262, с. 95]. Подібно про визначеність сучасного минулим писав П. Филипович: «Усвідомити сьогодення, вловити мудрим прозінням майбутню побудову життя можна лише тоді, коли ясний і дієвий багатоманітний зв'язок із минулим, з його незатьмареними й цінними традиціями» (тут і далі переклад з російської наш. — Н. Вусатюк) [365, с. 8]. Переоцінювати минувшину, «озиратися назад» означає для неокласиків накреслювати програму на майбутнє [101, с. 439, 525] — звідси особлива роль їхніх історико-літературних студій, які так само, як і актуальна критика, виконували проєктивну функцію.

Неокласики міркують над проблемою взаємодії традиції та новаторства: традиція стає тим підґрунтям, що уможливорює інновації. На думку П. Филиповича,

письменник-новатор має перед собою два шляхи: або продовжувати удосконалювати літературну традицію своїх попередників та сучасників, або ж заперечувати її, відштовхуючись від неї [361, с. 98]. При цьому більший успіх у читачів, як правило, мають письменники, які «не пориваючи круто з традицією, все ж змінюють її, вносять щось своє й сучасне» [355, с. 482]. М. Калинович зазначав, що радикальне новаторство наштовхується переважно на великий опір традиції, подолати який спроможний лише винятковий хист [119, с. XXI].

Неокласики надзвичайно сприйнятливі до різноманіття світової літератури, їх можна назвати «поліглоти від культури». За словами М. Зерова, «всеїдність» у лектурі неокласиків обмежувалася лише однією вимогою — «закінченого стилю», про що він писав у «Присвяті Мих. Ів. Рудницькому»: «Я все проковтнув би, як мій крокодиль, — / Нового Верлена і давнього Данта, / І оцет сатири, і цукор ідиль» [100, т. 1, с. 101].

Естетизуючи минуле, простуючи «до джерел», неокласики інтерпретують історично та географічно віддалені тексти, однак серед різних давностей перевагу надають греко-римській античності. М. Зеров публікує «Антологію римської поезії» та перекладає «Енеїду» Вергілія, М. Драй-Хмара перекладає руни фінського епосу «Калевала» і «Божественну комедію» Данте. С. Савченко досліджує провансальську мову й літературу, середньовічною лірикою трубадурів цікавляться М. Рильський та О. Бургардт. Останній також студіює твори Д. Чосера, Д. Боккаччо, В. Шекспіра, досліджує і перекладає англосаксонський, давньоісландський і давньонімецький епоси («Беовульф», «Старша Едда», «Пісня про Нібелунгів») [284, с. 143]. Потяг неокласиків до далеких у часі й просторі літератур притаманний їм як творцям «високого» канону, якому, на відміну від «низького» канону, властива «дистанційованість від практичного» [147, с. 29—30]. В. Петров наполягав, що твори мистецтва не мають терміну давності, твори різних епох мають однакову естетичну цінність, а то й вище цінуються давніші: «Орнаментальне мистецтво Трипілля таке ж довершене, як і портрети жінок Левицького й Боровиковського. Як би не змінився світ, їх мистецька вартість

лишиться незмінною. Гомерова “Іліяда” творчо вища за Гетеву поему “Герман і Доротея”» [265, т. 2, с. 910—911].

Утім, як зізнавався М. Зеров, неокласики ніколи не вважали, «що на давніх авторах їм світ зав’язано» [101, с. 542]. Ретроспективізм неокласиків сусідив із чутливістю до нових з’яв у мистецтві, насамперед модернізму в його різних національних відмінах. Варто згадати колективну роботу неокласиків над упорядкуванням перекладної антології французької поезії за редакцією С. Савченка і М. Зерова: спершу планувалося, що до неї увійдуть тексти новітньої поезії ХХ ст., а згодом задум розширився до антології новочасної поезії: від «романтичного декадансу» до останніх днів [143, с. 83]. Хоча антологія не побачила світу, проте у вигляді окремої монографії вийшла передмова М. Калиновича «Шляхи новітньої французької поезії» (1924) [120]. Панораму французьких модерних течій та угруповань також представляв С. Савченко в оглядовій статті «Сучасна французька література» (1925) [322]. За редакцією Б. Якубського та з його передмовами [455; 408] 1925 р. з’явилися «Антологія російської поезії в українських перекладах», значну частину якої присвячено «срібному вікові», та збірник «Валерій Брюсов (1873—1924)». Частину перекладів до антології та всі переклади до збірника виконали неокласики. Історію та модерне прямування «Молодої Польщі» висвітлював М. Драй-Хмара у студії «Творчий шлях Казіміра Тетмаєра» (1930). О. Бургардт досліджував поезію Р. М. Рільке, підготувавши 1923 р. збірку власних російськомовних перекладів з обширною передмовою [508].

Неокласики шукали європейських зразків для української пролетарської поезії та «лівого» роману. Наприклад, вони звернули увагу читачів на французький промисловий роман та оповідання П’єра Ампа [316; 100, т. 2, с. 580], іспанську соціальну прозу Бласко Ібаньєса [315; 314; 101, с. 473], «Залізні сонети» Йозефа Вінклера [245]. Поезію французьких унанімістів групи «Абатство», що заперечувала еготизм і натомість культивувала ідеєю братерства, всесупільності та месіанізму, неокласики вважали особливо суголосною тогочасній українській літературі [71; 120, с. 5]. Так через переклади та літературознавчі студії неокласики

популяризували європейських авторів, твори яких не завжди відповідали їхнім власним смакам, однак це було важливою культуртрегерською місією розширити обрій українського масового читача, хай навіть у межах дозволеного офіційним радянським дискурсом.

Певної корекції потребує традиційне уявлення про оксиденталізм неокласиків. За усталеною думкою, дискурс українського модернізму неминуче інкорпорує дискурс європеїзації або ж вони ототожнюються [58, с. 59]. Подолання комплексу «неповноти», який, на думку неокласиків, тяжів над українською літературою, вони бачили через «засвоєнням “Іншого”», себто досвіду західноєвропейської літератури [58, с. 58]. М. Драй-Хмара пояснював: «Під європеїзмом розуміємо ми, по-перше, прилучення себе в широкій мірі до європейської культури, по-друге, розглядання всяких справ національних в європейському масштабі» [73, с. 54]. Важливо, що під час літературної дискусії 1925—1928 рр. М. Зеров заявляв про давню історичну вкоріненість українського письменства в європейській культурній простір: «Хочемо ми чи не хочемо, а з часів Куліша і Драгоманова, Франка і Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської — щоб не згадувати імен другорядних — європейські теми і форми приходять у нашу літературу, розташовуються в ній» [100, т. 2, с. 572]. Проголошуючи разом із М. Хвильовим орієнтацію на Європу як «символ міцної культурної традиції» [101, с. 437], лідер неокласиків насправді в дуже загальних рисах окреслював, що саме з європейської культурної спадщини потрібне його співвітчизникам: «Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в її останніх вислідах, а і в її основах, бо без розуміння основи ми лишимося “вічними учнями”, які ніколи не можуть з учителями зрівнятися»; «не уникаймо і старої Європи, і буржуазної, і навіть феодальної» [100, т. 2, с. 575, 577]. Основна настанова М. Зерова, висловлена в лаконічному гаслі «ad fontes!», полягала в потребі опанувати твори іноземних літератур в оригіналах: «припадати до джерел [...], а не брати від передатчиків», — а це вимагало високого рівня освіченості [100, т. 2, с. 573].

Кожен із неокласиків мав свої улюблені напрямки у студіюванні європейських літератур: М. Драй-Хмара займався славістикою (польська, білоруська, чеська, сербська, хорватська літератури), П. Филипович — російською і французькою літературами, О. Бургардт, М. Калинович і С. Савченко — західноєвропейським письменством (німецьке, австрійське, французьке, англійське та ін.). Заклик засвоювати європейські літератури без російського посередництва поєднувався в неокласиків із розумінням проблеми колоніальної залежності української культури, яку точно схопив А. Ніковський: «у нас безконечна модерна балаканина про Європу поруч і разом з тайною шарпаниною з московських культурних виквасків у всьому: в поезії, політиці, мові й одежі» [241, с. 100].

Дослідники зазвичай говорять про принципову антипатію М. Зерова до східної культури [напр.: 62, с. 92; 58, с. 66], однак у колі неокласиків Схід теж мав своїх прибічників. Орієнталістика — один із головних напрямів наукової діяльності М. Калиновича, з ім'ям якого пов'язують народження української індології [85, с. 85]. В індологічному доробку вченого — студії «Природа і побут у давньоіндійській драмі» [118], «Бхавабхуті Шрикантха» [114], «Концентри індійського світогляду» [117]. М. Калинович розглядає індійську літературу не лише з погляду її національної специфіки, а й простежує типологічні збіги з античною [342, с. 6]. У поетичній збірці М. Калиновича «Шалфейные холмы» («Шавлієві пагорби», 1914) [461] «акумуляовані знання східних літератур та європейський і російський символізм» [342, с. 6].

Індологічні захоплення М. Калиновича не були чужими й для решти неокласиків: недаремно його фундаментальна праця «Концентри індійського світогляду» побачила світ у збірнику «Література» (1928), який вийшов під грифом ВУАН за редакцією С. Єфремова, М. Зерова та П. Филиповича і планувався як власний літературний журнал і трибуна неокласиків [265, т. 2, с. 614]. Певні симпатії до Сходу відчував і П. Филипович, про що свідчила його відома сонетна інтерпретація образу Саломеї та захоплений поетичний відгук на драму давньоіндійського письменника Калідаси «Сакунтала» (1918) [506, арк. 45].

1.3. Античність у студіях київських неокласиків

Питання зв'язків київського неокласицизму як поетичного феномену з античністю всебічно й ґрунтовно висвітлено в науковій літературі [наприклад, див.: 16; 43; 48; 50; 224, с. 322—337]. Зупинімося докладніше на рецепції античності в літературно-критичних текстах київського грона. Для неокласиків античність — це «колиска» європейської культури [287, т. 14, с. 464], відтак українську літературу вони вважають генетично пов'язаною з греко-римською класикою: «Дуже далекі від греків або римських народів багатьма сторонами життя, ми стоїмо з ними все-таки в одному історичному ряді, становимо різні етапи в розвитку одної “середземноморської” цивілізації» [100, т. 2, с. 393], — стверджував М. Зеров, найбільш заглиблений серед неокласиків в античну культуру.

«Метр» неокласиків закликав поетів вчитися в античних майстрів «артистично обробленої, багатой на вирази, логічно спаяної, здібної передати всі відтінки думок, мови» [101, с. 379], адже лише в такий спосіб можна створити «великий стиль» та «монументальні, логічні форми», яких так бракує українській літературі [101, с. 542, 1045]. Надзвичайно цінними рисами М. Зеров уважав інтелектуалізм давніх літератур та еллінську життєрадісність, які мало би перейняти пролетарське мистецтво [101, с. 525, 529]. Римські автори доби імперії, як вважав неокласик, були близькими його сучасникам «настроями й чуттями» [101, с. 379], адже вони опинилися в подібних історичних обставинах, переживши революційні зрушення. У всьому різноманітті античної літератури М. Зерова найбільше цікавили латинські автори, зокрема золотого віку. Чому не грецька класика? М. Зеров пояснював, що справді «римська “Камена” ніколи не досягла верховин еллінської “Музи”», бо «їй завжди бракувало безпосередності й самородної оригінальності останньої» [101, с. 378], однак він особисто до греків «почував себе непідготовленим», коли обирав напрям своїх студій [101, с. 1044].

Зорієнтованість неокласиків на античну культуру була предметом безперервної критики з боку їхніх супротивників, які таврували давньогрецьких і римських класиків як ідеологічно ворожих радянській добі. Відбиваючись від

опонентів, неокласики притягали на захист античності й Л. Стаффа, й А. Франса, й К. Маркса: «Але ж і Маркс був таки не чужий “неокласиці”»: це ж він сказав: “лише ідіот не розуміє значіння античної культури для пролетаріату”», — доводив М. Могилянський [200, с. 175]. Для неокласиків античність — це безперечний фактор культурного розвитку ХХ ст., постійно актуальна традиція, оприявлена в їхній поетичній практиці.

Своє бачення античності М. Зеров вибудовував, спираючись на праці антикознавців: Б. Нібура, Г. Буассьє, М. Шанца, Р. Віппера, Е. Меєра, К. Белоха, Г. Ферреро, Д. Петрушевського, І. Гревса, О. Малєїна та ін., а також «Народження трагедії з духу музики» Ф. Ніцше. Та особливе місце в цьому довгому переліку імен належало польсько-російському вченому-античнику, народженому на Київщині, Тадеушу Зелінському, авторові циклу книг «Із життя ідей». М. Зеров ставив в один ряд очікування Євразійського ренесансу М. Хвильового та концепцію «третього відродження» Т. Зелінського та І. Анненського [101, с. 536]. М. Хвильовий у листі до М. Зерова (відправленому 11 березня 1926 р.) зауважував: «Ваш термін “третє відродження” мене страшенно зацікавив. Те, що Ви даєте теоретичну розвідку, мене дуже хвилює і радує: це зміцнює наші відродженські позиції» [179, с. 22]. О. Білецький, переконуючи М. Зерова долучитися до хрестоматії «Антична література», апелював до їхнього «спільного переконання в неминучості майбутнього відродження античності» [255, с. 517].

Неокласики досліджували окремі випадки рецепції античної літератури українською. М. Зерова цікавили «перелицювання» й переклади античних творів українською: «Енеїда» І. Котляревського в зіставленні з латинським першотвором, українізований переспів «Іліади» Гомера у С. Руданського («Омирова Ільйонянка») [101, с. 569—571]. П. Филипович аналізував трансформацію гомерівського сюжету про Навсікаю з шостої пісні «Одіссеї» в романтичній ідилії Куліша «Орися» [150, с. 133—145], переклади оди Сапфо та образ давньогрецької поетеси в українській та російській літературах [357, с. 34—41]. В. Петров звертав увагу дослідників на тему «Куліш і античність» в аспекті музичного підходу до «еллінського начала» в «Історії Уляни Терентівни» [266, с. 274].

1.4. Класицистична парадигма в інтерпретації київських неокласиків

Досить поширеною є думка, що київські неокласики не створили власної теорії неокласицизму [325, с. 6; 123, с. 479; 224, с. 322]. Художня практика неокласиків нібито випереджала теоретичне опрацювання проблем класичної естетики й поетики. Навіть програмова збірка полемічних нарисів М. Зерова «Ad fontes», в якій сформульовано три дезидерати до сучасної літератури (засвоєння досвіду всесвітнього письменства, перегляд української літературної традиції та підвищення вимог до письменників-початківців), мала радше ідеологічно-організаційний, культурницький, аніж суто літературний характер, тому некоректно вважати її програмою неокласицизму. І все ж таки в літературознавчому доробку неокласичного кола є тексти, які доводять, що київський неокласицизм дав своє теоретичне обґрунтування.

Насамперед варто згадати есей А. Ніковського «Бог Аполлон» зі збірки «Vita nova» (1919) — програмовий текст для київських неокласиків, написаний ще на початках їхнього спільного виступу на літературній сцені. «Бог Аполлон» мав правити за вступ до запланованого есею про творчість М. Рильського, якого немає у книжці, хоча ім'я неокласика й зазначено на обкладинці серед інших репрезентантів найновішої української поезії. В. Державин у статті «Дух і джерело київського неокласицизму» (1951) стверджував, що «сформульовані Ніковським і аналізовані тут під умовною назвою “аполлонізму” теоретичні та історіософічні засади справді виявляються безпосереднім відбитком того ідейного ґрунту, на якому київський неокласицизм будував свою поезію і поетику, і виявляються його глибинним духом та історичним джерелом» [62, с. 102]. Важливо уточнити: В. Державину йшлося не про впливи А. Ніковського на неокласиків чи навпаки, а про «спільний ідейний комплекс, що постав сам в Києві» [62, с. 90]. Навряд чи варто вважати А. Ніковського «ідеологом українського неокласицизму» [460, с. 14], адже його метафоричні й розпливчаті тези розтлумачив і сформулював у цілісну неокласичну концепцію, додавши до них чимало свого, саме В. Державин. Утім ідеї А. Ніковського справді випереджали відомі твердження М. Зерова про

значення культурного спадку, пов'язаність традиції та новаторства, антиутилітарність мистецтва, європеїзаторство, вичерпаність Шевченкового стилю тощо.

У своєму есеї А. Ніковський міркував про шляхи розвитку українського письменства через призму ніцшеанської концепції аполлонічного й діонісійського мистецтва. Аполлонічний тип творчості він вважав найперспективнішим для української літератури, яка здавна тяжіла до надмірного ліризму й вакхічної стихії: «Бог опанованої стихії, здорового натхнення, мудрої інтуїції, гордої творчості, бог великого джерела світла й тепла, покровитель усього творчого, будівничого, гармонійного, — він повинен стати знаком і символом, провідником і стимулом нового нашого життя і нового мистецтва, — бог Аполон» [241, с. 125]. Твердження А. Ніковського виявилися певною мірою провіденційними, оскільки неокласицизм став потужним напрямом української літератури ХХ ст., здобуваючи численних прихильників і послідовників серед празької школи, МУРівської групи «Світання», вісімдесятників тощо. Сучасна дослідниця Л. Сірик розглядає український неокласицизм як тривку літературну течію в поезії та перекладацтві ХХ ст., що мала гілки й відгалуження в літературі Наддніпрянської України, Галичини та еміграції, а відтак налічувала близько півсотні послідовників [333, с. 50—63].

Ще один літературознавчий текст, у якому безпосередньо осмислено класицизм, — це передмова «Класичний театр XVII-го століття і класицизм» С. Савченка до видання «Французькі класики XVII століття: Корнель, Расін, Мольєр, Буальє» (Харків; Київ: Література і мистецтво, 1931) з перекладами М. Рильського. С. Савченко викладає історію французької драми, особливості її поетики, формування жанрової системи, вказує на розбіжності теорії класицистичної драми та її практичного втілення [310]. Студію, написану 1930 р., оцінювали як першу в радянському літературознавстві спробу подати розгорнуту характеристику французького класицизму [291, с. 148]. С. Савченко розглядав класицизм як тип художньої творчості, що реалізується в різночасових і різнонаціональних напрямках і системах, зокрема має такі історичні модифікації, як ренесанс, класицизм доби абсолютної монархії, класицизм Великої французької революції, веймарський

класицизм Гете і Шиллера, парнасизм Леконта де Ліля та Ередіа, романська школа Ж. Мореаса тощо. До класицистичної парадигми, на думку С. Савченка, тяжіють реалізм і натуралізм — своїм прагненням об'єктивного й чіткого мистецтва. Класицистичний принцип єдності місця і дії зберігається в драмах Г. Ібсена та Г. Кайзера, античні сюжети отримують нове життя в Е. Вергарна і В. Брюсова, антична ідея фатуму відроджується в М. Метерлінка. Щоб пояснити спорідненість усіх цих мистецьких явищ, літературознавець використовує запозичений у німецького неокласика Пауля Ернста термін «класичність» (Klassizität). Класичність — це певні понадчасові формальні вимоги: «відродження не античного матеріалу, а лише принципів класичного оформлення», «перемоги свого суб'єктивізму об'єктивними вимогами твору», «додержання старих форм» [310, с. 63—64]. Класичне мистецтво передбачає «максимум стислості, доцільності, виразності, пропорційність частин», його «мова — чиста, чітка й проста» [310, с. 64].

С. Савченко наближається до розрізнення класицизму як явища історичного та класичності як явища типологічного. Основу французького класицизму, як підкреслює дослідник, становить раціональна естетика, регламентаційний характер поезики й пильна увага до формальних питань [310, с. 13—14]. Хоча варіанти класицизму можна спостерігати в різних національних літературах, проте С. Савченко відзначає особливий «класикоцентризм» французького мистецтва [310, с. 61].

Питання класицизму спорадично виринає в літературознавчих текстах інших неокласиків. Так, П. Филипович підтримував думку О. Соболевського про українське, а не французьке коріння російського класицизму XVIII ст. («псевдокласицизму»), виводячи його від схоластичної традиції Київської академії [370, с. 17]. Рецензуючи «Камінь» О. Мандельштама, П. Филипович знаходив у збірці слід «псевдокласицизму»: негативно оцінюючи холоднодумність і риторизм віршів акмеїста, водночас хвалив «сувору “класичну” правильність побудови, архітектурність» [103, с. 3]. М. Зеров торкався проблеми неповноти українського класицизму, що проявлявся лише в низьких жанрово-стильових зразках

(трагедійна поема, бурлескна ода), послуговуючись натомість російською мовою для високих жанрів (епопея, трагедія, духовна і світська ода) [101, с. 929], а також з'ясовував російські, польські, французькі класицистичні джерела середнього жанру — українського аполога XIX ст.

На новий рівень культурологічних узагальнень проблему класицизму підніс у 1940-х рр. В. Петров. У вступній статті до посібника «Українська література» для студентів заочного навчання в Українському Вільному Університеті, поділяючи маятникову концепцію стилів Д. Чижевського, В. Петров описував світоглядно-філософські основи типологічно пов'язаних діб ренесансу й класицизму («гуманізм, натуралізм і раціоналізм», нормативна функція античної літератури) та антиномічного до них романтизму з його антинормативізмом та антиформалізмом [267, с. 14—15].

1.5. Авторефлексивний дискурс

1.5.1. Визначення понять. Інституційна неоформленість київських неокласиків на тлі розповсюдженого в 1920-х рр. гуртківництва та брак офіційних маніфестів і статутів зовсім не заперечували наявності потужного авторефлексивного дискурсу їхньої критики та поезії, що містив міркування загальнотеоретичного плану та «практичні» інтерпретації власних творів і творів колег з неокласичного кола. З огляду на цензуру й самоцензуру неокласики не завжди могли відверто висловлювати свої погляди у виступах і публікаціях, проте часто робили це в приватних текстах — щоденниках та епістолярії. Як слушно зауважує Л. Сірик, митці неокласичного грона «формально не проголосили програми, але фактично вона виростає з усієї їхньої спадщини: наукових праць, поезії, перекладів, спогадів, листів» [333, с. 68].

Неокласики дуже обережно давали обґрунтування неокласицизму, захищаючись від шквалу політико-ідеологічної критики, принагідно пояснювали власні естетичні принципи й коментували свої твори. Значну кількість авторефлексивних суджень розсіяно по текстах неокласиків у нерозгорнутому

вигляді, їхні теоретичні погляди здебільшого можна експлікувати й реконструювати з літературної критики та історико-літературних студій.

Під авторефлексивним дискурсом (поняття О. Ганзена-Леве [478, с. 7]), слід розуміти висловлювання неокласиків про самих себе та про інших неокласиків. Загалом кажучи, авторефлексивність київських неокласиків — це, з одного боку, вияв тієї «небаченої раніше самосвідомості літератури», яку С. Павличко вважає прикметною рисою модернізму і з якою пов'язує появу величезної кількості критичних самопояснень письменників-модерністів [252, с. 17]. А з другого боку, розвинута теоретична свідомість і самосвідомість властива насамперед митцям раціонального типу, до яких належали й київські неокласики — «поети-філологи», представники «вченої поезії», за визначенням В. Домонтовича [124, с. 276].

Авторефлексія може спрямовуватися на первинні тексти (твори мистецтва), вторинні тексти (критика), третинні тексти тощо [478, с. 7]. За Ж. Женеттом, у першому випадку критика стає метамовою для опису літератури як знакової системи (дискурс про літературну мову), у другому випадку критика сама стає мовою-об'єктом семіологічної діяльності (літературним дискурсом), тобто йдеться про «критику критики», чи метакритику [475, с. 187—188]. Докладніше другий тип авторефлексивного дискурсу — висловлювання неокласиків про власну критику, її функції та методи — буде розглянуто у третьому розділі цієї роботи.

Літературознавчиня загребської школи «теорії цитатності» Дубравка Ораїч Толіч пропонує термін автореференційність, що збігається з викладеним вище поняттям авторефлексивності, — це автотекстуальність, «свідомість про власний текст, або ж самосвідомість тексту» [488, с. 136]. Д. Ораїч Толіч наводить зручну розгалужену класифікацію автореференційності за елементами категоріального автореференційного трикутника (текст — автотекст — автотекст) та за розташуванням автореференційного трикутника в системі культури.

Спираючись на класифікацію Д. Ораїч Толіч, можна виокремити біографічну автореференційність київських неокласиків — висловлювання про історію становлення і склад їхньої групи, а також поетичну автореференційність — визначення власних світоглядно-естетичних принципів, стилю та поезики. Такі

висловлювання містяться в текстах з персональною автореференційністю (автобіографії, мемуари, щоденники, листи, інтерв'ю), есеїстично-науковою (полемічні статті, літературно-критичні портрети, рецензії, огляди тощо) та художньою референційністю (поезія, автопародії тощо).

Тексти з персональною автореференційністю, за Д. Ораіч Толіч, у термінологічній системі Якоба (Жака) Прессера класифіковано як письменницькі еґо-документи [471, с. 17]. До групи еґо-документів неокласиків зараховуємо щоденники М. Драй-Хмари (1924—1928) і М. Могилянського (1934—1937), мемуари Юрія Клена, В. Петрова, М. Могилянського, різною мірою збережений корпус листування неокласиків, їхні численні автобіографії.

Міркування про суть творчості та власне поетичне кредо можуть міститися у художніх текстах неокласиків (художня автореференційність), як-от: у сонетному циклі «Ars poetica» М. Зерова, у віршах «Я світ увесь сприймаю оком» М. Драй-Хмари, «Я — робітник в майстерні власних слів...» П. Филиповича, численних поезіях М. Рильського [див.: 2, с. 175—209]. Іронічна саморефлексія звучить в «Епітафії неокласикові» П. Филиповича, «Самоозначенні» М. Зерова, колективному «Неокласичному марші».

Автомататекстуальні коментарі до власних поезій у статті М. Зерова «Наші літературознавці і полемісти», М. Рильського — до своєї збірки «Синя далечінь» у листі до редакції газети «Більшовик» (23 вересня 1923 р.) — такий постаналіз своїх художніх текстів за межами власне художніх жанрів, за Д. Ораіч Толіч, слід класифікувати як один із видів експліцитної автореференційності [488, с. 137].

Авторефлексивний дискурс може також розгортатися через авторіальні перитекстуальні елементи, за Ж. Женеттом: епіграфи, передмови, післямови, примітки, коментарі тощо [476]. Наприклад, витримана в полемічному тоні передмова до приміток «Камени» містить міркування М. Зерова про значення античної літератури для сучасності, поетичний стиль, жанр верлібру. В автокоментарях до збірки «Каравели» Юрій Клен розкриває джерела й генезу образів, мотивів, строф, ритмів, пояснює символічний задум своїх окремих творів.

Авторефлексивний дискурс проявляється не лише в автокритиці — висловлюваннях автора про власний художній твір, а й в інтерпретаціях творів інших письменників, близьких йому за стилем, світоглядом, культурними орієнтирами. Як історики літератури, неокласики часто обирають суголосних собі авторів «поза межами часу і нації» [356, с. 94]. У цьому випадку йдеться про імпліцитну автореференційність, за Д. Ораіч Толіч [488, с. 137]. Героями літературознавчих досліджень київських неокласиків нерідко стають подібні до них культуртрегери, антикознавці, формалісти, поети-філологи. Наприклад, М. Драй-Хмара репрезентує М. Багдановіча як білоруського неокласика: це поет-книжник, «свідомий майстер слова, а не поет “з ласки Божої”» [73, с. 258], досконалий знавець греки, латини і «класичної старосвітчини», захоплений Бодлером та Ередіа, який впроваджував до білоруської поезії усілякі форми, зокрема сонети, західноєвропейські теми й мотиви.

1.5.2. Історія і склад групи. Перший підступ до окреслення історії київських неокласиків здійснив М. Зеров у статті «Наші літературознавці і полемісти» (1926), вказавши на час постання групи, формування її складу, літературні орієнтири. У 1940-х рр. його справу продовжили Юрій Клен і В. Петров, у 1960-х рр. — М. Рильський. В. Петрову поруч із Юрієм Кленом завдячуємо створення «канонічного» життєпису київських неокласиків. В. Петров один із перших із часової та географічної відстані проінтерпретував естетичну програму київського угруповання в «Болотяній Лукрозі» (частина I — 1948 р., частина II — 1947 р.), написаний у відповідь на спогади Юрія Клена, а також у рецензії на «Камену» М. Зерова (1943), статтях «Проблема Олеся», «Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920—1945)», «Микола Зеров та Іван Франко: (До історії історико-літературних взаємовідносин)» (1946). Ретранслюючи історію групи, В. Петров змінює деякі факти: плутає тему дипломної роботи Зерова — замість Григорія Грабянки вказує Величка і Самовидця, «Науку віршування» Б. Якубського називає «Наукою віршоскладання», а також переставляє важливі акценти, наприклад, перебільшує кулішецентризм літературознавчих студій неокласиків і знецінює їхню шевченкіану. У «Болотяній Лукрозі» докладно

висвітлено передісторію неокласиків — роки навчання в Університеті св. Володимира, семінар В. Перетца. У праці «Українська інтелігенція — жертва большевицького терору» В. Петров спиняється на останніх роках неокласиків у лещатах тоталітарного режиму.

Своє бачення історії неокласичної групи пропонує О. Бургардт, який на еміграції позиціонує себе як продовжувача традицій неокласичного грона, зв'язкову ланку між «материковою» й діаспорною літературами [249, с. 10]. У МУРівських дискусіях, у яких боротьба за національно-органічний стиль супроводжувалася критикою неокласицизму, Юрій Клен, солідаризуючись із «європеїстами», боронив «грона п'ятірне» від закидів щодо вичерпаності неокласичного стилю, вважаючи його перспективною творчою системою: «Я гадаю, що дорібок т. зв. “неокласиків” не тільки не є ще засвоєний, а що їхні стилістичні можливості треба далі поглиблювати. Вони тільки вказали шлях, а не пішли ним до кінця», — заявляв критик у статті «Бій може початися» [128, с. 532—533]. В. Петров, для порівняння, як і Юрій Шерех, не бачив перспективності неокласичного стилю для повоєнної української літератури: «Немає сумніву, нашій добі є співзвучний не “клясичний стиль”, а стиль, що повстає як його переборення, слово, яке втратило ясність, обернулося в нерозчленований крик болю, патосу або пристрасти, поезія, позбавлена рівноваги, ліризм, нічим не упорядкований і нікому не підпорядкований» [265, т. 2, с. 792].

Своєрідною апологією неокласицизму в ді-пі-вських дискусіях стають «Спогади про неокласиків» (1947), у яких О. Бургардт створює «всебічну епістемологічну модель літературного угруповання» неокласиків [46, с. 180], водночас і вшановуючи їхню пам'ять як жертв репресій, і вперше оприлюднюючи доти невідомі вірші неокласиків, фрагменти листів М. Драй-Хмари до родини із заслання. Першу спробу мемуарного осмислення історії групи в контексті доби здійснив О. Бургардт у статті празького періоду «Мінотаврові на поталу» (1943) [127]. Паралельно зі «Спогадами про неокласиків», адресованими українському діаспорному читачеві, Юрій Клен укладає орієнтовану на німецькомовного реципієнта неокласичну антологію «Dichtung der Verdammten» («Поезія

приречених») із власними перекладами поезії «грона п'ятірного» [472]. Добірку перекладеної поезії упорядник подав у супроводі передмови й п'яти біографічних силуеток про неокласиків, наскрізний мотив яких — репресивність радянської системи щодо митців.

На початку 1960-х рр. своє ретроспективне бачення творчості М. Зерова та літературної групи своєї молодості викладає М. Рильський у статті «Микола Зеров — поет і перекладач», яка трохи згодом відкриє перше радянське реабілітаційне «Вибране» М. Зерова (1966). У тексті, написаному у відносно вільних умовах відлиги, М. Рильський намагався очистити репутацію неокласиків від звинувачень у чистому естетизмі, обстоював право поетів на сонет, повертав ім'я М. Зерова в історію літератури [287, т. 13, с. 475, 483].

За текстами неокласиків 1920—1960-х рр., частину яких написано в радянських умовах, а частину — на еміграції, можна зрозуміти, як вони уявляли характер свого літературного угруповання та його «зовнішню історію». Питання з авторством назви «київські неокласики», перша частина якої метонімічно означає міський топос, у межах якого виникло мистецьке явище [див.: 256, с. 100], а друга вказує на стильову належність чи статус канонічності, у відомих публікаціях неокласики вирішували нечітко: це не самоназва, а випадково накинена їхніми опонентами під час літературної дискусії номінація [124, с. 19, 31; 100, т. 2, с. 559; 287, т. 13, с. 475]. М. Могилянський додавав, що групу неправильно назвали «неокласичною» [73, с. 345], а Б. Якубський відзначав вузькість означення «неокласика», що не охоплювало широти зацікавлень і діяльності його носіїв [141, с. 161]. М. Рильський у приватній розмові з О. Бургардтом казав, що «пора в слові “неокласики” скреслити першу частину “нео”», адже ці поети прагнули «дати українській літературі твори класичні, зразкові» та «хотіли вчитися у класиків, себто майстрів» [128, с. 532; 124, с. 31]. Утім, київські літератори охоче послуговувалися придбаною назвою, хоча й спочатку брали її в лапки.

Усталену версію походження назви групи підважує В. Брюховецький, який стверджує, що контрверсійне означення «неокласики» постало з легкої руки В. Петрова, який 30 червня 1923 р. на засіданні Історично-літературного

товариства у Всеукраїнській академії наук виголосив доповідь «Українські неокласики» [31, с. 17], відтоді назва й увійшла в літературний обіг. Іншу версію озвучив В. Панченко, посилаючись на протоколи допитів М. Зерова, згідно з якими, назву «неокласики» пустив у вжиток П. Филипович у червні 1921 р. з метою окреслити «спільність художньої лінії» Рильського, Филиповича і Зерова [255, с. 307]. Навіть якщо брати до уваги умови появи другого джерела і відкрите питання про достовірність поданої в ньому інформації, версію про автономізацію неокласиків не можна безоглядно відкидати.

У літературно-критичному дискурсі фігурують також інші назви київських неокласиків: «гроно п'ятірне» — метафоричне означення М. Драй-Хмари, що вперше з'явилося в його сонеті «Лебеді» («Літературний ярмарок», 1928, № 1), яке автор під тиском критики був змушений переадресувати французьким унанімістам. Таксономія п'ятичленної групи виявилася однією з найпопулярніших у літературно-критичному дискурсі. Похідна від неї — «гронівці» — хоч і вживана, але менш вдала через асоціації з недовговічною київською літературною групою «Гроно» (1920), яку ініціював В. Поліщук. «Українським парнасізмом» іменував неокласиків І. Качуровський [123], а Є. Маланюк представляв їх як найважливішу складову «київської Александрії» [183, с. 246—253]. Така літературна топонімізація доволі симптоматична: в ній прозирає потреба вписати Україну в духовну мапу Європи, що має античні витоки.

В українському історико-літературному дискурсі існує кілька варіантів дефініювання «київських неокласиків»: їх характеризують як групу, школу, гурток приятелів. Важливі коментарі з цього приводу самих літераторів: у публічних виступах і публікаціях вони стверджували, що групи і тим паче організації не створили, й наполягали на неформальному характері об'єднання [453, с. 80; 447, с. 103; 124, с. 300]. М. Зеров, який вважав, що «в понятті школи завжди мислиться якась центральна, вузлова манера, від якої залежать усі інші» [101, с. 479], спростовував існування неокласичної школи: «Даючи повний простір один одному, вони [неокласики] ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки» [101, с. 541; пор.: 337, с. 569]. Юрій Клен в унікальному інтерв'ю Богданові Нижанківському

для мюнхенської газети «Українська трибуна» (13 жовтня 1946 р.) теж заперечував єдність групи: «У нас було тільки одне завдання: плекати високоякісну поезію. Пиши хоч і білим віршем, але пиши добре! Зрештою про якусь однорідність нашої групи не може бути мови. Вона об'єднувала поетів різних літературних виховань» [227, с. 3]. Наперекір неінституційним самоозначенням неокласиків, частина істориків літератури все ж схиляються до номінування цього літературного формування як «поетичної школи» (В. Державин, М. Неврлий, І. Качуровський та ін.), хоча найпоширеніше нейтральне означення — «група».

Вочевидь, київських неокласиків можна класифікувати як групу, якщо під останньою розуміти певну кількість осіб, пов'язаних між собою на особистісному рівні, що визнають вплив спільних літературних попередників, усвідомлюють свою належність до групи та створили «те, що видається нам справжнім цілісним корпусом творів» [262, с. 95—96]. Д. Перкінс вказує на відносність критеріїв, що лежать в основі такої таксономії: «коли ми використовуємо групу як таксономічний термін, то завжди припускаємо, що особисті зв'язки письменників спричинювали подібності у їхніх творах», «до того, як ми шукаємо родинної подібності, ми вже приймаємо існування родини» [262, с. 54, 63—64]. У світлі релятивістських міркувань американського науковця суперечки наших літературознавців навколо питання про склад «неокласичного грона» та стильову єдність їхньої творчості слід сприймати як закономірне й природне явище: зарахувавши когось до групи, завжди можна знайти докази неокласичності його текстів, як, зрештою, і знайти ознаки, за якими письменник не вписується в окреслену парадигму.

Поетична школа більш консолідована, аніж група: вона «передбачає якийсь спільний естетичний знаменник, певну духовну єдність, яка, власне, стає її визначальною прикметою» [256, с. 103]. Окрім того, поняття «школа» передбачає наявність лідера й учнівства. Як відомо, неокласики визнавали за М. Зеровим статус метра, «центра тяжіння» групи [265, т. 2, с. 611, 781, 785], голови і засновника школи, її теоретика та ідеолога [472, с. 93; 466, с. 456]. М. Драй-Хмара навіть прохопився на його адресу іронічним — «неокласичний генерал» [73, с. 383]. Існування школи можна обґрунтовувати також, спираючись на теорію

пародії Ю. Тинянова, за якою виокремлення літературної школи відбувається тоді, коли її стиль стає предметом пародіювання, а неокласична поезія і літературна критика неодноразово ставали предметом пародій сучасників.

Ще одне важливе питання, що постає у зв'язку з історією київських неокласиків, це склад їхньої групи. Якщо у своїх спогадах Юрій Клен говорить про неокласиків як «гроно п'ятірне», а про В. Петрова лише зауважує, що він дуже близько стояв до групи [124, с. 32], то В. Домонтович у «Болотяній Лукрозі» здійснює акт самокласифікації, ретроспективно вписуючи себе до складу групи. Канонізацію В. Домонтовича як «шостого у гроні» завершує Ю. Шевельов своєю однойменною статтею, опублікованою 1988 р. [389]. Деякі дослідники пізнішого часу, борючись за чистоту неокласичних рядів, не визнають «самозванства» В. Петрова, який нібито заднім числом подав заявку на членство в групі [60, с. 32; 101, с. 1262—1264], вважають штучним розширення грона шостим учасником [221, с. 39—40; 333, с. 41]. Утім, мемуари, листи, статті Доктора Парадокса та й інших «київських александрійців», підтверджують думку, що він таки належав до кола неокласиків, як і належала до нього ще ціла когорта культурних діячів.

В автопародійному «Неокласичному марші», написаному колективно впродовж двох вечорів й виконаному 20 березня 1926 р. на іменинах у М. Рильського (авторами першої редакції були М. Зеров, П. Филипович і М. Драй-Хмара, другої — М. Рильський, П. Филипович і М. Зеров [500, арк. 1—2]), фігурує понад десяток імен, соло належить, окрім п'ятох поетів, ще й М. Могилянському. У тексті також згадано Г. Голоскевича й С. Титаренка, «Лебедя» — А. Лебедя, «Сковороду» — В. Петрова, «де Бальмена» — М. Новицького, «Сашуню» — О. Дорошкевича. «Марш» поіменно розшифрували й розтлумачили Юрій Клен [124, с. 26—31], С. Крижанівський [149] і Г. Кочур [143, с. 375—383].

Чимало аргументів на користь того, що група неокласиків не була суто поетичною, а була радше товариством літераторів, і не обмежувалася п'ятьма відомими особами, містять спогади й епістолярій учасників групи. У листі до М. Черемшини від 21 березня 1926 р. М. Зеров писав: «[...] Школа “неокласиків” не така вже бідна на хист, щоби я міг себе уважати за її голову. Не кажучи вже про

те, що, власне, і “школи” в повному розумінні слова нема, а єсть кілька приятелів, що раз у раз зустрічаються і яких раз у раз протиставляє собі література інших напрямків. Ядром групи є кілька поетів, але до нас пристають кілька істориків літератури з професорських аспірантів, кілька критиків і один початкуючий прозаїк. З симпатичними елементами нас можна нарахувати чоловік 12» [101, с. 1051]. Розв’язання неокласичного рівняння з багатьма невідомими, заданого Миколою Костьовичем, — інтелектуальний виклик, який неодноразово приймали дослідники. Так, В. Агеєва припускає, що «початкуючий прозаїк» — В. Петров [4, с. 93], С. Ляшко стверджує, що під одним із «критиків» М. Зеров мав на увазі М. Могилянського [181, с. 154]. М. Москаленко називав «симпатиків» групи, покликаючись на «Неокласичний марш», і додавав до них Б. Якубського [101, с. 1263].

У листі літературознавця А. Лебеда до М. Могилянського від 17 липня 1927 р. ідеться про нараду неокласиків з приводу їхньої співпраці з журналом «Життя й революція», і, що характерно, нарада відбувається «розширеним» складом: «Павло Петрович [Филипович] тоді зо мною погоджувався цілком, що *нам* ніяк тепер до “ЖР” [“Життя й революції”] встрявати не треба. Уявіть собі *наше* становище, як би *ми* тоді, на останній нараді у Віктора Платоновича [Петрова], згодились брати участь у журналі, а через скільки день Лакиза скликав нову редколегію, на якій ухвалено “неокласиків” не запрошувати. От би “лікування” було в їхньому стані» [507, арк. 1—2] (підкреслення наше. — Н. Вусатюк). Показово, що А. Лебідь говорить про «нас, неокласиків» — М. Могилянського, В. Петрова та інших, цілком усвідомлюючи власну причетність до групи, як і свого адресата. До речі, органи ДПУ були проінформовані про ту колективну нараду: «Після публікації статті відбулася неофіційна нарада неокласиків, на якій було присутньо до 12-ти осіб, зокрема й Могилянський. Нарада ухвалила рішення, не оголошуючи офіційно бойкоту, не друкуватися в журналі “Життя й Революція”», — зазначено у «Зведеннях секретного відділу ДПУ УСРР» [349, с. 59]. У процитованому вище специфічному джерелі неодноразово фігурують «неокласик Могилянський» і «чернігівський неокласик Лебідь». Для каральних

органів належність обох до контрреволюційної організації неокласиків не викликала сумнівів.

1.5.3. Естетичні засади й поетика. До авторефлексивного дискурсу належать висловлювання неокласиків не лише з біографічною референційністю, а й з поетичною, тобто ті, в яких ідеться про світоглядно-естетичні засади власної творчості, ключові поняття поетики, розуміння неокласичного стилю.

Питання про стильову єдність поезії неокласиків — одне з найбільш дискутованих у літературі, присвяченій київським неокласикам. Два полярні погляди на цю проблему, які висловили Юрій Шерех і В. Державин, десятиліттями пізніше прокоментував Д. Наливайко, наголосивши на важливій особливості неокласицизму ХХ ст.: відкритості до взаємодії з іншими напрямками й стилями [224, с. 323, 328].

Визнаючи спільні світоглядно-естетичні засади, хай навіть дуже загально й нечітко сформульовані, київські неокласики самі неодноразово піддавали сумніву існування спільного стильового «неокласичного знаменника». «Я хоч і вийшов від неокласицизму, — пояснював Юрій Клен 1946 р., — але неокласиком не був і не є. Я радше неоромантик, так само і Рильський. А хіба строгими неокласиками можна назвати Филиповича і Драй-Хмару?» [227, с. 3]. О. Бургардт зауважував багатоконпонентність ідіостилю М. Драй-Хмари: «хитання між символізмом і акмеїзмом, між акмеїзмом і експресіонізмом» [246, с. 262]. Та й сам М. Драй-Хмара свідчив, що в той час, коли М. Зеров і М. Рильський культивували класичний стиль, він ще довго почувався символістом [73, с. 496]. А. Лебедю творчість П. Филиповича здавалася лише наближенням до неокласицизму, тоді як «весь Филипович у більшій степені належить попередній культурі символізму» [173, с. 124].

Подолання символізму й рух до акмеїзму — це головна сюжетна лінія статті М. Зерова «Літературний шлях Максима Рильського» (1926). «Символічну біографію» своєї групи метр неокласиків вважав подібною до творчої біографії російських акмеїстів, що перебороли символізм [101, с. 540]. Недарма в кількох статтях кінця 1910-х — початку 1920-х рр. він називав стиль М. Рильського

«реалістичним», «реалістичною манерою акмеїзму» [101, с. 263, 348], вочевидь, відштовхуючись від визначення акмеїзму як неореалізму В. Жирмунського. У статті 1926 р. М. Зеров дає визначення неокласицизму М. Рильського як прагненню високого мистецтва й особливої поетики: «класичний стиль, з його зрівноваженістю і кларизмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і строгою течією мислі» [100, т. 2, с. 561]. У доповіді В. Петрова, виголошеній 25 березня 1924 р., творча еволюція М. Рильського не мала однозначної лінійної спрямованості. Відзначаючи різноманіття літературних впливів і мод, зокрема символістських і парнаських, наголошуючи на позірній оксиморонній суміші бодлеріанства-дендизму й ідилічного гомеріанства, В. Петров був схильний убачати у «многоликості» Рильського позерство та гру масками [265, т. 1, с. 99, 134—135, 138].

Для київського неокласицизму як одного з варіантів класицистичного типу творчості характерне раціоналістичне світосприйняття — «логіки залізна течія», за М. Зеровим. А. Лебідь характеризував тексти П. Филиповича як поезію думки, а не почуттів, що потребує для сприйняття розумового напруження [173, с. 124]. В. Петров говорив про а-емоціональну поезію неокласиків, позбавлену «ліричного тремтіння» [265, т. 2, с. 791]. М. Зеров визнавав за своєю поезією «відсутність ліричної безпосередності» [101, с. 544], вказував на її конструктивний характер: «вірш ніде не пливе, а скрізь і завжди підганяється, приладжується» [101, с. 1110]. Характерний і сам творчий процес: М. Рильський пише, за його власним зізнанням, про те, що «відстоялося в душі», від чого він емоційно й темпорально дистанціювався [287, т. 13, с. 13]. Неокласики наголошують на вимогливості до своїх текстів, їхньому ретельному шліфуванню, а тому й кількісно не надто великій творчій продуктивності [173, с. 124; 246, с. 261; 428, с. 2].

Неокласики звертаються до дихотомічних типологій письменницької творчості. М. Рильський розрізняє поетів динамічних і статичних за принципом заангажованості в сучасність [286, с. 32]. В. Петров озвучує Шиллерову концепцію наївного й сентиментального поетів, застосовуючи її до Т. Шевченка й П. Куліша [265, т. 1, с. 171—172], розрізняє поетів, які керуються «нутрянtimer принципом

стихійної творчості», та представників вченої поезії [265, т. 2, с. 775]. М. Зеров описує тип поета-об'єктивіста на прикладі В. Самійленка: це «поет рефлексивний, раціоналістичний, розмисловий», блідий «у безпосередньому виливі почувань», який шукає «опори в логічних схемах та канонічних формах» і має широку філологічну освіту [100, т. 2, с. 528—530]. П. Филипович говорить про письменників-александрійців, які «джерело свого “надхнення” черпають або виключно з книги, або не так з життя, як з книг» [355, с. 112]. Симпатії неокласиків на боці саме таких поетів. П. Филипович застерігає: «небезпечно обирати цих співців [Бальмонт, Гайне], які співають, бо співається (Фет) у поетичні керівники. Треба вчитися у “вимогливих художників”, у майстрів слова. І якщо не “повертатися до класиків”, то, наприклад, вірші Бодлера, Готьє, Брюсова, Анненського можуть бути прекрасними зразками» [365, с. 9].

Високе, елітарне мистецтво київських неокласиків протистояло егалітарному мистецтву соцреалізму, завдяки їм відбувалася «аристократизація поетичного дискурсу» української літератури [216, с. 254]. Над елітарністю неокласиків рефлексував Юрій Клен: «[...] На своїй холодній верховині втікачі від сучасности мусіли себе почувати самотніми, але в тому й була гордість і сила їхня, бо дужчим є той, що йде сам, а не в отарі. [...] Тогочасний канон вимагав нівеляції, зниження митця до рівня юрби, вони ж стриміли *ad ardua, ad astra*, щоб звідти тягти юрбу до себе» [128, с. 524].

Основна функція мистецтва, на думку неокласиків, — естетична. Звідси — засадничий антиутилітаризм слова, заперечення тенденційності мистецтва. «Найкраща ідеологія в художньо безсилому творі мертва; те, чому місце в газетних статтях, публіцистиці, наукових розвідках, такого твору не врятовує, не робить його переконуючим», — стверджував М. Могілянський [393, с. 49]. Автотелічність поезії (естетична самодостатність) — це та важлива ознака, що забезпечує неокласикам місце в модерністській системі. «“Естетичні цінності” не міт і говорити про них зовсім не означає обстоювати мистецтво для мистецтва», — наполягав М. Могілянський [393, с. 47]. Принцип естетизму визначав не лише поетичну творчість групи М. Зерова: «Загалом історико-літературна й критична

діяльність неокласиків була спрямована на реставрацію естетичної моделі літератури, на повернення Слову його вартості й власне на творення нового канону», — стверджує О. Гальчук [50, с. 247].

Найбільша цінність для неокласиків і джерело їхньої творчості — це культура. Звідси випадки М. Зерова проти девальвантів культури в літературно-критичних виступах [101, с. 536], звідси — «антиномія культури і варварства» [49, с. 16] в низці його сонетних циклів. «Смішно було б думати, ніби людська культура за тисячі літ не дала нічого такого, що могло б тепер людство взяти з собою на сміливий корабель, котрий пливе до будучини», — полемізував М. Рильський зі супротивниками культурних традицій, ладнаючи неокласичний «Арго» [287, т. 13, с. 13; 287, т. 19, с. 138].

Неокласики обстоювали право існування «літератури на ґрунті літератури» [101, с. 544—545; 287, т. 13, с. 22], широко використовуючи систему відсилань: епіграфів, цитат, алюзій, парафразів, діалогів з іншими текстами. Поезії «трона» загалом притаманний високий рівень інтертекстуальності [224, с. 335]. «Образи, узяті із скарбниці минулого, якщо тільки налити їх новим змістом, набувають свіжої, і до того надзвичайної, емоціональної сили», — пояснював О. Бургардт [245, с. 6]. Фонд культурної традиції в широкому значенні та греко-римську літературу як його складову можна означити як прецедентний текст, що «ґрунтується на спільності фонових знань адресата й адресанта — соціальних, культурних або мовних» [50, с. 21]. Київські неокласики в поетичній практиці апелюють до різних видів прецедентних текстів (власне текст, вислів, ім'я, ситуація) [50, с. 21].

Класичній поезії властива семантична прозорість, кларизм. На відміну від символістів, у неокласиків сенс завжди іманентний текстові твору [62, с. 78]: неокласичний «стиль не лишає нічого недосказаного, нічого такого, що треба було б “угадувати” або “відчувати”», — стверджує М. Зеров [101, с. 348]. У М. Рильського, який у 1920-ті рр. був чи не найближчий серед неокласиків до акмеїзму, М. Зеров знаходить «зорові й слухові образи надзвичайно ясні і чисті» [101, с. 264]. А. Лебідь теж помічає, що в М. Рильського «панує зоровий образ, без

зайвої емоціональності», в описах — «надзвичайне чуття міри» й «велика простота чуттів» [172, с. 85].

М. Рильський зауважує в поезії М. Драй-Хмари «радість пізнання та іменування» [287, т. 13, с. 25]. Неокласики вітають лексичне «колекціонерство» рідкісних, «не заязозених» слів М. Драй-Хмари, хоч воно семантично й ускладнює, знепрозорує текст [127, с. 187; 287, т. 13, с. 25]. У вірші «І знов, як перший чоловік...» М. Драй-Хмари проявляється адамістська концепція слова (семантичне першовідкривання).

Неокласики дбають про гармонійність, рафінованість, цілісність і ясність форми: «кришталеві», «прозорі» образи, «бездоганно чіткі, прозорі малюнки» вкладають у «чіткі, карбовані рядки» [127, с. 187; 287, т. 19, с. 138; 287, т. 13, с. 22; 453, с. 84; 466, с. 456], прагнуть «досконалости слова, ритму, метру» [177, с. 305].

Поети неокласичного кола усвідомлюють свою роль новаторів у царині поезики [101, с. 356]. Вони звертаються до канонізованих форм і регулярних розмірів, доти мало використовуваних або й не використовуваних в українській поезії: сонети, сонетоїди, олександрійські вірші, елегійні дистихи, октави, рондо, дантівські терцини тощо. На жанровій шкалі неокласиків два екстремуми: найбільш шанований — сонет, найбільш критикований — верлібр. На думку, М. Зерова, українські прихильники верлібру (за М. Рильським, «апостоли недорікуватого верлібру» [287, т. 13, с. 25]) «безсилі опанувати технікою», тому «розхитують вірш, розсмикують, імпресіонізують мову» [101, с. 1045]. Натомість «сонет — то є архітектурний принцип, а не декорація» [101, с. 1065]. Свою теорію сонета і коментарі до власної «сухарної продукції» М. Зеров виклав у листах до Р. Олексієва та В. Чапленка.

Неокласики, критикуючи своїх колег по грону, вказують інколи на ті самі «неокласичні» недоліки, що й їхні опоненти поза групою. Наприклад, на думку А. Лебеда, попри те, що віршам М. Драй-Хмари властива добра техніка, вони «занадто розмислові, роблені» й тому не вражають «силою внутрішнього переживання» [174, с. 128]. М. Зеров ділився думками про поезію П. Филиповича в листах до П. Тичини: «його писання від голови, а не від безпосереднього внушіння

серця, — і синтакса у нього російська. Люблю я його дуже, але думаю, що для Парнасу йому не стає мови, а для масового читача він роблений і “холодний”» [101, с. 1039]. Неокласики взагалі часто закидають один одному брак темпераменту й «холодність» [356, с. 236; 177, с. 305]. Утім, найгостріша критична рецензія від своїх дісталася М. Рильському: Б. Якубський у рецензії на збірку «Де сходяться дороги», що мала промовисту назву «Не в ритм з добою» (1929), констатував розлад поета з добою і оточенням, заперечував, що він неокласик, мовляв, неокласицизм — це лише наслідування літератури XVII—XVIII ст., натомість таврував М. Рильського як послідовника «реакційного романтизму», віршам якого властивий ескапізм, консерватизм, «світова скорбота» [428, с. 2].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Становлення більшості київських неокласиків як літературознавців відбувалося в Університеті св. Володимира. Філологічна школа В. Перетца вплинула на формування методології досліджень неокласиків, а також прищепила їм загально-наукові принципи (повнота матеріалу, пильне вивчення джерел тощо). Учасниками його «Семінарію російської філології» в Університеті св. Володимира були четверо неокласиків: М. Драй-Хмара, П. Филипович, М. Калинович і С. Савченко. Просемінар відвідував О. Бургардт. В. Перетц був опонентом на захисті дисертації В. Петрова, а в рецензії на його монографію про П. Куліша, вказав на відмінності їхніх літературознавчих підходів. Акцентована і в лекціях, і в працях В. Перетца увага до форми твору була не тільки методологічним, а й світоглядним чинником розвитку наукової та поетичної творчості неокласиків.

У літературно-критичних текстах «неокласичного грона» осмислюється значення літературної традиції. Відкриті до засвоєння різних явищ світової культури, неокласики виявляли зацікавленість і до давніх літератур, і до європейського модернізму. Превалювання оксиденталістських орієнтацій у дискурсі київських неокласиків не заперечувало інтересу до Сходу окремих членів угруповання, насамперед М. Калиновича.

Антикоцентризм найбільше притаманний літературним студіям М. Зерова, який у перекладацтві надавав перевагу латинським авторам золотого віку. Серед

антикознавців, на яких спираються неокласики, особлива роль належить Т. Зелінському. Неокласики доводять актуальність і потрібність досвіду античності для своїх українських сучасників, підкреслюють зв'язок української культури зі середземноморською цивілізацією та інтерпретують випадки культурного трансферу з античної літератури в українську.

Міф про те, що «київське гроно» не артикулювало власної теорії неокласицизму, руйнується завдяки студіям А. Ніковського та С. Савченка, а також численним висловлюванням інших неокласиків про власну поетику. А. Ніковський, спираючись на ніцшеанську концепцію двох типів творчості, передбачав аполлонічний шлях розвитку модерної української поезії. Досліджуючи французький класицизм XVII ст., С. Савченко описував класицистичну парадигму та її історичні прояви, використовуючи поняття «класичність» Пауля Ернста.

Хоча група неокласиків не виступала з офіційними програмами й маніфестами, проте їхні тексти (поезія, літературна критика, листи, мемуари тощо) дають підстави говорити про існування потужного авторефлексивного дискурсу. Поезія неокласиків, зокрема цикл «Ars poetica» М. Зерова, та критичні статті неокласиків рясніють самоозначеннями й авторефлексіями. У рецензіях на твори своїх колег «гронівці» постійно порушували питання неокласичного стилю. За класифікацією Д. Ораіч Толіч, у доробку неокласиків виокремлюємо тексти з біографічною, поетичною, експліцитною, імпліцитною, персональною, есеїстично-науковою, художньою автореференційністю.

До створення наративу історії київських неокласиків долучилися М. Зеров, В. Петров, О. Бургард і М. Рильський. Юрій Клен, який позиціонував себе в еміграції як продовжувача неокласичної традиції, для українського діаспорного читача видав «Спогади про неокласиків» (1947), для німецькомовного читача упорядкував антологію «Поезія приречених», яка вчасно не вийшла друком через смерть упорядника. Часткову культурну реабілітацію репресованих неокласиків здійснив М. Рильський на початку 1960-х рр. у статті про М. Зерова.

Ключові питання історії «неокласичного грона», порушені в текстах із біографічною авторефенційністю: авторство назви «київські неокласики», час її появи, тип літературного об'єднання, склад групи, а саме розширення ядра «грона п'ятірного» учасниками найближчого кола.

У текстах із поетичною авторефенційністю київські неокласики проговорювали питання стильової єдності поезії групи та її відповідність неокласичній парадигмі. Неокласики описували шиллерівський сентиментальний тип поета, письменника-об'єктивіста, александрійця. Обстоюючи антиутилітаризм та естетичну самодостатність художнього слова, вони визнавали культуру як найвищу цінність та зверталися до прецедентного тексту як ключового принципу побудови своїх віршів. У неокласичному авторефлексивному дискурсі артикульовано адамістську концепцію слова М. Драй-Хмари, кларизм та акмеїзм М. Рильського. Зорієнтовані на гармонійну й довершену форму твору й опанування широким спектром поетичних жанрів і розмірів, неокласики визнавали власні реформаторські досягнення в українській літературі. Окремі критичні коментарі неокласиків про вірші колег по «грону» суголосні зауваженням, що надходили «ззовні»: «холодність», брак темпераменту, штучність тощо.

РОЗДІЛ 2

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ

2.1. Канон та історія літератури

Канон та історія літератури — поняття не ідентичні, хоча й пов'язані. А. Компаньон вказує на два протилежні погляди на літературу: синхронно-універсалістський та діахронно-релятивістський. В основі першого лежить сприйняття літературного твору як монумента, як вічного, в основі другого — як документа, як історичного [467, с. 218]. І ціннісний підхід, й історичний описують стосунки між текстами: перший — не враховуючи час, другий — враховуючи його [467, с. 211]. Тож історія передбачає процесуальний опис змін, що відбуваються з літературою, канон — аксіологічну характеристику літератури. Певна річ, оцінковість, а отже, й канонізація є також в історії літератури: у виборі гідних уваги і негідних уваги історіографа літературних фактів [254, с. 24]. У процедурах створення історії літератури та канону діє подібний селективний механізм, адже неможливо описати все і неможливо «піднести» всіх через недостатність пам'яті [480, с. 148].

Дослідження канону передбачає розгляд літератури як такої, що «існує симультанно та становить симультанний порядок» [480, с. 149], тоді як історія літератури орієнтована на «послідовність творів, розташованих у хронологічному порядку, які є складовими елементами історичного процесу» [493, с. 30]. Канон подає лише найрепрезентативніші вибірки імен і творів [47, с. 125], найкраще з літературної спадщини, тоді як історія літератури намагається охопити найширший спектр різновартісних літературних фактів. Епігони, другорядні письменники стають персонажами історій літератур, а не канонів. Об'єктом канону є автори, тексти та критерії їхнього відбору [57, с. 16], об'єктом історії літератури можуть бути різні літературні класифікації — жанри, стилі тощо.

Характерною властивістю канону є його змінність. Т. С. Еліот, який розумів канон як певну «ідеальну спільноту», «ідеальний лад», вважав, що з появою кожного нового твору ця довершена спільнота мусить «бодай трохи змінюватись; відповідно змінюються стосовно цілого й пропорції, місце та вартість кожного твору» [13, с. 86]. Однак, на думку А. Компаньона, канон — «це відносно стабільне розташування величин, яке хоч і змінюється, проте лише по краях, у процесі гри центру й периферії, що піддається аналізу. Когось у нього вводять, когось із нього виводять — але ці зміни не такі численні й певною мірою передбачувані» [467, с. 273].

Соціологічний, чи інституційний, напрям у теорії канону, що «зосереджений на суспільних механізмах продукування й передавання канонічних переліків авторів і текстів» [47, с. 158], підкреслює виняткову роль у канонотворенні освітніх, академічних інституцій, видавництв, літературних гуртків, літературної критики, журналів, антологій тощо [352, с. 19]. Ф. Кермоуд особливу вагу надає академічній спільноті: репутація митців і книжок створюється злиттям «просто думок» у певну колективну думку, яка має бути інституційно підтвердженою академічними фахівцями як «знання», — лише тоді відповідні автори й тексти набувають канонічного статусу [481, с. 32].

Київські неокласики причетні до всіх перерахованих вище «інституалізованих форм розробки і впровадження канону» [352, с. 19]. Вони були членами наукових інституцій: Історично-філологічного відділу Всеукраїнської Академії Наук, зокрема Комісії для видавання пам'яток новітнього письменства (П. Филипович, М. Зеров, М. Новицький, В. Петров, А. Лебідь), підкомісії, що займалася академічним виданням творів Т. Шевченка (М. Новицький, П. Филипович). П. Филипович, М. Зеров, М. Драй-Хмари, Б. Якубський були членами Історично-літературного товариства при ВУАН [284, с. 129, 132, 136; 73, с. 481; 469, с. 51]. Посаду керівничого Постійної комісії для складання біографічного словника діячів України ВУАН обіймав М. Могилянський. О. Бургарт був членом Комісії заходо- й американознавства ВУАН [284, с. 143].

Майже всі неокласики працювали викладачами літературознавчих дисциплін у вищих і середніх навчальних закладах, тобто належали до канонізуючих інституцій та «інтерпретативної спільноти» [480, с. 150]. Наприклад, П. Филипович читав курс історії українського письменства в Київському археологічному інституті, курси «Історія української поезії», «Історія новітнього українського письменства» в Київському інституті народної освіти, історію російського письменства — в Робітничо-селянському університеті [284, с. 135]. П. Филипович уклав програму до курсу «Історія нового українського письменства (XIX і XX в. в.)» (1928) для студентів III та IV років навчання літературно-лінгвістичного підвідділу факультету профосвіти Київського інституту народної освіти [358]. Ще одну програму з історії української літератури, яку П. Филипович уклав 1930 р. на замовлення Наркомпросу, оцінили як «одверто буржуазну» і незабаром вилучили з продажу [505, арк. 1—1 зв.].

М. Зеров викладав історію української літератури в Київському інституті народної освіти, Коопераційному технікумі, на різних учительських курсах [284, с. 128—129; 101, с. 1045]. А. Лебідь був лектором українського письменства в Чернігівському ІНО, на Вищих педагогічних курсах ім. Грінченка в Києві [176, с. 262]. М. Драй-Хмара викладав історію українського письменства на вчительських курсах, слов'янознавчі дисципліни — в Кам'янець-Подільському університеті [284, с. 132; 73, с. 480]. Б. Якубський викладав українську мову й літературу в Київському учительському інституті, Робітничо-селянському університеті, працював у Київському інституті народної освіти (КІНО) вченим секретарем, проректором, членом Правління, був професором кафедри історії російської літератури, керував Літературною студією Вищих політкурсів, Літературною студією Мистецького об'єднання «Березіль». В Інституті народної освіти він читав курси «Ритміка й метрика», «Історія новішого українського письменства», «Історія новішого російського письменства», «Поетика» [469, с. 50—52]. С. Савченко в КІНО читав лекції з історії західноєвропейської літератури [309, с. 7].

Київські неокласики спільно проводили літературно-лінгвістичний семінар підвищеного типу при КІНО: Б. Якубський був керівником, вів секцію російської літератури, очолював секцію соціології літератури, читав курси «Футуризм» та «Марксівський метод в історії письменства» [469, с. 51; 451, с. 436], М. Зеров і П. Филипович керували секцією української літератури, С. Савченко — секцією західної літератури [189, с. 124].

Функцію збереження текстів у канонотворенні, а також роль цензури, як наголошує Т. Гундорова, відіграє публікація: «не все написане стає опублікованим» [57, с. 16]. Видавнича галузь — вагомий чинник процесу формування канону, оскільки виконує посередницьку роль між письменником і реципієнтом у «здійсненні» тексту [352, с. 19]. Неокласики як автори й редактори співпрацювали з видавництвами «Друкарь», «Слово», «Книгоспілка», «Сяйво», «Час», «Державне видавництво України», «Література і мистецтво», «Рух», «Всеукраїнське видавництво» тощо. Окрім того, вони впливали на редакційну політику низки видавництв. Так, членами видавничого товариства «Слово» були М. Зеров, А. Ніковський, М. Новицький, Б. Якубський, П. Филипович (секретар, член правління) [26, с. 308; 284, с. 128, 136]. П. Филипович працював помічником завідувача історико-філологічної секції наукового підвідділу «Всеукраїнського видавництва» (Всевидаву) [284, с. 136].

Ще одне видавництво, в якому інтенсивно друкувалися неокласики, — «Книгоспілка», очолювана С. Титаренком [26, с. 320]. Приватним радником С. Титаренка був М. Зеров, який офіційно не належав до редакції, але запрошував редакторів для окремих випусків, запропонував ідею і розробив більшу частину плану серії «Літературна бібліотека» [255, с. 504]. М. Зеров також уклав план-проспект серії «Бібліотека» Видавничого товариства «Час» [284, с. 125]. С. Савченко разом з О. Дорошкевичем 1924 р. ініціювали поновлення серії «Універсальна бібліотека», розпочатої 1921 р. Державним видавництвом України за планом Є. Григорука, що знайомила українських читачів зі зразками світової класики в українських перекладах [373, с. 5, 7—8].

Про співпрацю неокласиків з літературними журналами в ролі критиків докладно йтиметься в Розділі 3 цієї роботи. Тут лише варто зазначити, що М. Зеров був редактором журналу «Книгарь», П. Филипович — членом редакційної колегії «Життя й революція», де відповідав за відділ бібліографії та хроніки, А. Лебідь — відповідальним секретарем редакції того ж часопису.

За Ф. Кермоудом, авторитетний відбір канонічних авторів і творів завжди потребує «консенсусу відносно невеликої кількості людей» [480, с. 150] — інтелектуальної спільноти, критиків, здатних «транслювати ці практики більшим “інтерпретаційним спільнотам”» [47, с. 159]. Думка критиків, наділених арбітральною функцією у процесі канонізації [57, с. 16], сприймається як авторитетна. Неокласики, які належали до «аристократії культури», «соціокультурної меншості, єдиної спроможної підтримувати “вогонь культури”» [61, с. 87], формували елітарний літературний канон.

У літературно-критичному дискурсі київських неокласиків поряд із традиційним для українського літературознавства першої чверті ХХ ст. поняттям «класики» фігурує поняття «канон». Під каноном київські неокласики розуміють «список авторів і творів, належних до історико-літературного розгляду», «реєстр письменників» [97, с. 9; 100, т. 2, с. 246; 101, с. 1046; 265, т. 2, с. 807] або ж стиль, сприйнятий як «літературна норма» [100, т. 2, с. 518], певну літературну конвенцію, набір вимог і правил щодо змісту, ідей, поетики [166, с. 8; 162, с. 83; 117, с. 88; 265, т. 2, с. 975, 978], узвичаєний спосіб перекладу певних творів [36, с. XX]. «Канонічний» неокласики вживають як синонім до «нормативного» взагалі [265, т. 2, с. 751; 101, с. 30]. Неокласики говорять про канонізовані, тобто традиційні жанри, строфи, розміри, форми, образи, теми, а також про право, а то й необхідність письменника відходити від них [101, с. 965, 1065, 1106, 1118; 100, т. 2, с. 517; 357, с. 221—222; 422, с. 77; 451, с. 124, 143].

Б. Якубський, який розглядав літературну еволюцію як боротьбу напрямів, стверджував, що новий напрям, знищуючи попередню традицію, виробляє свої літературні канони (художні засоби, теми, форми), канонізується — тобто «визнається за відповідь на замовлення нової соціальної верстви та, перемігши все

старе, в свою чергу, своєчасно утворює і свої “традиції”» [452, с. 130]. Відтак з’являються канонізатори (видатні представники напряму) та їхні учні, які засвоюють літературні нововведення [430, с. 95; 449, с. 4].

Поділ письменників на канонізаторів та епігонів М. Зеров вважав дуже умовним [100, т. 2, с. 288]. На його думку, епігонство виникає через брак освіти, невміння «емансипуватися від впливу художньої індивідуальності сильнішого майстра, різьбити з себе оригінальну літературну постать» [100, т. 2, с. 517]. І М. Зеров, і М. Могилянський стверджували, що письменники, яких традиційно зараховують до епігонів, насправді здатні відмовитися від наслідування зразка і зруйнувати старі канони [101, с. 666—667; 55, с. LXXIII].

Неокласики зрідка міркували про критерії канонічності текстів, проте їхні уявлення можна експлікувати з конкретних історико-літературних інтерпретацій різних письменників і творів. До таких параметрів належать формальна майстерність та естетична якість твору, вихід твору за межі національної культури — здатність в «національній формі» виявити «вселюдський зміст» [73, с. 322]. Стильовий напрям, в руслі якого творить письменник, сам по собі не є підставою зарахування до чи відрахування з канону. Так, у зеровській канон потрапляє і реаліст А. Свидницький, і запізнений романтик Я. Щоголів. Ознакою канонічності вважається вміння автора своїм індивідуальним стилем перерости чи випередити стиль доби, поетикальна інноваційність.

А. Лебідь та М. Зеров приходять до думки про канонічність як довготривалу популярність творів, «насичених психічною енергією» своєї доби [169, с. 112; 101, с. 604]. О. Бургардт пов’язує довгочасну актуальність окремих текстів з їхнім інтерпретаційним потенціалом, відкритістю та орієнтованістю на читача майбутнього: «Здатність літературного твору жити далі незалежно від свого творця, щоразу набуваючи нових змістів, свідчить про його постійну життєтворну силу. Якщо твір перестає хвилювати і збагачуватися новими змістами, тобто якщо читачі стають несприйнятливими до його впливу, більше не піддаються його сугестивній силі, тоді цей твір мертвий і відходить в історію літератури, доки, можливо, свіжа течія життя знову не наповнить його ферментами» (тут і далі

переклад з німецької наш. — Н. Вусатюк), — виголошував О. Бургардт у доповіді 15 квітня 1939 р. на шевченківському святі в Українському національному об'єднанні в Берліні [511, арк. 15]. Таку «здатність завжди наповнюватися новими сенсами і вбирати в себе нові флюїди» [511, арк. 1], на думку О. Бургардта, мають великі твори великих авторів: «Дон Кіхот» Сервантеса, «Кобзар» Шевченка, «Пан Тадеуш» А. Міцкевича тощо.

2.2. Ревізія народницького канону

Одним із пунктів програми М. Зерова, оприлюдненої під час літературної дискусії, було з'ясування та переоцінка української літературної традиції [100, т. 2, с. 580; 101, с. 439]. Канонічний список авторів і творів української літератури, на думку лідера неокласиків, надовго встановила «Історія українського письменства» С. Єфремова [97, с. 9; 101, с. 605]. Свою ж місію неокласик бачив у тому, щоб «відштовхнутися від канонів народницького літературознавства, що дава[ло] власне апологію українського письменства, як письменства «визвольного», витягуючи всіх представників його в один ряд подвижників народолюбства і за тим сумарним образом не добачаючи ні соціальної природи окремих з'явищ, ні поступу літературної техніки» [98, с. 5].

У передмові до збірника «Від Куліша до Винниченка», датованій 24.08.1928 р., М. Зеров фіксував зміни, що поволі відбувалися з канонічними списками українського письменства й усталеними «літературними репутаціями» [100, т. 2, с. 246]. Нариси з цього збірника зазвичай розглядають як безперечну канонотворчість неокласика, а їхніх героїв (П. Куліш, Я. Щоголів, А. Свидницький, Леся Українка, М. Черемшина, В. Винниченко) — як канонізованих ним авторів. Однак сам М. Зеров у листі до російського поета й перекладача Сергія Шервінського від 24 квітня 1933 р. висловлювався скептично про статус канонічності письменників, про яких писав у збірниках «До джерел» і «Від Куліша до Винниченка»: «Класики укр[аїнської] літератури — класики за становищем, а не за природою, і поза історичним вивченням нічого не дають ні розуму ні душі» [512, арк. 4].

М. Зеров накреслював кілька способів оновлення національного канону. По-перше, це перепрочитання відомих канонічних авторів. По-друге, пригадування забутих, повернення в українську літературу низки «отторжених» письменників [101, с. 439]. А. Ніковський пояснював сенс такого «перевідкривання» імен: «Відроджений чи новознайдений поет не стільки характеризує ту епоху, коли жив, скільки ту, що його знайшла і оцінила» [232, стп. 1544]. М. Зеров переформатовує літературний канон, переміщуючи недооцінених П. Куліша, Я. Щоголева, А. Свидницького, В. Самійленка з маргінесу канону або з-поза його меж в центральну частину канону, яку слід розуміти не точково, а як певне поле підвищеної культурної цінності. Ще два шляхи переосмислення канону, за М. Зеровим, — це розгляд твору з формалістського ракурсу або ж конструювання загального образу письменника «із спостережень соціологічного характеру» [100, т. 2, с. 246].

Київські неокласики розглядають українських класиків насамперед як сильних авторів, здатних протидіяти попередній традиції. Позиція неокласиків близька до естетичного (аксіологічного), імпліцитного напрямку сучасної теорії канону [352, с. 16; 47, с. 158], один з найвідоміших представників якої Г. Блум вважав, що «вломитися у традицію можна лише завдяки естетичній могутності, котру визначає амальгама мовної фігуративної майстерності, оригінальності, пізнавальної сили, знань та поетичного красномовства» [28, с. 36]. Таким безперечно сильним автором, якого неокласики як історики літератури мали ревізюнувати, був Т. Шевченко. Як стверджувала С. Павличко, «оцінка Шевченка має фундаментальне значення для кожного критика, це своєрідний пробний камінь будь-якого літературного дискурсу» [252, с. 343], адже рецепція Шевченка «традиційно більше говорить про реципієнта, будучи тим дзеркалом, у якому найясніше розкривається його власне обличчя» [252, с. 153].

В. Петров у низці статей МУРівського періоду, найчіткіше в «Естетичній доктрині Шевченка» (1948), ретроспективно висловив ідею, яка набула надзвичайної популярності, про те, що неокласики в центрі національного канону замінили Т. Шевченка Г. Кулішем. В. Петров нав'язував неокласикам інверсивне

канонотворення: «Негація Шевченка знаходила для себе завершення в ствердженні Куліша. Шевченко відходив у тінь. Куліш набував значення, якого за свого життя він завжди домагався й якого йому було відмовлено» [265, т. 2, с. 1063]. Опозиція «Шевченко — Куліш» виявилася дуже зручною для концепції «народництва—антинародництва» В. Петрова: за його логікою, народники мали сповідувати культ Т. Шевченка, а антинародники, зокрема й неокласики, — культ П. Куліша. Міф про шевченкоборство неокласиків виявився тривким протягом ХХ ст.

Наразі шевченкіана неокласиків та їхнього кола не викликає сумнівів, на цю тему маємо численні дослідження [наприклад: 220, с. 174—175; 361, с. 199—217; 272, с. 42—79; 32; 51; 343; 335, с. 18—21; 145; 92; 280; 121; 76, с. 49, 51—61, 79]. Неокласики, як слушно зауважує В. Агеєва, не деканонізували Т. Шевченка, а ревізували його культ, перейшли від моноцентричної (шевченкоцентричної) моделі народницького літературознавства до поліцентричної [1, с. 24]. Гасло М. Могілянського: «Нам не потрібний його [Шевченка] іконописний образ» [385, с. 120], — стало спільним для всіх неокласиків, які перепрочитували творчість митця: доводили формальну майстерність його поезії, спростовували міф про малоосвіченість, окреслюючи його широку лектуру тощо. Тож київським неокласикам властивий не інверсивний чи редукаціоністський тип канонотворення — «Куліш замість Шевченка», а афірмативний і доповнювальний — «і Шевченко, і Куліш» [57, с. 21, 22].

Погляди неокласиків на роль того чи того письменника в історії вітчизняної літератури не завжди збігалися. У середовищі неокласиків як інтерпретативній спільноті поставали субканони [480, с. 150]. Г. Сковорода і П. Куліш — це пріоритетні постаті насамперед для В. Петрова і М. Могілянського. Загалом поділяючи концепцію історії літератури М. Зерова 1924 р., М. Могілянський критикував колегу за ігнорування «сковородянського коріння» нового українського письменства [208, с. 32], а сам простежував вплив ідей Г. Сковороди («абстрактної моралі, постулати якої незалежні від часу, обставин, умов життя», питань «самопізнання та самоудосконалення» тощо) на творчість І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемівського,

Т. Шевченка, Марка Вовчка, Л. Глібова, М. Коцюбинського [197; 157, с. 18—19; 156, с. 10—15]. П. Филипович орієнтований на Т. Шевченка. Через його призму він дивиться на український модернізм, звіряє з ним І. Франка [357, с. 145, 166—167], Леся Українку [356, с. 42—43], М. Коцюбинського [361, с. 117—126].

2.3. Форми репрезентації канону

Неокласики в різних формах репрезентують канон, по-різному бачать його структурну організацію. В. Петров обстоював двоцентровий український літературний канон, що формувався у 1920-ті рр.: «наскрізною темою» першої половини 1920-х рр., на його думку, був Сковорода, другої — Куліш [124, с. 292]. Проте, якщо В. Петров чітко визначився зі своїми пріоритетами і навіть ретроспективно накидав їх усьому неокласичному угрупованню, то Б. Якубський відмовлявся ієрархічно впорядковувати довгий список канонічних імен, обстоюючи принципову безцентровість: «До наших класиків ми б зарахували зараз певне вже з десяток письменників. Здається мені, що ще ніхто не займався цим питанням, і тому треба і мені поставитись до цього якомога обережніше; очевидно, ні в кого не зустрінуть тут заперечення славетні та всім знайомі ймення: Котляревський, Шевченко, Марко Вовчок, Куліш, Франко, Мирний, Нечуй-Левицький, Леся Українка, Коцюбинський, Кобилянська — тільки один десяток. *Не зважусь подати ці ймення в ієрархічному порядку, бо це справа занадто відповідальна та, може, й суб'єктивна*» (підкреслення наше. — Н. Вусатюк) [451, с. 302]. У різних своїх публікаціях до когорти класиків Б. Якубський додавав ще В. Самійленка, В. Стефаніка та багатьох інших. Подібна відкритість канону та його багатокомпонентність не викликає подиву, адже канони загалом, за словами Г. Блума, «послугуються швидше методами включення, аніж виключення» [28, с. 46].

Упорядники хрестоматії «За 25 літ» А. Лебідь, М. Рильський і М. Могілянський позначали на багатоіменній літературній мапі України «хребет канону» [47, с. 125], що проходив через декілька «вершин»: «Розуміємо тепер і те, що власне до верховин “світової” поезії іде лінія через імена Шевченка (“Марія”,

“Неофіти”), Куліша (лірика, “Позичена кобза”), Франка (що полемізуючи з своїм “друзякою давнім” Вороним, заперечуючи його заклики до “чистої краси”, сам подав гасло: “життя коротке, та безмежна штука”), Лесею Українку» [177, с. 114—115].

Для репрезентації канону київські неокласики часто оперують тріадами. М. Могилянський називає трійцю «величезних постатей» першої доби українського культурного ренесансу — XIX ст.: Костомаров, Куліш і Шевченко [385, с. 102]. Для Б. Якубського, М. Зерова і М. Рильського «найкраща наша поетична тріада минулої доби»: Шевченко, Леся Українка і Франко [451, с. 15, 35; 101, с. 319; 287, т. 12, с. 286]. Окрім того, М. Зеров формує й суто маскуліну канонічну тріаду «Шевченко — Франко — Коцюбинський», розкриваючи її «суперсили»: «коли Шевченкові відкриті були таємниці музикальності рідного слова, а Франкові — таємниці його незламної сили, то покійний [Коцюбинський] мав ключі од її надзвичайного “изящества”, її шляхетної простоти» [101, с. 143]. А. Лебідь визначав передову трійцю початку XX ст., яка пов’язувала українську літературу «з Заходом формами і змістом»: «Франко — Леся Українка — Коцюбинський» [166, с. 5]. А. Ніковський теж перераховував найосвіченіших українських письменників, спроможних «стати просто до якогось багатого чужоземного джерела»: П. Куліш, І. Франко, Леся Українка [232, стп. 1542].

У неокласичному історико-літературному дискурсі опозиції «Сковорода *versus* Котляревський» (хто є «батьком» української літератури?), «Куліш *versus* Шевченко» (чий вплив на українську літературу важливіший?) створили не так неокласики в 1920—1930-ті рр., як пізніші інтерпретатори, зокрема й В. Петров у 1940-ві рр. Самі ж неокласики уникали різких протиставлень, шукаючи радше еквівалентних і споріднених авторів, орієнтувалися не так на скорочення канону, як на ампліфікацію, «доповнення, збагачення історико-літературного ряду» [1, с. 28; 242, с. 50]. Широкий і багатоіменний канон неокласиків прямує до моделі історії літератури, в якій є місце для письменників першого та n-них рядів, тобто повнопредставленої традиції.

Традиційний спосіб репрезентації літературного канону — через історії літератури. Однак коли ми говоримо про неокласиків як істориків літератури, то маємо на увазі два нетотожні, хоч і пов'язані між собою поняття історії літератури. А. Компаньон пропонує термінологічно розрізняти *літературну історію* (наукову дисципліну) та *історію літератури* (історіографічний жанр) [467, с. 215]. У першому випадку літературна історія — це галузь філології, що має справу з текстами й культурними явищами минулого, усвідомлює дистанційованість від них та ставить собі за мету реконструкторські завдання [467, с. 217]. Тобто до літературної історії належить будь-яке наукове дослідження літератури більш чи менш віддаленого минулого. Таких текстів у доробку всіх неокласиків чимало, наприклад: «історично-літературні» нариси М. Зерова зі збірника «Від Куліша до Винниченка» (1929), статті П. Филиповича зі збірника «З новітнього українського письменства» (1929).

У другому випадку історія літератури — це окремий науковий жанр, «узагальнений синтез» [467, с. 216], аналітична, панорамна праця, в якій література розглядається процесуально — через зміни в часі, що з нею відбуваються. Прикладом коротких історій літератури можуть бути «Гумор і сатира в українській літературі» [157] та «Від Гр. Квітки до Великої Революції» [156] — передмови до двох антологій М. Могилянського, які стали «практичною реалізацією концепції літератури за принципом напрямки—течії—стилі—жанри» [90, с. 230].

Автором повноформатних історій літератури в середовищі неокласиків вважається М. Зеров. Напрацювання вченого в галузі історіографії не обмежуються його двома відомими опублікованими працями «Нове українське письменство (1924) та «Українське письменство ХІХ ст.» (1928). Історико-літературних пропозицій Зерова було більше. У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України та Музеї Григорія Кочура в Ірпені зберігаються ще щонайменше чотири його невідомі й маловідомі програми курсів і конспекти лекцій 1917, 1918 і 1931 рр. [515; 495; 516; 496], на підставі яких можемо говорити про множинність літературних історій М. Зерова та трансформацію його історико-літературної концепції у діахронії: від наративних історій контекстуального типу з

націєтверджувальною риторикою до іманентно-контекстуальних, і врешті до контекстуальних марксистського типу [див. докладніше: 44].

Як історики літератури неокласики були націлені на дослідження не лише топових авторів, а й *poetae minores*. М. Зеров вивчав котляревщину, поетів пошевченківської пори з метою максимально деталізувати історико-літературний процес. М. Драй-Хмара, поділяючи думку культурно-історичної школи, вважав, що другорядні письменники «далеко краще одбивають життя своєї доби, ніж так звані корифеї» [73, с. 295], а Б. Якубський був переконаний, що в їхніх текстах «літературні явища й тенденції помітніші, аніж у “проводирів”» [435, с. XVII].

З погляду жанрової репрезентації канону, київські неокласики поряд із критикою та історіями літератури практикують упорядкування антологій, хрестоматій, декламаторів, збірників. За визначенням О. Галети, антологія — це один з інструментів побудови національного літературного канону й окреслення певного колективного суб'єкта, що має претензію на володіння колективною культурною пам'яттю і здійснює селективну репрезентацію «актуального минулого» [47, с. 137—139]. Тематику антологій М. Зерова стають жанр («Байка і притча в українській літературі XIX — XX вв.» (1931)), літературна доба («Поети пошевченківської пори» (1930), «Нова українська поезія» (1920)), Б. Якубського, А. Лебеда — доба й регіон («Галицька та буковинська поезія XIX віку» (1927), «Галицька та буковинська поезія XX віку» (1930), «Галицька проза» (1927)). М. Могілянський укладає антологію українського гумору і сатири «Веселий оповідач», художньої прози «Досвітні огні», поезії «Розвага» (1927). Неокласики укладають також низку авторських і колективних перекладних антологій (див. підрозділ 1.2 цієї роботи).

Декламатори — ще один метажанр антологійного типу, який практикував М. Зеров. У передмовах до декламаторів «Слово» (1923) і «Сяйво» (1929), назвами для яких слугували назви відповідних видавництв, де вони з'явилися друком, М. Зеров прописував свої канонотворчі завдання: «Популярною формою естрадної хрестоматії упорядник скористувався як одним із засобів дати антологію безперечних здобутків українського художнього слова в різних його ділянках»

[101, с. 645]. У «Слові» М. Зеров чітко формулював центр українського канону, що складався з «поетів, що давали тон, утворювали напрями, накладали свою печать на сучасників або нащадків»: Шевченко, Франко, Леся Українка і Тичина [101, с. 344].

Другий декламатор Зеров свідомо осучаснив, ввівши більше нових авторів. Важливо, що поряд подавались як оригінальні тексти українських авторів, так і переклади з іноземних мов (інколи по кілька варіантів перекладів тієї самої поезії), в чому можна побачити принципову установку неокласиків на перекладні твори як органічну частину літератури-реципієнта. Ще один характерний момент: неокласики вводять до своїх антологій і декламаторів власні твори поряд із творами сучасників, легітимізуючи таким чином свою присутність в історії літератури й каноні [див.: 47, с. 160].

Книгу «За 25 літ» (1926) її упорядники М. Рильський, А. Лебідь і М. Могилянський (ім'я останнього було знято з обкладинки з цензурних причин) жанрово визначали як літературну хрестоматію, утім це була радше антологія. Прикладом типової хрестоматії — нормативного метажанру, призначеного «для прикладного використання у процесі вивчення історії літератури» [47, с. 143], можуть бути кілька разів перевидані читанки, рекомендовані Наркомосвіти УСРР для трудової школи, робфаків, шкіл для дорослих, «Шляхом життя» [108] і «Шляхами життя» [109], одним укладачів яких був Б. Якубський. Тоді як «За 25 літ» — це колективна авторська антологія, упорядники якої підкреслювали власний суб'єктивізм у підборі творів та авторів: вони керувалися критерієм оригінальності «художнього обличчя» автора «в обсягу тематики або художньої форми» [177, с. 3]. Антологія «За 25 літ» презентувала значну кількість авторів (51 письменник) і ставила завдання «дати образ історичного розвитку літератури української за першу чверть ХХ-го віку щодо тематики, а по змозі й до форми» [177, с. 3]. Цією антологією київські неокласики сформуливали модерністську частину українського канону — від Лесі Українки до Дмитра Фальківського. У розширеному каноні імен і текстів знайшлося місце і для «недокровних» ранніх модерністів, і для «ворожих» авангардистів та плужан. До антології потрапили,

зокрема, й ті письменники, творчість яких неокласики гостро розкритикували в супровідних сильветках, наприклад, М. Терещенка, О. Слісаренка.

З інших принципів виходив М. Могилянський, упорядковуючи під псевдонімом М. Лебединський книгу української поезії «Розвага» (1927): він керувався метою «подати по змозі більш авторів, подати зразки, характерні для цілого обличчя художньої еволюції» [158, с. 6]. При цьому укладач наголошував, що хотів охарактеризувати не так окремих поетів (усього 83 імені), як поезію [158, с. 5], тому до збірника потрапили не лише авторські тексти, а й фольклорні.

2.4. Дискурс модернізму в критиці київських неокласиків

2.4.1. Модернізм *versus* народництво. Таксономії «модернізм» і «модерн» неокласики використовували для означення літератури кінця XIX — першого десятиліття XX ст., тобто раннього модернізму, декадансу, *fin de siècle*. Неокласики говорили про «добу модернізму» [357, с. 186; 166, с. 5] та модерністичний напрямок української літератури [265, т. 2, с. 736], синонімічно з «модерном» і «символізмом» використовували таксономію «неоромантизм», чи «новоромантизм», — не лише як одну зі стильових течій модернізму, а й, власне, як модернізм у цілому [451, с. 99, 205; 168, с. 31]. До модерної літературної школи неокласики зараховували її «основоположників»: О. Кобилянську, Лесю Українку, М. Коцюбинського, Г. Хоткевича [356, с. 182; 361, с. 117; 177, с. 129], — а також «Молоду музу» й «Українську хату» [177, с. 134, 137, 140; 355, с. 342; 265, т. 2, с. 736], які сприймали як до певної міри аналогічні літературні групи. На думку неокласиків, модернізм повніше проявився в поезії, аніж у прозі [518, арк. 2 зв.].

Себе і своїх сучасників неокласики не усвідомлювали й не називали модерністами, хоча нині «наші 1920-ті» вважаються одним з етапів найповнішого розквіту українського модернізму XX ст. М. Зеров уклав збірник поезії за назвою «Нова українська поезія» (1920), у П. Филиповича вийшла стаття «Молода українська поезія» (1919) — тобто не «модернізм», а «нова», «молода» література. У Б. Якубського передмова до антології «Галицька та буковинська поезія XX віку» (1930) має назву «Поезія критичної доби» [435], однак під «критичною добою» він

розуміє передусім складну історико-політичну ситуацію в Західній Україні, підпорядкування Галичини Польщі, а Буковини — Румунії. «В неврівноважені, критичні епохи почуття наші болісно підвищені, — пояснював Б. Якубський в іншій статті, — в ці епохи менш міркують та більш і гостріш відчують; у ці епохи поезія знаходить для себе надзвичайно великі кола читачів» [455, с. 25—26]. Тож літературознавець говорив про європейський модернізм як насамперед ґрунтовну реформу літературного стилю, що проявилася в лексичному, синтаксичному, ейдологічному оновленні, «освіженні» поетики з метою «передати у словесних формах значно складнішу психологію та ідеологію європейської людини “fin de siècle”» [423, с. 3]. А. Лебідь так само висловлювався про злам культурної парадигми на межі ХІХ і ХХ ст. як про «критичну переломну добу» в українській літературі [162, с. 81], однак поряд зі світоглядними чинниками називав ще й соціально-економічні [166, с. 5].

П. Филипович, оцінюючи 1919 р. поетичні досягнення своїх сучасників, радо відмічає вихід української поезії «на нові шляхи», початок доби її відродження [356, с. 237]. Поняття «ренесанс» застосовує В. Петров у статті «Сучасний стан української поезії» (1943), описуючи 1920-ті рр.: «В поезію вливаються нові даровання, поширюються обрії, розкриваються далечіні, на поверхню вибиваються досі сховані течії. Це час бурхливого зростання, появи плеяди поетів, спалахнення сузір'я, масового росту, одночасно кількісного й якісного. При всіх цілком органічних зв'язках з попереднім періодом, двадцять років означають духовний стрибок, творчу напруженість і квітнення. Слово ренесанс не буде тут зайвим» [265, т. 2, с. 617]. Як відомо, «ренесанс» як самоназва нашої літератури 1920-х рр. з'являється чи не вперше у книжці О. Лейтеса «Ренесанс української літератури» (1925). Ще одну таксономію для української літератури 1920—1930-х рр. В. Петров запропонував у праці «Українська інтелігенція — жертва большевицького терору» (1944): його визначення «література ліквідованих» [265, т. 2, с. 679] випереджає термінологізовану концептуальну метафору [47, с. 235, 237] Єжи Гедройця та Юрія Лавріненка — «розстріляне відродження».

В історико-літературних наративах неокласиків, присвячених початку ХХ ст., протагоністом найчастіше виступає модернізм (модерн), антагоністом — поборюване ним народництво. Народництво — складне поняття на межі літературознавства, історії, політичної думки, культурології [58, с. 83—84]. Як слушно зазначає Т. Гундорова, «народницьку концепцію навряд чи можна ідентифікувати з одним стилем, оскільки вона спирається на різноскеровані форми й стилі: етнографічного реалізму, пізнього романтизму, натуралізму з його соціологізмом, просвітительського реалізму з його ідеалізацією добрих і викриттях злих сил» [58, с. 94]. Усвідомлюючи всі хиби вживання терміна «народництво» теперішнім літературознавством, його негативну конотацію, сплутування соціокультурних практик із літературними означеннями доби й стилю [216, с. 50—54; 397, с. 185—189; 69, с. 216—220, 234] і спроби замінити його, залежно від контексту, альтернативними термінами «позитивізм», «суспільництво», «традиціоналізм», «українофільство» чи «рустикальність», не можна ігнорувати факту активного функціонування саме поняття «народництво» в літературно-критичному дискурсі київських неокласиків від 1910-х до 1940-х років.

Одразу слід зауважити, що в критиці неокласиків позитивізм фігурує лише на означення європейської філософської думки ХІХ ст. (Д. С. Мілль, Г. Спенсер, Л. Бюхнер тощо) [356, с. 136; 355, с. 331; 357, с. 180] та загальної характеристики світогляду, що передував модерністському. Про застосування ж терміну «позитивізм» на означення літературної доби зовсім не йдеться. П. Филипович натомість каже: «доба народництва і реалізму» [357, с. 233]. Б. Якубський говорить про російське декадентство як «реакцію проти реалізму та позитивізму» [455, с. 26—27]. А. Ніковський і С. Савченко міркують про антипозитивістський злам у європейській культурі та вихід з епістемологічної кризи, який запропонувала філософія інтуїтивізму А. Бергсона [235, с. 540; 308, с. 36—37]. Неокласики простежують зв'язки між філософією новітньої доби та літературою: шопенгауєрівські впливи на творчість М. Багдановіча фіксує М. Драй-Хмара [73, с. 258], Мопассана — С. Савченко [309, с. 191], П. Карманського — Б. Якубський [435, с. ХХІ]. П. Филипович означає різнобічне засвоєння ідей Ф. Ніцше європейською

літературою межі століть та О. Кобилянською [356, с. 128], ніцшеанський вплив, звісно, позначився на збірнику есеїв «Vita nova» А. Ніковського.

Народництво — досить містке поняття в неокласиків, що охоплює сукупність домодерністських стилів, ідеологію, громадські практики, характеризує літературне покоління та загалом літературну епоху ХІХ ст. У неокласичній критиці «народництво» може заступатися нееквівалентними, але близькими поняттями «етнографічна» та «етнографічно-реалістична школа» [361, с. 117; 195, с. 57], «народницько-реалістична школа» [156, с. 23], «народницько-етнографічна школа» [435, с. ХХХVІІІ], «етнографічно-реалістичний стиль» [358, с. 52], «традиційна манера» [177, с. 119] або ж «просвітянство», «культурництво» [435, с. LХVІІІ].

Неокласики називають народницькими романтизм і реалізм [101, с. 657; 156, с. 19, 21; 162, с. 83; 73, с. 254; 355, с. 340], ідеологію [361, с. 117], свідомість [101, с. 722], літературний канон [162, с. 81], традиції [101, с. 608], напрям і течію [451, с. 186, 257], теми [166, с. 11], поетику [157, с. 22; 55, с. LХХХІІ]. Неокласики говорять не лише про народницьку літературу, а й народницьку критику [357, с. 48, 66; 451, с. 322]. Поняття «народництво» вживають також для означення громадсько-політичних, просвітницьких рухів («каганцювання», «українофільське народолобство»), пов'язаних із Б. Грінченком та О. Кониським, «братством тарасівців» [101, с. 721—722; 100, т. 2, с. 540; 358, с. 50; 361, с. 122; 164, с. 25—26; 175, с. ХІІІ; 156, с. 14]. Тож поняття народництво у критиці неокласиків має ту ситуативно вмотивовану багатозначність, яка загалом була характерною для цієї номінативної одиниці в дискурсі модернізму [397, с. 186].

М. Зеров наголошував на «кардинальному відриві» неокласиків «від старосвітського українського народництва та його літературних позицій» [101, с. 540]. Конфлікт модернізму й народництва П. Филипович виносив на розгляд зі студентами-слухачами курсу «Історія нового українського письменства (ХІХ і ХХ в. в.)» в КІНО, обговорюючи такі теми: «Перші кроки модернізму. Опір з боку народників», «“Українська Хата”. Формування модерної ідеології і боротьба з народництвом» [358, с. 51, 56].

Неокласики оснащують народництво негативними конотаціями. Про «етнокультурну кореневість» [216, с. 52] як цінне та плідне творче джерело модернізації неокласикам зовсім не йдеться, за винятком хіба що Б. Якубського, який у своїй ранній статті «Підсумки» (1911) стверджував, що російське декадентство увібрало в себе «здоровий струмінь» переможеного ним народництва [406, с. 14]. Неокласики зазвичай пов'язують з модернізмом подолання українською літературою своєї регіональної відрубності й відсталості від інших європейських літератур [167, с. 134—135], а з народництвом, навпаки, — запізненість і провінційність [452, с. 125], підкреслюють інтерес модерністів до питань літературної техніки й форми, натомість народників — до питань змісту [101, с. 318]. Відповідно народницькому реалізмові неокласики закидають «брак економії художніх засобів», невміння «робити художній вибір, що одбивається фатально на композиції творів» [156, с. 19]. Модерністів та їхніх попередників неокласики розмежовували за відмінним розумінням функцій мистецтва — його автономності чи утилітарності [101, с. 318, 721; 156, с. 19; 241, с. 89—90]. Неокласики підкреслюють тенденційність народницької літератури [357, с. 175; 175, с. XIX, XXXIII; 458, стп. 949] та здійснюване нею ототожнення народу із селянством [228, с. 16; 101, с. 736].

Якщо в текстах неокласиків у 1920—1930-ті рр. народництво було хоч і широко вживане, але досить аморфне поняття, наповнене різноманітним сенсів, то в 1940-х рр., у МУРівську добу, В. Петров формулює його набагато чіткіше, утворює з народництва й модернізму (антинародництва) яскраву антитезу, яку підносить на щит ледь не всіх своїх тогочасних критичних виступів і повсюдно застосовує до історіографії, етнографії, фольклористики, історії мови, літератури й літературознавства.

Антипатія київських неокласиків до літературного «народництва», сприйняття українських реалістів як «чужих», за словами М. Зерова [101, с. 540], не означала, однак, ігнорування їхньої творчості. Прикметно, що більше досліджували І. Нечуя-Левицького й Панаса Мирного та готували до друку їхні

твори не «центрові» неокласики, а представники їхнього кола А. Ніковський [див.: 228; 233] і Б. Якубський [див.: 426; 409].

Утім, не можна сказати, що й «неокласичне ядро» оминало увагою реалістів. У некролозі І. Нечую-Левицькому (1918) М. Зеров славословив його вміння малювати старосвітські звичаї, вихваляв «чисту та дзвінку» мову, в якій немає «негарних виразів, чужомовних слів» та закликав усіх, хто хоче відчутти красу рідної мови, читати І. Нечуя-Левицького [101, с. 220].

Серед українських реалістів М. Зеров найбільше симпатизував Анатолію Свидницькому, якому присвятив низку статей, в яких стверджував, що той перевершив своєю майстерністю пізніших реалістів І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного [101, с. 912, 113, т. 2, с. 340], хоча через невчасну публікацію роману-хроніки «Люборацькі» не зміг вплинути на літературний процес [101, с. 918]. За спостереженнями М. Зерова, проза А. Свидницького вигідно вирізнялася на тлі пізніших реалістів прямою та економією вислову, поміркованим звертанням до народнопоетичного стилю [100, т. 2, с. 340, 343]. Зеровські інтерпретації творчості А. Свидницького мали відкривавче значення: неокласик уперше уклав його докладну біографію, дослідив російськомовні оповідання і повість «Люборацькі».

2.4.2. Літературні покоління модерністів. Однією з перших спроб систематизувати різноманіття явищ української модерністської поезії стала вступна стаття М. Зерова до збірника «Нова українська поезія» (1920), в якій було подано генераційну класифікацію модерністів, в основі якої лежав не лише хронологічний принцип (дати народження та роки найбільшої літературної активності письменників), а й спільність культурно-естетичних позицій авторів. Літературний процес ХХ ст. — «нову українську поезію» — М. Зеров представляє як зміну трьох поколінь. Л. Демська-Будзуляк припускає, що неокласик відштовхувався від концепції трьох поколінь російських символістів, викладеної у статті В. Жирмунського «Ті, що подолали символізм» [61, с. 425].

Перше покоління поетів, за М. Зеровим, народжених у 1867—1872 рр., які заявили про себе в 1890—1900-ті рр., дуже неоднорідне: Леся Українка, М. Славінський, Л. Старицька-Черняхівська, А. Кримський, М. Вороний,

М. Чернявський, Й. Маковей, Б. Лепкий. Представники цього покоління, що не витворило своєї школи, плекали «культ слова», цікавилися питаннями техніки, шукали «ефектів слова» [101, с. 318], прагнули звільнитися від «старо-сентиментального стилю» [101, с. 324].

Друге, або середнє, покоління, — поети, народжені в 1878—1885 рр., які з'являються на літературній сцені в 1900-х рр. Це покоління більш організоване («Молода муза», «Українська хата»), однак, на думку М. Зерова, воно теж не утворило свого напрямку чи школи, його здобуток — внесення артизму в оброблення вірша й піднесення його культури [101, с. 324].

Із третьою, наймолодшою, генерацією народжених у 1890—1900 рр. поетів М. Зеров пов'язує «справжнє піднесення української поезії» [101, с. 324]. До цього покоління належать «ліві» футуристи під орудою М. Семенка, «правіші» — В. Еллан-Блакитний, В. Чумак, символісти (Я. Савченко, Д. Загул, Д. Дудар), неореалісти (В. Кобилянський, П. Филипович, М. Терещенко, О. Слісаренко, М. Рильський) та «цілком осторонь од усіх» П. Тичина.

М. Могилянський і П. Филипович натомість розмежовують два покоління поетів [205, с. 105; 355, с. 453—454] — за класифікацією М. Зерова, це друге й третє покоління. Щоправда, П. Филипович, на відміну від М. Зерова, зараховує М. Вороного до генерації О. Олеся і Г. Чупринки. На думку В. Петрова, природною межею між двома етапами, двома генераціями в розвитку української літератури ХХ ст. — раннім модернізмом і модернізмом 1920-х рр. — стали смерті М. Коцюбинського (1913), Лесі Українки (1913) та І. Франка (1916) [265, т. 2, с. 617, 800].

Дві генерації за стильовими ознаками виокремлює Б. Якубський у західноукраїнській поезії першої чверті ХХ ст.: старшу генерацію («Молода муза», М. Підгірянка, Ю. Шкрумеляк, О. Бабій, С. Семчук, О. Петрійчук) та молодшу (М. Кічура, М. Рудницький, В. Бобинський) [435, с. VIII].

Б. Якубський також розробляє історико-хронологічну класифікацію для пореволюційної української літератури: перший етап (1917—1919) — «роки виразно буржуазної та націоналістичної ідеології в літературі»; другий етап

(1919—1922) — «час найвищої не політичної, а власне ідеологічної боротьби, коли прожогом здав свої позиції український символізм»; третій етап (1922—1924) — «етап виразної диференціації, утворення більш-менш сталих платформ та угруповань та помітної гегемонії пролетарської групи письменників» [447, с. 90]. М. Зеров у статті «Юрій Яновський» (1930) розрізняє три «приводи» українських прозаїків революційної пори: перший — ті, автори становлення яких відбулося близько 1917 р. (Галина Журба, Михайло Івченко, Гнат Михайличенко та ін.), другий — ті, хто почав писати в 1920—1923 рр. (Григорій Косинка, Микола Хвильовий та ін.), третій — від 1924 р. (Юрій Яновський, Гео Шкурупій та ін.) [101, с. 880—882].

У тому, як неокласики трактували письменників різних поколінь, що належали до одного напрямку, простежується певна закономірність: вони нерідко вище оцінювали старше покоління або ж раніші прояви певного стилю. Це впливало також на ієрархізацію множини модерністських пропозицій. На думку М. Зерова, здобутки першого покоління модерністів переважили здобутки другого: перші «мало говорили про нові напрямки, а проте в своїй поезії справді принесли нову дійсність, новий стиль» [101, с. 324], другі ж, виголошуючи гасла, не змогли їх втілити в життя. Б. Якубський, як неодноразово бувало в інших питаннях, в оцінці літературних поколінь розходився з колегами по грону, ставлячи третє покоління, за класифікацією М. Зерова, вище за перше: «В українській поезії Семенко, Тичина, Рильський — безумовно великі “майстри” проти Франка чи Л. Українки» [455, с. 10].

2.4.3. На зламі парадигми: Леся Українка, І. Франко, О. Кобилянська, М. Коцюбинський. За словами М. Зерова, улюбленцями неокласиків «в попередньому здобутку українського письменства» були І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський (з обмовкою «почасті») та О. Кобилянська [101, с. 540] — четверо зачинателів українського модернізму.

У них усіх були проблематичні стосунки із сучасним їм читачем (несприйняття масовим реципієнтом, відсутність кваліфікованого читача-критика) та літературною традицією: це новатори, що прагнули порвати з народництвом,

однак частково їхня творчість, здебільшого рання періодів, перебувала під його впливом. Канонічний статус цих авторів неокласики не піддають сумніву, але їхня модерність стає предметом дискусій, оскільки всі четверо посідають межу позицію, поєднуючи дві доби української літератури [166, с. 5]. Це європейці, що долають провінційність української літератури [100, т. 2, с. 572; 166, с. 5; 431, с. XI], і цим вони особливо привабливі для неокласичного кола. Усі четверо цікаві неокласикам з компаративістичного погляду: їхні тексти легко надаються до відшукування паралелей у світовій літературі, а їхнє «учнівство» в європейських письменників дає поштовх неокласикам для пошуку численних генетико-контактних зв'язків.

Найпочесніше місце серед першого поетичного покоління, за класифікацією М. Зерова, належить Лесі Українці [101, с. 318]. Б. Якубський називає Лесею Українку фундатором нового періоду в українській поезії, що прийшов на зміну післяшевченківського і тривав до 1917 року [451, с. 99].

В. Агеева й О. Забужко підкреслюють літературно-генетичну спорідненість неокласиків з Лесею Українкою, які «у своїх власних культуротворчих стратегіях [...] навпростець вийшли з Лесі Українки, як Афіна з голови Зевса» [84, с. 76; пор.: 3, с. 42]. Ідеться про подібність в інтелектуалізмі, зверненні до світових сюжетів і образів, зокрема античних [3, с. 42, 257], тощо. Неокласики відкривають Лесею Українку українському читачеві. За редакцією Б. Якубського з ґрунтовними коментарями у видавництві «Книгоспілка» вийшли перші академічні зібрання творів Лесі Українки, підготовані неокласиками: у 7 тт. у 1923—1925 рр. (Б. Якубський упорядкував т. I, II, VI, VII, решту — Климент Квітка) та у 12 тт. у 1927—1930 рр. Друге видання максимально повно, як на той час, представило творчу спадщину Лесі Українки, хоча деякі відомі Б. Якубському тексти з різних причин не потрапили до цього видання [451, с. 304—305], та започаткувало її наукове дослідження. Неокласики вивчали такі аспекти творчості Лесі Українки, як «екзотизм» сюжетів, індивідуалізм, проблема читача, доводили формальну майстерність і свідоме новаторство не лише в драматургії, а й у ліриці тощо [451, с. 35]. Рецепцію творчості Лесі Українки київськими неокласиками та їхнім колом

докладно висвітлено в дисертаціях М. Зубрицької [105], А. Радько [279], в монографіях О. Забужко [84], Р. Мовчан [191], П. Дунай [76], В. Панченка [255], Л. Демської-Будзуляк [61], а також низці статей інших дослідників [наприклад, див.: 15; 135; 248; 272, с. 148—153; 332; 336; 346; 348].

Фактично всі неокласики визнавали І. Франка найсильнішим і найвпливовішим поетом пошевченківської доби [див.: 101, с. 486; 287, т. 12, с. 216; 146, с. 133]. За словами М. Зерова, І. Франко цікавив неокласичне грона «головно як поет» [101, с. 540], адже саме ця його іпостать була на той час мало відомою і мало дослідженою. І, як підкреслював Є. Маланюк, саме неокласики відкрили для своїх сучасників Франка-поета [183, с. 190]. Недарма в М. Зерова (1925), П. Филиповича (1926) і М. Рильського (1939) вийшли друком однойменні статті.

П. Филипович убачав поетичне новаторство І. Франка у зміні традиційного для української літератури «співучого сумування» на декламативний (риторичний) стиль, чіткі строфи [356, с. 69], зауважував у І. Франка розрив із шевченківською традицією: в нього немає замилювання героїчним минулим [357, с. 161], козакофільської романтики [356, с. 72], а ставлення до етнографічно-романтичних мотивів і форм загалом негативне [356, с. 66, 68].

І. Франко імponує неокласикам тими аспектами своєї творчості й рисами, що характерні й для самих неокласиків: мотивом радості творчої праці [357, с. 151—152], культивуванням сонета [101, с. 490], поезією «думки, часто навіть рефлексії» [357, с. 167], книжністю та інтертекстуальністю поезії, однаковим розумінням ролі перекладацтва [356, с. 70; 357, с. 151, 161]. В. Петров вважав, що М. Зеров у своїй статті «Франко-поет» завуальовано висловив думку, що І. Франко — предтеча неокласицизму [265, т. 2, с. 793]. «Шостий у гроні» простежував взаємодію неокласиків та І. Франка не лише в царині поезії, а й у царині літературознавства: йдеться про так зване «франківство Зерова», який, як історик літератури, часто посилався на думку Франка-літературознавця [265, т. 2, с. 792; пор.: 101, с. 658].

Ольгу Кобилянську неокласики називали модерністкою, символісткою та неоромантиком, а також знаходили в її творах елементи натуралізму й «естетичного імпресіонізму». Для П. Филиповича О. Кобилянська — модерністка

своїм «вибірковим» ніцшеанством, естетизмом [356, с. 127—130, 266], для упорядників антології «За 25 літ» і Б. Якубського — психологізмом прози і «прегарними композиційними формами» [177, с. 75; 431, с. XLI]. А. Лебідь вважав, що туга за красою, «аристократизм духу», естетизм і філософічність хоча й забезпечували їй оригінальність як письменниці, однак становили слабку сторону її творчості, адже призводили «до деякого абстрагування постатів і явищ, до певної схематичності і туманності її образів» [161, с. 20].

Ще один письменник, якого кийівські неокласики відкривають українському читачеві, — М. Коцюбинський. У «неп'ятірному гроні» найбільш заангажовані в дослідження його творчості М. Могилянський та А. Лебідь, які особисто з ним були знайомі. А. Лебідь, якого тепер називають одним із найґрунтовніших коцюбинськознавців 1920-х рр. [12, с. 170], готував для видавництва «Книгоспілка» десятитомник творів М. Коцюбинського із власною редакцією текстів і примітками текстуального характеру. Із запланованих десяти томів до арешту редактора встигли вийти лише перші п'ять (1929—1930). Окремі томи видання відкриваються передмовами А. Лебеда, М. Зерова, П. Филиповича, М. Могилянського (під псевдонімом Б. Гриценко), А. Шамрая, І. Лакизи. У цьому ж видавництві 1926 р. під редакцією А. Лебеда і з його вступними статтями побачили світ «Вибрані твори» і «Fata morgana» М. Коцюбинського, а також «Вибрані твори» у видавництві «Час». У 1929 р. А. Лебідь видав дві монографії: «Коцюбинський: (Нотатки до біографії)» [164] та «М. Коцюбинський: Життя і творчість» [167].

Для неокласиків творчість М. Коцюбинського ніби унаочнювала шлях усієї української прози зламу століть — від народницького реалізму-побутовізму до модерністського, орієнтованого на західні зразки письма. А. Лебідь вважав, що М. Коцюбинський легко піддавався літературним впливам різних авторів, переймаючи від них стиль, теми, відтак його творчість — це «безнастанне шукання» [162, с. 82], недарма свою знакову статтю про Коцюбинського він так і назвав — «Дорогою шукання» (1928). Неокласики помічають у перших текстах М. Коцюбинського вплив І. Нечуя-Левицького на рівні тематики, сюжету, окремих

літературних прийомів: зловживання ліричними відступами з описами природи [166, с. 9], «ряснота порівняннів» [55, с. LXXXII]. Від І. Нечуя-Левицького в раннього М. Коцюбинського «першородний гріх» його творчості — народницька тенденційність, що шкодила художності [55, с. LXXIX]. Звільнитися з народницького «полону» М. Коцюбинському допоміг нахил до психологічних тем, більший інтерес до внутрішнього життя героїв, аніж зовнішніх подій, а також ліризм [55; 166, с. 9]. Неокласики відзначали досягнення М. Коцюбинського як модерніста: розширення тематичного обсягу української літератури бессарабськими, кримськими, італійськими враженнями [177, с. 45; 101, с. 141], вибір нового героя — інтелігента і нового середовища — міського життя [101, с. 141]. Однак якщо Б. Якубський вважав М. Коцюбинського «виразним новатором» і модерністом в українській літературі [423, с. 3], то П. Филипович розглядав його як поміркованого модерніста [356, с. 125].

2.4.4. Відмежування від раннього модернізму. У 1920-х рр. літературна критика осмислює ранньомодерні явища, представлені групами «Молода муза» та «Українська хата», оцінюючи їхні досягнення і програти. У цей час панує тенденція відмежування від спадку раннього модернізму, який починає сприйматися вже як набуток минулого [191, с. 72]. С. Павличко говорить про антимодернізм, точніше анти-ранній-модернізм, як провідний дискурс на рубежі 1920-х рр. [252, с. 191].

Київських неокласиків надзвичайно цікавила поява модернізму на українському ґрунті. А. Лебідь наголошував: «питання про початок так званого модернізму є, може, найпекучіше питання сьогоденного літературного життя» [165, с. 178]. Однак слід зауважити, що у своїх текстах неокласики майже не послуговувалися атрибутивним означенням «ранній український модернізм» (один із нечисленних винятків знайдемо у хрестоматії «За 25 літ» [177, с. 140]), натомість найчастіше оперували поняттями «модерн» і «модернізм», часто беручи його в лапки — ніби підкреслюючи його «несправжність» на українському ґрунті [356, с. 232, 234; 177, с. 114, 129; 265, т. 2, с. 789; 161, с. 19].

Характеризуючи ранній український модернізм неокласики неодноразово говорять про його невиконаність: «Абсолютна більшість наших письменників

цього періоду відбивала тільки потяг до нового, часом щире намагання “йти за віком”, — і... кінець-кінцем не могла вибитися з вузьких рамок провінціального світогляду та з цупких обіймів ідеологічних та художніх традицій», — пояснював А. Лебідь [162, с. 81; пор.: 435, с. XXXVI—XXXVII; 205, с. 104]. Ранні модерністи, на думку неокласиків, радше відчували, аніж розуміли нові естетичні завдання [205, с. 104], тоді як самі неокласики сприймали принципи модернізму більш раціонально [58, с. 123].

Неокласики називають декілька причин «недокровності» раннього модернізму. По-перше, в українському письменстві не відбулася гостра боротьба двох поколінь [162, с. 81], молоде покоління перебувало під сильним впливом літературних «батьків».

По-друге, вітчизняний модернізм мав імпортне походження [161, с. 21], був «неорганічним» [358, с. 54], при цьому мало українських письменників могли засвоїти «внутрішню суть» європейського модерну, більшість переймали тільки його «зовнішні прояви» [162, с. 81; пор.: 177, с. 114; 435, с. IX]. Хоча інспірації різнонаціональних літератур ніколи не були для неокласиків негативним явищем, а якраз навпаки, проте їх не влаштовувало поверхове засвоєння польських, німецьких, італійських впливів молодомузівцями, російських, французьких — хатянами.

По-третє, докір, який чи не найчастіше лунав на адресу раннього модернізму, — це низький рівень поетичної культури, неухважність до форми [435, с. XVII, LXVII; 205, с. 104; 192, с. 7; 177, с. 224; 101, с. 625—626], стилістичні зниження (прозаїзми, неологізми, русизми) [101, с. 243—244, 626]. Віршознавець Б. Якубський вказував на плутанину метротонічної та силабічної систем віршування в молодомузівців, яка ускладнювалася експериментами з модним верлібром, що врешті-решт призводило до кричущих ритмічних і метричних порушень [435, с. LXVII—LXVIII]. Щоправда, певне формальне новаторство ранніх модерністів, про що йтиметься далі, неокласики все ж таки визнавали.

По-четверте, неокласики вказували на неприродність поєднання в ранніх модерністів патріотики, просвітництва та естетизму [435, с. XVII, XXXVI—

XXXVII; 101, с. 239]. Перехід до патріотичних тем у творчості деяких молодомузівців неокласики сприймали як свідчення міління й вичерпаності ліризму [101, с. 320].

По-п'яте, раннім модерністам не вдалося подолати панування етнографічних мотивів в українській ліриці [356, с. 232]. Неокласики мимохідь порушують питання про місце фольклорного в модернізмі та помічають, якщо скористатися формулюванням В. Моренця, інтенційно «відфольклорний» вектор раннього українського модернізму, але при цьому його фактичну залученість до фольклорно-народнопісенного контексту [216, с. 74, 82]. Неокласики не зауважують відмінності фольклорної стилізації в ранніх українських модерністів та їхніх попередників («народників»), на яку вказує сучасна дослідниця А. Матусяк: молодомузівці, на відміну від попередників, усвідомлювали «можливості вибору і довільної креації елементів народної традиції» [187, с. 355]. Для неокласиків питомість, рустикальність, як, зрештою, і громадянська патріотичність, — це невід'ємні компоненти зужитого народницького дискурсу, які не мають бути притаманними зразковому модернізму.

Із фольклором П. Филипович пов'язував «нешасну» сентиментально-народницьку українську традицію надмірної чуттєвості, що наскрізно пройшла через романтичну й ранньомодерну поезію, проникнувши навіть у тексти початківця М. Семенка, і на мовному рівні проявлялася в засиллі зменшувально-пестливих форм іменників (демінітивів) [356, с. 233—234; пор.: 157, с. 22]. П. Филиповича дратувала у творчості хатян повсюдна «ніжність-м'якість» настроїв, пасивність душі, тоді як він жадав від нової поезії «мужності, волі, сталості» [356, с. 233] — чи не шевченківського вогненного слова, полум'яним прихильником якого був він сам.

Невиповненості раннього модернізму, на думку неокласиків, прислужилося також швидке згасання і вичерпаність творчого потенціалу діячів «Української хати» й «Молодої музи», які через «вузькість поетичних обрії» перейшли до творення власних шаблонів і переспівувань самих себе [101, с. 232, 320—321; 205, с. 104].

Ще один, глобальний, закид раннім модерністам озвучив у 1940-х рр. В. Петров: вони виявилися неспроможними досягти надмети — «опосісти рівноправне місце в колі світових літератур», бо «несли на собі ознаки регіонального провінціалізму» [265, т. 2, с. 789], тобто не поборювали провінційність, а модернізували її.

Якщо узагальнити всі звинувачення, які неокласики висловлювали раннім модерністам, то головна претензія полягала в тому, що вони виявилися занадто несміливими новаторами: «поети, які повинні бути проводарями, майже не переходили за межі старого, давно знайомого» [356, с. 232]. Не можна погодитися з категоричною думкою А. Матусяк, що неокласики заперечували модерність «Молодої музи» [187, с. 21]. Вони її визнавали, але вважали досить обмеженою. Усе ж М. Зеров у збірнику «Нова українська поезія» (1920) та упорядники хрестоматії «За 25 літ» (1926) показували молодомузівців і хатян невід'ємними учасниками процесу творення «нової» української літератури.

Критика, що лунала від неокласиків на адресу молодомузівців, відрізнялася від критики з боку народників. Для народників, перейнятих «ідеями національно-культурної консолідації», європейські орієнтації молодомузівців несли загрозу втрати національної ідентичності [187, с. 18]. Неокласики ж, які самі були європеїстами, засуджували не «вихід назовні», а невиповнену модернізацію української літератури й поверхово-наслідувальний характер місцевих літературних шукань.

Київські неокласики одні з перших долучилися до витворення негативістської концепції раннього українського модернізму як естетично «недокровного» та вторинного [216, с. 34, 38], усталенню якої в українському літературознавстві пізніше сприяли студії Б. Рубчака [294], М. Неврлого [225, с. 314], С. Павличко [252] та ін., а спростуванню — дослідження Т. Гундорової [58], В. Моренця [216, с. 34—44], А. Матусяк [187] та ін. Неокласики відштовхувалися від певних «ідеальних» моделей — європейського та російського модернізмів — і з цими моделями зіставляли раніші й пізніші хвилі українського модернізму. Риторичне запитання П. Филиповича, поставлене в одній зі статей

1919 р.: «Чому молоді українські поети пишуть твори, які для тих, хто читав російських символістів, нагадують щось давно знайоме, давно пережите?..» [356, с. 232], — прочитується крізь рядки багатьох критичних текстів неокласичного грона. Налаштованість неокласиків на компаративістичний підхід також сприяла виявленню численних модерністських «впливів» і «запозичень» із сусідніх літератур. Окрім того, негативістській візії раннього модернізму сприяло й засадниче уявлення М. Зерова про властиві українській літературі з історичних причин явища відставання й жанрово-стильової неповноти [101, с. 10, 17—18]. На його думку, українська культура зламу століть, як і раніше, переживала нові процеси із запізненням і не завжди в «типових формах», а тому «нові літературні смаки у нас не виявились яскраво» [101, с. 370].

Як слушно зауважував В. Моренець, негативістська модель раннього українського модернізму непродуктивна, адже «кожний національний символізм в історично коректному зіставленні з французьким завжди буде “вторинним” не лише в часовому, а й евристичному плані, оскільки зростає на здобутках Бодлера, Верлена і Рембо» [216, с. 37]. Постає питання, чи київські неокласики бачили в українській модерній літературі хоч якийсь справді самобутній художній продукт, чи вона була для них лише пасивним реципієнтом чужинецьких віянь? М. Зеров дає ствердну відповідь, але знаходить такого унікама не серед піонерів модернізму, а серед його наймолодшого покоління — це П. Тичина, «специфічно український в своїй ліричній своєрідності», який запропонував «ще нечувані й небачені» форми української лірики [101, с. 324—325].

Слід зазначити, що уявлення про тотальне неприйняття раннього модернізму неокласиками чи боротьбу з ним [252, с. 191—192] також не зовсім відповідає дійсності. Ставлення неокласиків до раннього модернізму було радше амбівалентним: і засудження його невиповненості, й водночас схвалення за новаторство, європеїзацію, хай навіть часткові. Т. Гундорова говорить про підкреслено іронічне ставлення неокласиків до ранніх модерністів [58, с. 123]. Справді, іронія звучить у поетичних шаржах-сонетоїдах М. Зерова «Вороний», «Олесь», «Філянський», в ранньому варіанті сонета «Pro domo» за назвою «Молода

Україна» тощо, проте в літературній критиці бачимо «об'єктивний» аналіз творчості, майже без емоційних характеристик.

У творчості «Молодої музи» неокласики помічають нове світовідчуження й нові теми (індивідуалізм, погорда до суспільності) [101, с. 320], прагнення досконалої форми, «на рівні європейських вимог» [177, с. 137]. Найсильнішим серед молодомузівців неокласики вважали Петра Карманського [101, с. 320, 1105; 435, с. XVII—XVIII, XXXVII], якого Б. Якубський навіть називав «одним з кращих поетів сучасности» [458, стп. 949].

Серед західноукраїнських прозаїків початку доби неокласики виділяли покутську трійцю (Л. Мартович, В. Стефаник, М. Черемшина), яка «новою технікою та новим розумінням мистецтва» створила «цілу нову добу в галицькій прозі, багато відмінну від покоління Франка» [161, с. 16]. Також неокласики високо оцінювали модерну прозу М. Яцкова, який орудував багатством тем, сюжетів і мистецьких прийомів [161, с. 20], пробував синтезувати різні стилі [177, с. 119], однак як символіст був «недозрілим, невикінченим» [457, стп. 1903; 161, с. 20].

Хоча поети «Української хати», за словами М. Зерова, здавалися неокласикам «невиразними», а їхні досягнення «нерішучими» [101, с. 540], проте й на їхню адресу лунали окремі компліменти від «олімпійців». Так, «Вороний був за певний фермент у нашій сірій (загалом), епігонській поезії кінця XIX — початку XX ст., і в цьому його заслуга», — стверджували неокласики [177, с. 114—115]. Б. Якубський возвеличував М. Вороного як поетичного новатора, який запроваджував в українську поезію вільний «трюхдольник» і павзник, урізноманітнював строфіку, метрику, евфонію, образність, тропіку [436, с. 107—109].

Г. Чупринка, подібно до М. Вороного, порушував «сонний спокій застоюлого болота української лірики» [192, с. 7], приваблював своїм звукописом, грою рим [177, с. 220], але відштовхував невмінням володіти ритмом, який часто не відповідав тематичному завданню [101, с. 245; 192, с. 7].

Незважаючи на «версифікаційну безпорадність» та одноманітність настроїв, образів і ритмів, М. Зеров бачив у М. Філянського справжній ліричний хист і

помічав у його доробку окремі перлини, як-от поему «Бузовий кущ» [101, с. 255, 322, 624]. М. Рильський теж цінував М. Філянського і визнавав його вплив на власну творчість [287, т. 13, с. 7; 177, с. 224].

Рецепцію київськими неокласиками раннього українського модернізму та конкретно творчості О. Олесь В. Петров означив як «проблему Олесь» в однойменній статті 1946 р. На думку В. Петрова, для післяреволюційного покоління, до якого належали неокласики, О. Олесь був «жаден не поет» [265, т. 2, с. 771]. В. Петров вступає в дискусію із М. Зеровим та П. Филиповичем, нібито намагаючись реабілітувати «короля» української поезії від знецінення неокласиками та знаходячи чимало аргументів, що доводять його модерність. Якщо М. Зеров і П. Филипович обстоювали думку про непереконливе новаторство, сповідування народницької ідеології, непослідовний, «регіоналістичний модернізм Олесь» [355, с. 473, 476, 482; 265, т. 2, с. 772], то В. Петров стверджував, що О. Олесь однозначно не народник і його модернізм ще й у 1940-х рр. «може бути бойовим прапором» у боротьбі з рецидивами народництва [265, т. 2, с. 773, 777]. Якщо П. Филипович говорив про сильний зв'язок поезії О. Олесь з фольклорною традицією [355, с. 485], то В. Петров наголошував на його літературному традиціоналізмі [265, т. 2, с. 774—775]. Клішована зужитість образів і «технічна недосконалість» Олесевої поезії, яку критикував М. Зеров [100, т. 2, с. 542], на думку В. Петрова, були не хибою, а органічною ознакою, особливістю індивідуального стилю поета-автодидакта [265, т. 2, с. 775—776]. В. Петров констатує жанровий переворот, який здійснив О. Олесь: з його легкої руки доти маргінальні жанри «інтелігентської поезії» (альбомна, романсова, революційна, студентська) стали центральними в українській поетичній системі [265, т. 2, с. 778].

Утім, гучна заява В. Петрова про заперечення О. Олесь у М. Зерова й П. Филиповича [265, т. 2, с. 772] не зовсім відповідала дійсності. У гімназійні та студентські роки М. Зеров захоплювався його поезією [100, т. 2, с. 538; 255, с. 505]. Київські неокласики визнавали О. Олесь як першого, найвидатнішого, найпродуктивнішого і найпопулярнішого поета його покоління [355, с. 454; 101, с. 373; 177, с. 212]. Секрет популярності О. Олесь в добу «між двох революцій»

неокласики пояснювали тим, що він максимально відповідав запитам пересічного читача — міського інтелігента, вихованого «на сентиментальних романсах та тужливій пісні народній», захопленого «сп'янілою минулим» громадянською поезією [101, с. 373]. О. Олесь приваблював публіку безпосередністю і щирістю почуттів, правдивістю нескладних образів [355, с. 483]. Для свого часу він був «сучасним і свіжим» поетом [355, с. 482], однак для читача 1920-х рр. його творчість вже мала здебільшого історико-літературний інтерес: «Олесь — уже минуле», — казав М. Зеров [101, с. 374; 100, т. 2, с. 539]. Неокласики вважали, що П. Тичина посунув О. Олеся з верхівки поетичного канону [100, т. 2, с. 544—545], з яким, однак, продовжував тримати «генетичний» зв'язок: «відгуки Олесевиx “арф” ясно чути в ранній поезії Тичини», — писав П. Филипovich [355, с. 488].

Хоча, на думку неокласиків, О. Олесь «не утворив собі високого і одстояного стилю» [100, т. 2, с. 547], не вмів доопрацьовувати свої тексти, був співцем-ліриком, а не майстром-ювеліром [355, с. 483—484; 101, с. 201—202], у творчості швидко згас і перейшов до наслідування самого себе [101, с. 321, 374; 355, с. 487; 177, с. 213], він усе ж таки мав низку досягнень: «вніс в українську поетичну мову цілу низку символів, порівнянь, своїх власних слів, свою звукову символіку, а в багатьох речах підніс свій вірш до високої досконалості» [101, с. 321], збагатив українську літературу новими образами, ритмами [100, т. 2, с. 547], майстерним вживанням різноманітних повторів [355, с. 487].

В українському літературознавстві давно дискутується питання, пов'язане з генезою й онтологією раннього українського модернізму: чи можна творчу продукцію ранніх українських модерністів означити як символізм? На думку неокласиків, світовідчуття О. Олеся було далеким від символізму, його символи не мали того складного й химерного плетива асоціацій, що був властивий поезії Стефана Малларме, В'ячеслава Іванова, Інокентія Анненського [100, т. 2, с. 545]. Спрощуючи багатозначність образів у своїх драмах, О. Олесь опускався до алегоризму [177, с. 213]. Для неокласиків О. Олесь з його ідеалізацією природи, протиставленням мрії та дійсності — «типовий романтик» [355, с. 471, 476, 484; 100, т. 2, с. 541, 545], як, до речі, й М. Вороний, якого із західноєвропейським

романтизмом пов'язував «культ кохання, природи, рідного краю, культ самотности, певна розчарованість» [436, с. 107]. Неспроможність позбутися пережитків романтизму, яку неокласики ставлять на карб раннім модерністам, стає свідченням їхньої «недомодерності». І все ж неокласики вважали, що символізм в українській літературі відбувся, найповніше — у творчості пореволюційного покоління, щоправда, мав дуже коротку історію.

2.4.5. Неокласична візія літературних 1920-х років. Третю, наймолодшу, генерацію українських літераторів, які заявили про себе після 1917 р., М. Зеров показує надзвичайно строкатою. Особливістю української літератури на цьому етапі він вважає те, що, на відміну від російської, де стильові напрями по чергово змінювали один одного, в нас відбувся одночасний виступ і символістів, і неокласиків, і футуристів, об'єднаних спільною боротьбою з пошевченківською поетичною традицією та епігонським наслідуванням Олеся — Чупринки [101, с. 540—541].

Серед поліфонії модерністських пропозицій цього періоду особливу увагу неокласиків привертають символісти. М. Зеров характеризував вітчизняний символізм як «течію позверхову, що не спиралася на виразний, до краю з'ясований світогляд і вся полягала в наслідуванні блискучої манери російських і неросійських символістів» [101, с. 371]. У тому, що українські модерністи отримали символізм «із других рук», М. Зеров бачив не лише гандж неоригінальності, а й можливість збагачення: розширення поетичного світогляду, зацікавлення питаннями форми, «високі технічні вимоги» [101, с. 323, 540]. А. Лебідь, який визначав символізм як літературну школу, літературний рух і нове світовідчуття, що базуються на філософії неоідеалізму й відродженому романтизмі ХІХ ст., від якого успадковується ескапізм та індивідуалізм, пояснював неглибокий характер місцевого символізму, що не набув філософського характеру, відсутністю відповідної соціальної верстви, готової до його сприйняття [168, с. 32].

М. Зеров визнавав вплив символізму на поезію своєї групи [101, с. 540]. Власне, феномен київських неокласиків цікавий тим, що у власній поетичній творчості вони виконували подвійну місію — здійснювали не лише неокласичний

проект, а й символістський: М. Драй-Хмара, П. Филипович, М. Рильський — в україномовних текстах, П. Филипович, О. Бургардт, М. Калинович — у російськомовних. У 1919 р. П. Филипович критикував російський символізм, можливо, відчуваючи прихильність до акмеїстів, що концентрувалися на «долішньому світі»: «В символізмі як в тимчасовій літературній школі було чимало й помилок, штучних “декадентських” вигадок (напр., оця безліч слів з великими літерами). А взагалі, такі символісти, як Бальмонт (в більшості його творів) одводили поезію од реального буття, позбавляли її земних фарб і прикмет, без яких вона не може жити, бо абстрактність для поезії — смерть» [357, с. 269].

Найвидатніші факти українського символізму, за Б. Якубським: «Соняшні кларнети» П. Тичини (1918), «З зелених гір» Д. Загула (1918), книга перша «Поезій» Я. Савченка (1918), «Під осінніми зорями» М. Рильського (1918). Про останнього автора критик, щоправда, зауважував, що його «символізм був неглибокий та з виразним нахилом до класицизму» [447, с. 92]. М. Зеров зізнався у прихильному ставленні неокласиків до перших кроків українських символістів Д. Загула, Я. Савченка, О. Слісаренка, В. Ярошенка, які «були зустрінуті, як цікаве і потрібне з’явище» [101, с. 540], однак незабаром похитнулися в очах «київських олімпійців», коли відмовилися від символізму та перейшли до «революційного реалізму» [177, с. 245].

Б. Якубський називав трійку найвизначніших українських поетів 1920-х років: П. Тичина, М. Рильський та В. Сосюра [420, с. 167]. П. Тичина — найглибший і найоригінальніший представник свого літературного покоління, за оцінкою неокласиків [101, с. 323; 356, с. 236; 73, с. 333; 241, с. 58], «своєрідна рослина з українського поля», за словами М. Зерова [101, с. 324], не подібний ні на кого з сучасних авторів: «завжди він говорить *своє і від себе* (на його поезії затерті всякі літературні впливи)» [101, с. 324]. А. Ніковський, Б. Якубський, М. Могилянський і М. Зеров були одними з перших інтерпретаторів його творчості.

Неокласики підкреслювали, що П. Тичина реформував поетичну мову: «зруйнував готові форми української лірики» й запропонував абсолютно оригінальні [101, с. 324]. Б. Якубський зауважував у поета шукання нових і

маловживаних розмірів, цікаву строфічну будову, своєрідне ставлення до рими — нехтування кінцевою римою і надуживання внутрішньою [445, стп. 1222, 1224]. М. Драй-Хмара звертав увагу на характеристичні й новаторські риси тичинівської фрази: розривність, контракція, пропуски головних та другорядних членів речення [73, с. 326—327]. Неокласики одноставно визнавали ритмічну особливість текстів Тичини [101, с. 1042; 73, с. 327], усіх захоплювала музична стихія його вірша [100, т. 2, с. 498; 205, с. 105; 73, с. 334; 241].

Кларнетизм, який пізніша літературна критика описуватиме як феномен П. Тичини, неокласики сприймали як складне явище, що не обмежувалося символістською естетикою: «ніколи не вмщався він у рямці якоїсь формальної школи», — читаємо в силуетці з хрестоматії «За 25 літ» [177, с. 229]. Неокласики визначають багатоконпонентний тичинівський ідіостиль: поєднання романтизму, імпресіонізму, символізму, футуризму, народно-пісенної традиції [101, с. 323—324; 177, с. 229; 205, с. 105].

М. Зеров говорив про регресивну траєкторію поетичного шляху П. Тичини. Подібний сюжет «швидкого відцвітання» неокласики відчитували також у творчості О. Олеся, Г. Чупринки і Д. Загула, варіювалися лише причини. Утім заради справедливості слід зазначити, що «занепадав» Тичина в уявленні Зерова не безповоротно: після невдалого «Плугу», «неодстояного», «одноманітного й нерівного», збірка «Вітер з України», готуючи до друку яку поет радився із Зеровим, усе ж таки потішила останнього «багатством і многогранністю поетичного стилю» [101, с. 418]. У листі до П. Тичини від 3 листопада 1924 р. М. Зеров окреслив три стилі, що, на його думку, переплелися у збірці «Вітер з України»: народно-поетичної стихії, еллінсько-гомерівсько-геродотівський і стиль з використанням термінології та символіки «точних наук» [101, с. 1042]. Останній стиль здавався М. Зерову найгіршим у П. Тичини і не відповідним його світоглядом [101, с. 1042—1043], про що він повідомив поетові не лише приватно, а й публічно — в одному з нарисів збірника «До джерел» [100, т. 2, с. 502]. Неокласики помітили кризу світовідчуття П. Тичини, який розумом прийняв революцію, але не відчув дійсність по-новому, що й позначилося на його поетичній

мові [101, с. 370; 212, с. 13]. Критичні відгуки неокласиків на творчість П. Тичини припиняються на збірці «Вітер з України», коли тільки-но починається трансформація П. Тичини в напрямку до соцреалізму. Тему поетового конформізму ще ледь-ледь намічено в критиці неокласиків, які радше засуджують футуристичну поетику, глибинне невідчуття революційності доби, однак подальше ідеологічне зниження поета вже не коментують.

Щодо української прози 1920-х рр., яка, на думку Б. Якубського, відставала від поезії [447, с. 101] і про яку М. Зеров скрушно вигукував: «мало, катастрофічно мало!» [100, т. 2, с. 517], — то їй неокласики-критики присвятили значно менше уваги, ніж поезії. М. Зеров вважав, що складне становище української новітньої прози, її пізню появу і розвиток було зумовлено, з одного боку, несприятливими обставинами (занепадом книговидавництва під час Першої світової війни), по-друге, бідністю вітчизняної традиції та нерозумінням молодих авторів, що і як можна використовувати з літературної спадщини минулого [101, с. 880—881].

Серед прозаїків неокласики високо оцінювали М. Хвильового, Ю. Яновського [215; 240; 456; 101, с. 880—885], В. Винниченка [229; 100, т. 2, с. 435—456], Г. Косинку [171; 101, с. 349]. Відгуки на творчість В. Підмогильного в неокласичному колі були неоднозначні. Неокласики закидали йому недостатню психологічну вмотивованість образів, але хвалили «дар правдивого спостереження життя, уміння заражати читача настроями» [37, с. 349; 177, с. 329]. М. Могилянський у нищівній статті за назвою «Ні міста, ні села... (З приводу роману Підмогильного: “Місто”）」 ганив письменника за брак художньої переконливості, «ідеалізацію соціально негативного», за біологічно зумовлену «статеву мораль» [204, с. 274—275]. А. Ніковському, навпаки, в романі все подобалося: і розв’язання проблеми нової моралі, і «всеприймуща» позиція автора, і щедра урбаністична топонімічна конкретика, і «європейська мова, майже без жодних відхилів до злагоди степів, до мелодійного бриніння Росі чи Ворскли, чи Псла» [237, с. 112] — усе підтверджувало «солідну цінність» роману та його місце серед найкращих творів української літератури.

Лідирував серед українських белетристів, на думку неокласиків, М. Хвильовий [101, с. 372; 447, с. 101], який мав цілу армію епігонів, що писали «під Хвильового», сприймаючи його стиль за «канонічний» зразок [163, с. 57; 101, с. 438—439, 882; 100, т. 2, с. 518]. Уникнути впливу М. Хвильового, на думку М. Зерова, вдавалося дуже небагатьом: Г. Косинці, В. Підмогильному та кільком іншим, другорядним, авторам [100, т. 2, с. 518].

Неокласики визнають М. Хвильового новатором української прози, який уцент руйнує старе розуміння сюжету, кокетує оголенням прийому і найвищим досягненням якого «стає краса без краси» [177, с. 349; 214, с. 37]. М. Зеров наголошує, що саме М. Хвильовий уводить героїку революції в українську прозу, створює зразки революційної сатири та пропонує свою особливу літературну техніку: «фрагментарність, ведення оповіді в кількох планах, що з'єднуються ліричними роздумами, історико-літературними спогадами та аналогіями» [101, с. 881]. Найбільш значущим текстом в українській пореволюційній прозі неокласики вважали «Санаторійну зону» [213, с. 37].

2.5. Неокласицизм versus авангардизм

2.5.1. «Непомічений» європейський авангардизм. Сучасне вітчизняне літературознавство пропонує два підходи у визначенні взаємодії авангардизму та модернізму. Один, об'єднавчий, розглядає авангардизм як явище, інкорпороване модернізмом, споріднене з ним [223, с. 47]. Другий, диференціувальний, розглядає авангардизм як альтернативну модерністській естетичну систему [21, с. 80], трансісторичне явище, відмінний від модернізму «духовно-інтелектуальний стан» [216, с. 139—140, 146]. За об'єднавчого підходу, в українській літературі 1910—1930-х рр. авангардизм, представлений насамперед футуризмом, і київський неокласицизм — це два екстремуми модернізму, які історики літератури зазвичай сприймають як антиподи [111, с. 95].

В історії української літератури усталилося уявлення про неприйняття авангардизму неокласиками, а неокласицизму — авангардистами. Цьому частково сприяла бунтарська поведінка українських футуристів — «зухвале заперечення

творчості всіх інших, більш конвенційних поетик і поетів» [216, с. 161], насамперед неокласиків. З іншого ж боку, цьому прислужилася і зверхня критика неокласичних «вчених мужів» на адресу «недолугих» експериментаторів. Серед критиків були спроби прив'язати появу неокласицизму до авангардизму. Так, В. Поліщук один із перших висловив думку, що неокласицизм постав як реакція на футуризм [270, с. 36]. Неокласики теж давали підґрунтя для таких тверджень, наприклад М. Рильський у 1960-х рр. писав: «Український “неокласицизм” був у значній мірі виявом боротьби проти панфутуристів, деструкторів та інших представників того мистецтва, яке так безпідставно декларувало себе як “ліве”» [287, т. 13, с. 475].

Тривалий час панувала думка, висловлена С. Павличко, про те, що для неокласиків, які були консерваторами у своєму європеїзмі, «Європа вичерпувалася Парнасом і символізмом», відповідно «Аполлінер, Сандрар, сюрреалізм, дада, експерименти й новації, як формальні, так і філософські пошуки французьких поетів 10-х і 20-х років, філософія Бергсона [...] залишилися цілком поза їхніми інтересами» [252, с. 199]. Чи не вперше у словах відомої дослідниці засумнівався К. Москалець, запідозривши М. Зерова в симпатії до експресіоністів та інших представників європейського модернізму [217, с. 172]. Дослідження Р. Мовчан [191, с. 340—341], Р. Жовтані [82; 83, с. 10—11], Н. Лазірко [151; 152] і Г. Сабат [298] підтверджують значний внесок київських неокласиків в осмислення німецького експресіонізму.

Київські неокласики знайомили українського читача з німецьким авангардизмом через власні переклади. У видавництві «Слово» побачили світ «Новели» Георга Гайма (1925) в перекладах В. Петрова, М. Рильського й О. Бургардта з передмовою останнього [244]. О. Бургардт перекладав малу прозу К. Едшміда, К. Штернгайма і С. Цвайга, поезію Е. Толлера, Й. Бехера, В. Газенклевера, Я. ван Годдіса.

Німецький експресіонізм у теоретичному та історико-літературному плані вивчали О. Бургардт і С. Савченко. Творчість експресіоністів О. Бургардт інтерпретував у статтях «Експресіонізм у німецькій літературі», «Ернст Толлер», «Георг Кайзер», а також частково у статтях «Екзотика й утопія в німецькому

романі», «Стефан Цвайг». О. Бургардт, який підтримував аісторичний підхід до експресіонізму («експресіонізм виявлявся завжди, але відомим став тільки сучасний експресіонізм» [128, с. 250]), стисло окреслив історію руху та його філософсько-естетичні засади.

Німецький експресіонізм різнобічно й ґрунтовно представив українському читачеві С. Савченко, уклавши збірник «Експресіонізм та експресіоністи: Література, малярство, музика сучасної Німеччини» (Київ: Сяйво, 1929). До збірника, зокрема, увійшли праці учасників літературного семінару в КІНО, серед них оглядова стаття С. Савченка «Експресіонізм у німецькій літературі», що має цінність наукового першовідкриття мистецької течії в українському літературознавстві [309, с. 18]. У цій студії, яка помітно вирізнялася на тлі української філології 1920-х рр. своїми глибокими філософсько-теоретичними узагальненнями в царині типології стилів, С. Савченко висвітлював історію, філософсько-світоглядні засади, поетику та генологію експресіонізму, показував його різноманіття, називаючи угруповання неопатетиків, абстрактивістів, етернітів, футуристів, активістів, митців бурі [308, с. 26]. Дослідник перераховував різні національні моделі авангардизму, споріднені з німецьким експресіонізмом, зокрема італійський і російський футуризм, французький унанімізм і дадаїзм тощо.

В оглядовій статті «Сучасна французька література» (1925) С. Савченко порівнював французькі авангардні угруповання з російським футуризмом: фантазистів (Пельрен, Карко, Туле), кубістів (Аполінер, Жакоб, Сандрар), дадаїстів (Трістан Тсара, Пікабіа, Кокто) [322, с. 35—36]. У портретному нарисі «Луї Арагон» (1937) критик розповідав про участь письменника в дадаїзмі та сюрреалізмі [313, с. 4].

У монографії М. Калиновича «Шляхи новітньої французької поезії» (1924), що спершу планувалась як передмова до антології французької поезії, яку впорядковували неокласики, йшлося про французький авангардизм: автора збірки «Алкоголі» Г. Аполлінера і його послідовників Блеза Сандрара, Жана Кокто, Валентину де Сен-Пуант, кубіста Альбера Глеза та теоретика кубізму й експресіонізму Роже Аллара [120, с. 106, 110].

Ознайомлення неокласиків з європейським авангардизмом відбувалося, зокрема, через трансляцію російських критиків. Так, П. Филипович рецензував петроградський збірник «Стрелець» (1915, № 12), що містив, зокрема, «цікаві й змістовні», за його оцінкою, статті З. Венгерової «Англійські футуристи» й М. Кульбіна «Кубізм» [250, с. 17].

Неокласики помічали в українській літературі окремі перегуки з німецьким експресіонізмом та іншими авангардними течіями: наприклад, риси експресіоністичного стилю в прозі Ю. Яновського [101, с. 884], експресіоністичну естетику й техніку курбасівського театру [244, с. 8]. П. Филипович опублікував у «Пролетарській правді» рецензію на постановку драми Георга Кайзера «Газ» у київському «Березолі» [251]. У пізнішій статті МУРівського періоду «Естетична доктрина Шевченка: до поставлення проблеми» (1948) В. Петров, який захоплювався сюрреалізмом, знаходитиме у Т. Шевченка сюрреалістичні образи й сюрреалістичну деформацію дійсності [265, т. 2, с. 1068].

Наведені вище приклади з літературознавчих текстів київських неокласиків 1910—1940-х рр. засвідчують, що твердження про їхнє «незацікавлення» європейським авангардизмом хибне, адже вони знали й досліджували різні авангардні течії.

2.5.2. Оцінка українського футуризму. О. Ільницький констатував в Україні у 1920-х рр. «майже повну відсутність критиків та вчених, які були б готовими до зустрічі з авангардом (помітний контраст із Росією, де, наприклад, футуризм осмислювали формалісти)» [111, с. 15]. Київські неокласики були готові до рецепції авангардних явищ, їхня традиціоналістська налаштованість і певний академічний консерватизм не були для цього перешкодою.

Питання витоків українського футуризму було одним з найважливіших для неокласиків при вивченні цього мистецького руху. Неокласики підкреслювали вторинність українського футуризму щодо російського, який у свою чергу вважали насамперед породженням західноєвропейського авангарду [452, с. 127; 356, с. 226]. «Українській футуризм це тільки зовнішня мода, тільки наметиця з російських — отут краще сказати: московських, недоїдків», — особливо ущипливо

висловлювався А. Ніковський [241, с. 72]. Для опису літературного трансферу неокласики залюбки вживали ботанічні метафори «пересадження» футуризму на український ґрунт [265, т. 2, с. 687; 101, с. 258—259] і його «прищеплення» [101, с. 322].

На українському літературному Парнасі М. Зеров відводив М. Семенкові та його групі, що перебувала «під знаком футуризму», крайню ліву позицію [101, с. 323] і розглядав їх у складі наймолодшої, третьої, літературної генерації. М. Зеров протиставляв футуристів поетам усіх інших угруповань, іронічно виокремлюючи в літературному середовищі «два табори: пан- і непанфутуристів» [101, с. 359].

У критичній оцінці українського футуризму неокласиками бачимо цілий діапазон суджень: від майже повного неприйняття футуризму в А. Ніковського до замилювання їхньою поетичною технікою, талановитістю і «ліквідацією старих літературних традицій та шаблонів» у Б. Якубського [453, с. 80; 447, с. 103]. Дуже прихильне ставлення останнього до футуристів, окрім хіба що Ю. Шпола [453, с. 81], можна пояснити, з одного боку, його теоретичними зацікавленнями в царині формалізму, який, як відомо, «живився» формальними пошуками авангардистів [473, с. 49], а з другого боку, тим, що «футуристи намагались ідеологічно зв'язатися з революцією» [177, с. 273], а це не могло не відгукуватися в нього як теоретика й практика соціологізму.

Найгострішу критику футуризм як такий, не лише його український варіант, отримав від А. Ніковського. Ще 1913 р. критик категорично заявляв: «поезія будучности» «нам у великій мірі чужа й чудна», футуризм — «нездорова карикатурна течія», «реакційне явище, викликане негативною стороною сучасної культури» [235, с. 542—544]. А. Ніковський не сприймав у футуристів «протесту проти всіх здобутків сучасної культури», егоцентризму, «випадкового» характеру творчості [235, с. 542—543]. Не лише як літературознавець, а й як мовознавець, стверджував, що футуризм небезпечний для ще не виробленої української літературної мови її «потворним каліченням» [239, с. 160—161].

У збірці есеїв «Vita nova» (1919) А. Ніковський змінює інвективний тон на іронічний: «Але не те звичайно шкода, що існують футуристи, але те, що футуристи бувають всякі» [241, с. 71]. А. Ніковський вважав, що футуризм в Україні не матиме успіху, бо він не органічний для української культури через її рустикальність, а також не має свого геніального представника [241, с. 73]. До речі, того ж 1919 р. П. Филипович передчасно констатував смерть футуризму: «На мою думку, футуризм уже в минулому. Футуризм — це останнє слово тої механічної “культури”, якою так пишався Захід і яка переживає тепер величезну кризу» [356, с. 228].

Як зауважив О. Ільницький, взаємна неприязнь двох потужних літературних угруповань — неокласиків і футуристів — виявлялася в недружніх рецензіях з обох сторін [111, с. 95]. Так, наприклад, М. Семенко критикував М. Зерова, упорядника декламатора «Слово» (1923), за «консервативний академізм, убогий гімназійний провінціалізм, брак здатності орієнтації й відсутність літературного обрїю» [347, с. 3]. Те, що «матеріал підбрано жахливо вузько й безсмачно» (М. Зеров, на думку рецензента, або представив нехарактерні вірші футуристів, або взагалі не подав жодного тексту деяких авторів), М. Семенко розцінював як «злочин» неокласика проти літератури.

Неокласики рецензували книжки українських «передфутуристів», написані в символістському чи неоромантичному руслі: М. Семенка [101, с. 153—154], О. Слісаренка [101, с. 291—294; 357, с. 268—272], В. Ярошенка [360], О. Влизька [421; 440] та ін. Для «Книгаря» П. Филипович рецензував збірки М. Семенка «П'єро задається», «Дев'ять поем», «Дві поезофільми», «Тов. Сонце». М. Семенкові присвячено окремий есей А. Ніковського у книжці «Vita nova» та велику аналітичну статтю Б. Якубського з приводу виходу у світ Семенкового «Кобзаря» (1924).

Публічні виступи неокласиків і футуристів перетворювалися у словесні сутички між ними [див.: 111, с. 117]. М. Зеров описував конфлікти неокласиків із футуристами у 1923 р. як «війну», «гуртові бійки та одиночні турніри» [101, с. 356]. Утім, слід сказати, ворожнеча між футуристами й неокласиками не була аж такою

тотальною, як може здаватися, — на особистому, а інколи й на професійному рівні відбувалися контакти. Як згадувала донька М. Семенка Ірина, М. Рильський, який дружив з її батьком, на початку 1930-х рр. «всіляко намагався в пресі підняти впалі шанси лідера українського Авангарду» [482, с. 620—621; 111, с. 95], зокрема схвально відгукнувся в «Літературній газеті» (5 квітня 1937 р.) про нову поему М. Семенка «Німеччина» [287, т. 13, с. 45], буквально за кілька тижнів до його арешту.

Між неокласиками та футуристами були й випадки творчої співпраці. До гурту перекладачів, які працювали над «Антологією російської поезії в українських перекладах» (1925), редактор та упорядник Б. Якубський залучив поруч із неокласиками також когорту футуристів: М. Бажана, Ю. Яновського, М. Щербака, М. Семенка, Н. Щербину, М. Терещенка, Н. Сухомлина, Є. Каплю-Яворовського, Т. Слюсаренка, Ґ. Шкурупія, Я. Савченка, А. Чужого. Ще одна документально зафіксована спроба взаємодії «лівих» і «правих»: М. Семенко й Ґ. Шкурупій зверталися від імені редакції газети «Більшовик» до М. Зерова з пропозицією співпраці у новоствореному журналі «Глобус» (лист від 15 жовтня 1923 р.) [519, арк. 2].

На сторінках футуристичного збірника «Авангард: Альманах пролетарських митців Нової Генерації» (1930), головним редактором якого був Ґ. Шкурупій, вийшов друком розділ романізованої біографії В. Петрова про П. Куліша — «Марко Вовчок. “Мовчуще божество”» [263]. Ф. Якубовський пояснював зближення В. Петрова з «лівими» літературними угрупованнями спільним інтересом до тинянівського жанру — «повісті, побудованої на історично-побутовому матеріалі», «на реальних фактах» [404, с. 5], себто романізованої біографії. Саме через цей формалістський жанр футуристи, на думку Ф. Якубовського, прийшли до пізнання й переосмислення культурної спадщини минулого, яку доти ігнорували [404, с. 5], а отже, як не дивно, почали рухатися в одному напрямку з неокласиками.

Список претензій київських неокласиків до футуристів був досить довгим. Неокласики висловлювали чи не найбільше докорів футуристам через

«недисциплінованості у формі» [111, с. 94] та безцільне мовне експериментаторство. У примітках до «Камени» (1924) М. Зеров, прямо не називаючи футуристів, критикував «молодих авторів» за те, що вони мало працюють над технікою слова і зловживають верлібром, який «дуже небезпечний для стилю, ще невикристалізованого» [101, с. 379]. Про те, що звинувачення М. Зерова мали конкретного адресата — українських футуристів, свідчить його лист до П. Тичини від 27 травня 1924 р.: «я та й то плюнув на них у своїй “Камені” в примітках до латинських перекладів», — на тих, хто «плентаються в ар’єргарді» [101, с. 1040].

У літературній хрестоматії «За 25 літ» (1926), яку впорядкували А. Лебідь, М. Рильський і М. Могілянський, представлено вісім авторів, тією чи іншою мірою дотичних до українського авангардизму: М. Терещенко, В. Ярошенко, О. Слісаренко, М. Семенко, Г. Шкурупій, В. Еллан, В. Поліщук, М. Йогансен. Перехід до футуристичної поезики переважно марковано в сильветках хрестоматії негативно: наприклад, «шукання нової форми приводить письменника [М. Терещенка] на який час до панфутуристичної деструкції, і це був найпечальніший період у його творчості» [177, с. 248], у В. Еллана-Блакитного «часто внутрішнє піднесення заступають формальні шукання, що в них відчувається вплив футуристичної школи, і тоді поезії Е[ллана] знижуються до сухих і безсилих версифікаторських вправ» [177, с. 292]. А Г. Шкурупій, на думку упорядників хрестоматії, «яскраво доводить своєю фігурою всю неорганічність, штучність українського футуризму» [177, с. 273]. Слід зазначити, В. Петров ставився до Г. Шкурупія досить прихильно: вважав його найобдарованішим серед «ново-генераторців» і навіть вжив для означення зрілого періоду його творчості метафору М. Рильського — «радісний і спокійний час “збору винограду”» [265, т. 2, с. 687].

Серед авангардистів неокласикам імпонував М. Йогансен, «блідий, але тонкий, з хорошим теоретичним ґрунтом і вибагливістю майстра» [101, с. 346]. Б. Якубський стверджував, що від його поетичної збірки «Крокове коло» (1923) «хорошим духом міцної поезії тхне» [453, с. 82], а М. Могілянський вважав, що

М. Йогансеніві вдається і особиста лірика зі зворушливою інтимністю, і революційна лірика без «сухої декламації та холодної реторики» [209, с. 45].

Конструктивіст В. Поліщук, «одвертий, експансивний і широкомовний», М. Зерову не подобався фізіологічною конкретикою і нарцисизмом [101, с. 346, 457]. Хоча Б. Якубський і вважав В. Поліщука «справжнім поетом», в якого є безсумнівні заслуги, проте картав його за «нецікаву» поетичну збірку «Радіо в житах» (1923) [453, с. 82] та громив його літературно-критичний збірник «Літературний авангард» (1926) [437, с. 5]. Найгостріша критика від неокласиків дісталася Поліщуківим поемам [101, с. 359] за «розумову надуманість», «відсутність поетичної безпосередности» та недбале ставлення до мови [159, с. 83—84].

Футуриста М. Семенка М. Зеров називав у плеяді молодих поетів «найбільш претензійним, хоча й не найталановитішим» [101, с. 258], «ліриком, не скупобдарованим від природи», який «не вміє, проте, згущати своїх настроїв, не вміє плекати своїх творів в собі» [101, с. 323]. П. Филипович ганив «П'єро задається» і «Дев'ять поем»: «не побачимо в його поемах і поезіях ні внутрішньої глибини, ні поважної думки», «трагічних суперечностей нашого часу молодий поет ще не може зрозуміти і освітити», «бракує йому мелодійності» [356, с. 228]. Дещо прихильніше Филипович відгукувався про «Дві поезофільми» та «Тов. Сонце», хоча й критикував автора за «балакучість» [356, с. 230].

Головні закиди неокласиків полягали в тому, що М. Семенко — «далеко більшою мірою доктринер, ніж письменник» [265, т. 2, с. 687], в його поезії «переважає кваго, в ній більше програмових зумисних шукань в області футуризму, ніж справжнього футуристичного світовідчужання» [101, с. 259]. Також неокласики ставили на карб М. Семенкові його неоригінальність і мінливість: «скільки тих було впливів, стільки маємо і Семенків-поетів» [177, с. 266].

Дві кардинально протилежні оцінки творчості М. Семенка дали А. Ніковський та Б. Якубський. А. Ніковський висловлювався іронічно, а подекуди й саркастично у «Vita nova»: «Семенко потрібен уже тим, що самими дефектами своєї творчості й психіки одбив він культурний розклад сучасного міста» [241,

с. 112]. Із такою думкою не погоджувався Б. Якубський: «А. Ніковський зробив спробу дати характеристику поезії М. Семенка, але з перших же слів збився на легковажний фейлетонний тон, і з характеристики нічого не вийшло» [425, с. 239]. З усіх неокласиків саме Б. Якубський виявився найтолерантнішим до М. Семенка: «Є в цього поетичного “штукаря” якась така незвичайна, зворушлива щирість з собою і з читачем, що хочеться йому вірити та на його покладати надії» [447, с. 96]. Б. Якубський хвалив складні формальні шукання М. Семенка, визнаючи їх новаторськими в українській літературі [425, с. 244, 250], історичну роль лідера панфутуристів бачив в адекватній репрезентації свого часу та руйнуванні традиції задля оновлення літератури.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Київські неокласики належали до освітніх, академічних та інших інституцій, що здійснювали канонотворчу діяльність: літературна критика, журнали, видавництва, літературні гуртки, антології. У літературно-критичному дискурсі київських неокласиків поняття «канон» функціонує у значенні списку найкращих авторів і творів, певної літературної конвенції, що стосується змісту, поетики, стилю тощо. До критеріїв канонічності, які висувають київські неокласики, належать такі: формальна, естетична довершеність твору, його тривала актуальність, опірність часу, постикальне новаторство, інтерпретаційна відкритість. Канонічного письменника неокласики визначають як сильного автора у блумівському розумінні, при цьому досліджують також явища епігонства.

М. Зеров накреслював кілька стратегій оновлення українського літературного канону: реінтерпретація творчості відомих письменників, повернення забутих імен, формалістська та соціологічна інтерпретація творів. Ревізіонуючи канон українського письменства ХІХ—ХХ ст., додаючи нові літературні постаті й перепрочитуючи відомі, неокласики актуалізують твори минулого, тобто розглядають їх як впливові чинники сучасного їм літературного процесу.

Київським неокласикам притаманний не інверсивний тип канонотворення, а доповнювальний та афірмативний. Для неокласичного літературознавчого

дискурсу характерне творення субканонів. Неокласики пропонують кілька форм репрезентації канону: двоцентровий канон (В. Петров), тріада (М. Могилянський, Б. Якубський, М. Зеров, М. Рильський, А. Лебідь, А. Ніковський), багаточленні відкриті ряди (Б. Якубський, М. Зеров, А. Лебідь, М. Рильський, М. Могилянський). Серед поширених метажанрових форм репрезентації канону можна назвати антології, декламатори, хрестоматії. Вибудовуючи літературні ієрархії, неокласики як історики літератури приділяють увагу не лише «вершинним іменам», а й письменникам другого й третього рядів. М. Зеров пропонує кілька концепцій історії української літератури, що змінюються з кінця 1910-х до початку 1930-х рр.: наративні історії контекстуального типу з національною риторикою, іманентно-контекстуальні історії літератури, соціологічна історія літератури.

Неокласики в 1920-х рр. стояли біля витоків як кулішезнавства, так і шевченкознавства. Ретроспективна візія В. Петрова в 1940-ві рр. канонотворення неокласиків, зокрема реінтерпретація їхньої рецепції Т. Шевченка, розбігалася з дійсними шевченкознавчими зацікавленнями неокласиків у 1920—1930-ті рр.

Літературні процеси початку ХХ ст. неокласики осмислюють у категоріях конфлікту модернізму з народництвом. Народництво — це містке поняття, що охоплює і сукупність стилів ХІХ ст. (романтизм, реалізм), і суто реалізм, і громадсько-політичні практики, й характеризує загалом ХІХ ст. Антипатія неокласиків до народництва не заважала їм досліджувати й видавати українських прозаїків-реалістів. Таксономію «модернізм» неокласики застосовують переважно для раннього модернізму, для поезії ХХ ст. користуються означеннями «молода» або «нова». З погляду неокласиків, більш розвиненою є модерна поезія, аніж проза. М. Зеров створює триступеневу генераційну класифікацію модерної поезії, про два покоління української літератури говорять М. Могилянський, П. Филипович, В. Петров, Б. Якубський. Найбільше дослідницької уваги й найвищі оцінки від неокласиків отримує четвірка «зачинателів» українського модернізму: Леся Українка, І. Франко, О. Кобилянська, М. Коцюбинський. Ранній український модернізм, представлений «Молодою музою» та «Українською хатою», зазнає всебічної критики через свою невиповненість. Разом із тим, неокласики визнають

тематичні й формальні досягнення ранніх модерністів. Літературні 1920-ті рр. неокласики показують надзвичайно строкатими, виокремлюючи головних дійових осіб: символістів, футуристів, власну групу та найбільш оригінального реформатора, на їхній погляд, П. Тичину.

Хоча в літературознавчих текстах неокласиків зрідка трапляється термін «авангардизм», проте творчість причетних до нього українських і західноєвропейських авторів неокласики осмислюють. Різноманіття «бунтарських», «революційних» авангардних явищ неокласики не об'єднують спільним поняттям. Більшість течій та їхніх представників вони просто фіксують, а окремі, такі як німецький експресіонізм та український футуризм, глибше досліджують. Неокласики відстежують стильові трансфери, що впливали на формування українського національного авангарду. Український футуризм отримує здебільшого негативні характеристики неокласиків, хоча вони й визнають окремі його здобутки. Найрізкіше висловлювався А. Ніковський, найприхильнішим до авангардистів був Б. Якубський, якому належить, зокрема, ґрунтовне дослідження творчості М. Семенка.

РОЗДІЛ 3

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА: ТЕОРІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАТИВНА ПРАКТИКА

3.1. Природа і функції літературної критики в теоретичному осмисленні київських неокласиків

Київські неокласики присутні в літературному процесі 1910—1930-х рр. різними напрямками літературознавчої діяльності. У більшості неокласиків актуальна критика поєднувалася з історико-літературними студіями, а в деякого з них, як-от у Б. Якубського й М. Могилянського, — також із теоретичними пошуками. Розглядаючи критику в естетичному аспекті та співвідносячи її з літературним напрямом, критику М. Зерова та літературознавців його найближчого кола слід визначити як неокласичну. Якщо за вихідну точку класифікації брати суб'єкта критики, то критику київських неокласиків можна охарактеризувати двозначно: з одного боку, це письменницька критика, тому що частина учасників «неп'ятірного грона» — поети і прозаїки, а з другого боку, це професійна критика, адже більшість київських неокласиків за фахом — філологи-літературознавці, тож критика є основною їхньою професійною діяльністю поряд із викладацькою, історико-літературною тощо. У діахронічному аспекті критику київських неокласиків зараховуємо до критики кінця 1910-х рр., 1920-х рр., 1930-х рр. тощо.

Аналізуючи міркування неокласиків про сутність і завдання літературної критики загалом та їхнє бачення місця власної критики в історії української літературно-критичної думки, можна з'ясувати, як реалізується у критиці київських неокласиків її метакритична функція — ставлення до власних законів, засобів і завдань [402, с. 268]. Насамперед варто зазначити, що в доробку неокласиків, за винятком Б. Якубського, немає окремих теоретичних розвідок, присвячених природі критики, однак у різних їхніх текстах містяться численні принагідні висловлювання з цього питання.

Київські неокласики розглядають критику у взаємозв'язках з історією літератури, теорією літератури та загалом літературознавством. У 1920-х рр. Б. Якубський розмежовував, з одного боку, науку літературознавство, що складається з історії літератури й теорії, а з другого боку, критику [437, с. 4; 434, с. 2]. При цьому літературознавство він характеризував як соціальну, «гуманітарну» науку [417, с. 1], частину мистецтвознавства [433, с. 145]. Однак згодом, у монографії «Елементи теорії літератури (поетики)» (1940), науковець увів критику як третій компонент до складу літературознавства поруч із історією літератури й теорією літератури. Останню у свою чергу він поділяв на поетику (теорію літератури у вузькому розумінні) й методологію літератури та називав допоміжні дисципліни літературознавства: текстологія, бібліографія, історіографія [419, с. 5]. Б. Якубський визначав сфери функціонування кожної з основних дисциплін: «Історія літератури [...] вивчає літературні твори в їх історичному розвитку. Літературна критика займається аналізом переважно сучасних творів, але часто їй доводиться ці твори зіставляти, порівнювати із творами минулого. Теорія літератури (поетика) розробляє на основі певної методології (радянська поетика — на основі марксистсько-ленінської методології) питання особливостей структури (цілісної побудови) літературних творів, їх форм і техніки (засобів, прийомів)» [419, с. 5]. Усі дисципліни взаємопов'язані: «Історія літератури, наприклад, дає для поетики історичний матеріал у вигляді численних художніх літературних творів різного часу, і вивчаючи цей матеріал, поетика робить певні теоретичні узагальнення» [419, с. 5]. Про несамостійний, похідний характер теорії літератури Б. Якубський говорив ще раніше, у 1920-х роках, називаючи її «тільки висновком із вивчення історії літератури» [452, с. 127].

М. Могилянський вибудовував послідовність взаємодії літературознавчих дисциплін як колообіг: «Від інтерпретації конкретних явищ літератури (критика) через студії над історичним їх розвитком приходимо до історичної поетики і від останньої до вищого щабля науки про літературу — до поетики теоретичної. А вже *vice vers[a]* — теоретична поезія [*sic!*] опоживляє й історію літератури, й критику» [203, с. 41].

Київські неокласики міркують про взаємовідношення критики й історії літератури. Розмежування їх за критерієм часової віддаленості об'єкта дослідження, мовляв, критика вивчає сучасну літературу, а історія літератури — літературу минувшини, видавалося нечітким П. Филиповичу, який поділяв думку І. Айзенштока про те, що хронологічний момент відіграє другорядну роль у вивченні літератури [356, с. 243]. На думку П. Филиповича, і літературу початку ХХ ст., і навіть літературу 1920-х рр. можна вивчати з історико-літературної позиції, щоправда, в останньому випадку становище історика літератури ускладнюється: «Він часто не має потрібного допоміжного матеріалу (рукописи, листування та ін.), не завжди може встановити історичну перспективу, легше піддається суб'єктивним настроям і думкам, весь час ризикує з позиції історика літератури перейти на амплу критика» [356, с. 254]. Відтак через брак супутніх біографічних джерел дослідник поточного письменства часто змушений обмежуватися формальним аналізом творів [356, с. 243].

На думку П. Филиповича, для історика літератури важлива «історична перспектива», що дає змогу «приглядатись здалеку — по-іншому, — до давніх і недавніх, великих і малих “владарів дум”» [356, с. 218], а також відстежувати сліди літературної традиції в сучасників. М. Зеров, зі свого боку, розрізняв ракурси, з яких проводять дослідження критик та історик літератури: критики оцінюють «постать письменника і здобутки письменника з погляду інтересів сьогоденного дня» [101, с. 558], тоді як історики літератури досліджують того самого письменника як історико-літературну проблему. М. Могилянський також наполягав на принциповій для історико-літературних студій історичній перспективі та «змаганні об'єктивності»: «Не акафіст і не анатема, лиш ніж історичної аналізи» [385, с. 102].

Позиція неокласиків, які вважали, що критичний чи історико-літературний характер студії визначає не хронологічна віддаленість аналізованого літературного явища, а наявність чи брак прив'язки до теперішнього моменту, не була унікальною в українському літературознавстві 1920-х рр. Наприклад, критик А. Ковалівський оцінював статтю О. Бургардта «Співець з бунтарською душею» [38], присвячену

англійському романтикові П. Б. Шеллі, не як історико-літературну, а як літературно-критичну, аргументуючи це тим, що автор мав намір «підкреслити в творчості Шеллі все те, що може відповідати революційній сучасності» [132, с. 138].

Критикам-сучасникам, які рецензували літературознавчі тексти неокласиків, часом було складно визначити, що з написаного неокласиками належало критиці, а що — історії літератури. Так, К. Копержинський зауважував, що праці М. Могилянського і П. Филиповича перебувають на межі науки і критики через використання в них «мішаних методів» [138, с. XLIX; 137, с. 150]. І. Айзеншток, С. Гаєвський і К. Копержинський дорікали М. Зерову за те, що він у «Новому українському письменстві» та збірнику «Від Куліша до Винниченка», зокрема у статті «Поетична діяльність Куліша», поводився як критик, а не історик літератури: не завжди дотримувався об'єктивного тону, давав відверті оцінки й робив дидактичні відступи (наприклад, радив П. Кулішеві, як покращити синтаксичну структуру речень) [8, с. 33; 136, с. 142—143], робив глобальні висновки на поодиноких фактах, а його спостереження часто залишалися «вільними примірковуваннями, не опертими на реальний ґрунт літературної традиції» [45, с. 116]. Б. Якубський, до речі, вважав нетиповим і навіть рідкісним поєднання в одній особі двох іпостасей — критика і літературознавця — і наводив як приклад М. Зерова і П. Филиповича [417, с. 1]. Розмивання грані між історією літератури та критикою можна вважати характерною рисою метатекстів київських неокласиків: вони могли писати однакоим стилем з однакоим інтерпретаційним інструментарієм про Г. Сковороду і про П. Тичину.

У чому ж полягала специфіка критики в зіставленні з іншими літературознавчими галузями для київських неокласиків? Висловлюючись сучасною термінологією, для них критика — це особливий тип дискурсу, що поєднує елементи наукового й художнього дискурсів. Так, М. Зеров вважав, що критика має «свої особливі ресурси і завдання», які відрізняються від завдань і методів наукового літературознавства, але й послуговується його здобутками: «Велику поживу і корисні корективи дають їй історико-літературні узагальнення,

висновки соціології, витончене знаряддя формально-поетичної аналізи» [101, с. 558]. Якщо історик літератури, та й загалом літературознавець повинен максимально прагнути об'єктивності [101, с. 370, 548], особа автора-дослідника має самоусуватися з тексту, то критикові важливо «доховати міри в суб'єктивізмі», адже в акті інтерпретації саме індивідуальність автора-критика є вирішальною: «В критикові, чи не так само, як і в перекладачеві, цінні своєрідність та глибина сприйняття, вражливість, смак, спеціальна обдарованість [...]. Критичні оцінки завжди зводитимуться на суперечку про смаки, і остаточний критичний присуд буде такий же неможливий, як остаточний переклад літературного шедевру», — пояснював М. Зеров [101, с. 556]. А. Ніковський теж наголошував, що «критика не менш суб'єктивна, як і сама творчість поета» [241, с. 21]. Б. Якубський, ідеалом якого була наукова критика, суперечив сам собі: то визнав право критики на суб'єктивність [437, с. 5], то закликав її бути «в міру сили об'єктивною» [424, с. 5].

Неокласики вважали критику специфічним видом творчості, а роботу критиків порівнювали із письменницькою: «критика завжди матиме щось спільне з мистецтвом» [101, с. 556], «художня критика є особлива галузь художньої творчості» [417, с. 1]. У чому полягала художність критики, пояснював Б. Якубський: критичний текст, на відміну від наукового, потребує «певного загострення, певної художньої оригінальності в критичних поглядах, нарешті й певної “злободенности”. Коли часто наукова праця вариться на чистому маслі, то критична стаття конче повинна мати певну порцію соли та перцю» [437, с. 5]. Тобто неокласики поділяли модерністську концепцію критики як особливого типу мистецтва і наголошували на співтворчому характері діяльності критика [401, с. 177].

Хто ж такий критик і які в нього завдання? М. Зеров дає визначення критиків як «озброєних пером читачів, що подають публічності для орієнтації свої огляди та свої тлумачення художніх творів» [101, с. 556]. За Б. Якубським, критик — це висококваліфікований інтерпретатор і коментатор художнього твору, який має двох адресатів — читача і письменника: «Критик художнього твору є найкращий читач його, що найбільше та найправдивіше сприйме та зрозуміє твір, візьме з

нього не якусь окрему частину чи позитивну ознаку, а цілком його вичерпає, витлумачить собі — і зробить це також для інших, слабших, менш підготовлених зрозуміти іноді дуже складний твір, читачів» [417, с. 1]. Бажано, щоб між критиком і письменником була духовна близькість, суголосність [425, с. 239]. Інтерпретуючи творчість письменника, критик має бути емпатично налаштованим, причому цей процес супроводжується частковою втратою критиком «самості»: «обираючи предмет свого дослідження, [літературознавець] споріднюється з ним, в міру можливості входить в нього і до певної міри не може вже цілком об'єктивно судити про багато моментів з життя, вдачі й праці того, з ким праця його іноді глибоко і хвилююче об'єднала», — стверджував Б. Якубський [443, с. 275]. Досконалий критик повинен бути потенційним письменником, володіти художнім чуттям, щоб «вповні пережити при читанні твору акт творчої діяльності» [437, с. 4]. Подібно й А. Ніковський вважав, що література повинна дивувати й вражати критика, викликати схожий з авторовим процес переживання [241, с. 85].

Серед функцій літературної критики неокласики називають інтерпретаційну та оцінну. У Б. Якубського вони набувають формалістичного характеру: критика має «придивлятися до технічної майстерності теперішньої літературної продукції, так званого “літературного стилю”, аналізувати його, характеризувати його зв'язок з тематикою творів, відмічати в ньому негативні явища трафаретів, заялзених літературних штамтів» [424, с. 5]. М. Могилянський теж наголошував на естетико-аксіологічній функції критики — оцінці «художньої вартості белетристичного твору» [207, стп. 1924].

Ставлення київських неокласиків до постулативної [402, с. 268], чи нормативної [34, с. 136], та дидактичної функцій літературної критики, які мусувало марксистське літературознавство, переважно негативне: вони виступають проти нав'язуваної владою ролі критики як регулятора літературно-мистецького життя, що здійснює програмування письменника [374, с. 118, 121]. «Батьківське» ставлення критики до письменника «не належить до завдань критики, як такої», — стверджує М. Могилянський [393, с. 48]. «Думати, ніби хороша критика може породити хорошу літературу, а тим паче вважати, що

критика — вчитель художника, який вказує йому правильні шляхи, — це те саме, що стверджувати, ніби лінгвісти, які вивчають закони живої мови, можуть цій мові диктувати якісь свої закони», — додає М. Рильський [287, т. 13, с. 35]. І навпаки Б. Якубський підтримує опонентів неокласиків у літературній дискусії, наполягаючи, що критика має надавати «дружню допомогу молодим письменникам» і створювати «найсприятливіше критичне оточення» [437, с. 5], «дружньо вказуючи на його хиби чи невірні помилки та збочення з правдивого ідейного шляху та художнього» [437, с. 4]. У 1937 р., в умовах тоталітарної деструкції літературного процесу, М. Рильський висловлювався проти голобельної радянської критики: «Я гадаю, що завдання критики ширше, ніж крити, що завдання критики розкривати, що завдання критики не тільки плямувати, знищувати, а також — позитивні явища нотувати, підтримувати» [287, т. 13, с. 48].

Теоретичні погляди неокласиків на сутнісні ознаки критики підкріплюються їхньою літературно-критичною практикою. Художність критики чи не найповніше проявляється в А. Ніковського, М. Калиновича, М. Рильського, в деяких текстах С. Савченка, О. Бургардта. Письму А. Ніковського, порівняно з іншими учасниками неокласичного кола, особливо притаманна есеїстичність, враженність, афористичність. Тексти А. Ніковського насичені, а то й переобтяжені образністю, асоціаціями й ліричними відступами. Ідеться не лише про збірку есеїв «Vita nova» (1919), а й про пізніші статті А. Ніковського, які часто містять есеїстичні екскурси, як, наприклад, передмова до повісті «Ніоба» О. Кобилянської [234], яка вражала сучасників формальним експериментаторством [125, с. 127].

М. Калинович, який добре знав англійський есей, цей, за його словами, «елегантний жанр думок про все і ніщо» [119, с. IX], запропонував власні зразки оригінальної есеїстики, в яких поєднувалися інтелектуалізм, тонка іронічність, інтертекстуальність, експресивність і метафоричність. Тексти М. Калиновича не мають тієї пафосності й велемовності, що притаманна есеям А. Ніковського. Прикладом есеїстичного письма М. Калиновича може бути розвідка «Концентри

індійського світогляду» (1928) [117], яка, на думку Ю. Завгороднього, нагадує експериментальний художній твір [86, с. 218].

У решти неокласиків часто трапляються есеїстичні фрагменти в наукових розвідках, наприклад, такий вступ до статті М. Могилянського «Коцюбинський в школі Нечуя-Левицького» (1929) [55], есеїстично-ліричні відступи у статті О. Бургардта «Стефан Цвайг» (1928) [128, с. 357—358], які, за словами Н. Лазірко, автор пише «не як холодний реципієнт і науковець, а як поет» [152, с. 77].

Для київських неокласиків загалом характерне явище суголосності поетики літературного тексту й поетики присвяченого йому критичного тексту. Так, О. Бургардт, пишучи про Г. Кайзера, наслідує його експресіоністичну нарацію [151, с. 76], А. Ніковський переймає мелійність П. Тичини, передаючи вербально «музичну організацію» його вірша [76, с. 91]. У нарисі про життя і творчість Р.-Л. Стівенсона М. Калинович белетризує науковий виклад [119], а в передмові до роману Дж. Конрада «Кінець неволі» непомітно переходить від наукової аргументації до сугестування читачеві безпосередніх вражень від аналізованого тексту завдяки тому, що імітує його стиль, трансплантує з нього у власний текст довгі ряди художніх образів [182]. С. Савченко теж свідомо наближав наукову прозу до мовного стилю об'єкта аналізу, виробивши своєрідну «науково-есеїстську манеру» [309, с. 16, 18], наприклад, у студії «Легенда про Трістана й Ізольду» (1928) [311]. Ю. Шерех вказував на есеїстичність наукових і художніх текстів В. Петрова, маючи на увазі синекдохальне представлення проблеми «шостим у гроні»: унаочнення й збільшення одного аспекту проблеми за рахунок її цілісності [390, с. 96]. Активно використовуючи елементи есеїстики в критиці й наукових текстах, неокласики, однак, лише зрідка мимохідь теоретично осмислювали цей жанр. Так, В. Петров міркував про здатність есеїстичності проникати в художні жанри й визначав жанр «Людини, що сміється» В. Гюго як роман «есеїстичного» типу, для якого характерна «книжність», науковість, дотепність, вишуканість [265, т. 1, с. 412].

Літературна критика неокласиків була дифузивною не лише щодо есеїстики, а й щодо публіцистики, що особливо помітно на її хронологічних межах (кінець

1910-х рр., 1940-ті рр. й пізніше). Тяжіння до публіцистичності, фейлетонної манери виразне в публікаціях А. Ніковського 1910-х рр., зокрема в газеті «Рада». Літературно-публіцистичний жанр надзвичайно популярний у М. Рильського в 1940—1960-ті рр.: він прикметний поєднанням наукового підходу до певної літературної, мовної чи культурної проблеми та популяризаторської спрямованості, діалогічності, особливого довірливого тону в розмові з читачем [див. докладніше: 79; 56; 148, с. 85]. Літературно-критичні тексти М. Рильського після «стадії ламання» (А. Бондар) було розраховано здебільшого на широкого, демократичного читача, з яким автор намагався «бути ясним і не бути низьким» [372, с. 288].

3.2. Історія української критики у викладі київських неокласиків

Неокласики в літературних оглядах фіксують стан поточної української критики, а також роблять одні з перших спроб написати історію українського літературознавства, в якій чільне місце відводять критиці. Точку відліку вони визначають приблизно однаково. На думку М. Могилянського, ріст української критики став очевидним після появи низки статей, написаних на смерть М. Коцюбинського й Лесі Українки 1913 р. [196, с. 29]. Б. Якубський натомість констатує народження нової української критики лише в 1919 р. з виходом у світ «Літературно-критичного альманаху» та «Музагету» [457, стп. 1907].

М. Зеров у річних оглядах літератури за 1922 й 1923 рр. та Б. Якубський у статті «Про актуальні завдання нашої критики» (1927) перераховують найбільш знакові, на їхню думку, поточні явища української критики. Б. Якубський, зокрема, високо оцінював «До джерел» М. Зерова, а про самого колегу писав: «М. Зеров не є революціонер у літературі, проте він має гостро відточеного критичного меча і солідну літературну ерудицію», його критика демонструє «обережне й поважне ставлення до літературного спадкоємства революційної літератури і правдиве підкреслення всіх тих моментів “літературної традиційности”, що ще залишилися в нових письменників під новим революційним одягом» [437, с. 5]. Про те, що історія української критики становила особливий дослідницький інтерес для

М. Зерова, свідчать збережені в його особовому архіві структуровані виписки, нотатки й вирізки до тем: «Дашкевич (1852—1908), Лобода (1871—1931)», «Інші буржуазні критики “Літературно-наукового вістника”: Грушевський, Маковей, Денис Лукіянович», «Модерністи», «Псевдомарксистки (Данько-Троцький, Волод. Дорошенко, Ів. Стещенко)», «Марксівська критика 1919—1920 р. і Коряк» [517].

Двоє київських неокласиків створюють панорамні нариси історії українського літературознавства, в яких ідеться, зокрема, й про критику. Перший — П. Филипович у розвідці «Українське літературознавство за десять років революції» (1928) структурує виклад за тематикою літературознавчих досліджень, переважно за персоналіями письменників, хронологічно — від давньої літератури до тогочасної [355, с. 491—527]. Такий, дещо екстенсивний, підхід тяжіє до бібліографічного каталогізування й уникає методологічної класифікації. Виняток становить фрагмент з оглядом історій літератур, де автор з'ясовує принципи періодизації. У розвідці П. Филиповича неодноразово згадано студії неокласиків з різної проблематики, однак неокласиків не виокремлено в окрему групу істориків літератури чи критиків, а також не визначено, в чому саме полягає своєрідність їхніх інтерпретаційних стратегій.

Інакший підхід обирає В. Петров у праці «Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920—1945)» (1946) та вступній статті до підручника з історії української літератури кінця 1949 р. для студентів заочного навчання в Українському Вільному Університеті в Мюнхені (перевидання: [267]). С. Павличко дуже влучно назвала В. Петрова, щоправда, з іншого приводу, концептуалістом, а не накопичувачем фактів [253, с. 294—295]. Справді, «шостий у гроні», на відміну від П. Филиповича, концептуалізує метакритичний наратив, використовуючи свою улюблену дихотомію «народництво — антинародництво». В. Петрову йдеться насамперед про те, як зміна світоглядно-естетичних засад (одна з ключових — «подолання провінціалізму на всіх ділянках культурного і суспільного життя» [265, т. 2, с. 801]) позначається на діалектиці історичного розвитку української літературно-критичної думки. У вітчизняному літературознавстві 1920-х рр.

В. Петров розмежовує два антагоністичні напрямки: з одного боку — народницький (С. Єфремов, М. Грушевський, М. Возняк), неонародницький (С. Пилипенко, Є. Шабліовський, П. Колесник, Є. Кирилюк тощо) та «компромісово народницький» (О. Дорошкевич), а з другого боку — антинародницький (В. Дорошенко, М. Хвильовий, київські неокласики) [265, т. 2, с. 802—805; 267, с. 34—41]. З усіх неокласиків лише В. Петров, та й то у постнеокласичний, МУРівський період, здобувається на логічно вибудований метакритичний наратив, що описує в дихотомічних координатах розвиток української літературної-критичної думки.

3.3. Теоретико-методологічна панорама літературної критики неокласиків

3.3.1. Методологічний плюралізм. Сильова гетерогенність поезії київських неокласиків спричиняє труднощі у визначенні їх як поетичної школи. Якщо поставити питання, чи утворили київські неокласики окрему школу в літературознавстві та критиці, виникає не менше проблем. З одного боку, київських неокласиків об'єднує спільна естетична платформа, бажання подолати регіоналізм української літератури [105, с. 1—2], інтелектуалізм у підході до аналізованого матеріалу, а також улюблені дослідницькі теми: П. Кулішем і Лесею Українкою в тій чи тій мірі займалися майже всі неокласики, шевченкознавство пов'язувало П. Филиповича, Б. Якубського, М. Зерова і М. Новицького, дослідження творчості М. Коцюбинського — М. Могилянського, А. Лебеда, М. Зерова й П. Филиповича, експресіоністичні студії — С. Савченка й О. Бургардта. Тексти неокласиків перегукуються між собою, довкола окремих питань виникають внутрішньогрупові полеміки. Корпус літературознавчих статей київської групи досить цілісний завдяки міжтекстовим зв'язкам і спільній історико-літературній проблематиці. Однак, з другого боку, в теоретико-методологічному плані серед неокласиків немає однастайності. Якщо звернутися до відомих класифікацій шкіл і напрямків українського літературознавства і критики К. Копержинського [138] чи Л. Білецького [23], то київські неокласики в них як єдність розсипаються,

опиняючись під різними класифікаторськими рубриками. Запропоновані Я. Гординським таксономії «академісти» й «інтелектуалісти» [54, с. 14, 84—85] та В. Петровим — «антинародники» [265, т. 2, с. 804] також недостатньо вдалі: хоча вони й указують на світоглядно-естетичні принципи київських неокласиків, однак є заширокими, оскільки охоплюють не лише учасників неп'ятірного грона, а й велику кількість літераторів поза їхнім колом, а також зовсім ігнорують методологічний аспект. Ф. Якубовський пішов простішим шляхом, виокремивши в літературознавстві неокласичний напрям, серед репрезентантів якого називав М. Зерова, П. Филиповича, А. Ніковського і Ю. Меженка [403, с. 12]. М. Наєнко зараховує неокласиків до «філологічної школи» [220, с. 136; пор.: 344, с. 89] — це теж досить розлого таксономія, під яку потрапляють і ранні модерністи, і семінар В. Перетца, і діаспорне літературознавство середини ХХ ст. Натомість В. Агеєва уникає класифікаційних визначень критики київських неокласиків, розглядаючи її як один із напрямів української літературно-критичної думки міжвоєнного періоду, акцентуючи, щоправда, її близькість до формалізму [1].

Створити об'єднавчу таксономію, що описувала б феномен київських неокласиків як літературознавчої школи, доволі складно з огляду на строкатість їхніх методологічних підходів та літературознавчої проблематики. Як слушно зауважила М. Зубрицька, методи дослідження в неокласиків різноманітні, а погляди на ту саму проблему — часто полярні [105, с. 1]. На думку С. Мельник, «неокласики не створили цілком нового методу літературно-критичних досліджень», однак користувалися власною «методологічною системою», специфічними рисами якої були синтетизм її прийомів, багатоплановість і динамічність [188, с. 10—11]. Л. Демська-Будзуляк теж вважає, що неокласики остаточно не виробили власної методології, хоча «неокласичний дискурс демонструє свідомість нового наукового методу на основі формального підходу» [61, с. 283].

Методологічна саморепрезентація неокласиків не вичерпує питання про розмаїття їхнього інтерпретаційного інструментарію. Відомо, що П. Филипович заявляв про свою відданість порівняльному методу [354, с. 3]. М. Зеров, який, до

речі, усвідомлював власні методологічні розходження з колегами по «цеху» [101, с. 1077], декларував прихильність до окремих принципів соціологічного підходу та аналізу стилів доби [101, с. 6], а в приватних листах обговорював свої стосунки з формалізмом [101, с. 1058]. М. Могилянський під псевдонімом «Ан. Лебединський» у статті «Гумор і сатира в українській літературі» (1927), вочевидь, з містифікаторською метою цитував власний методологічний дезидерат «нерозривного злиття соціологічної, історично-літературної та теоретично-естетичної аналіз» при характеристиці письменника, заявленого у статті «Лесь Мартович» (1926) [201, с. XXXII], та ретроспективно давав іронічну самооцінку: «в його [Могилянського] роботі жодного “злиття” тих аналіз годі було б шукати, всі вони йдуть не зливаючись, окремими струмочками» [157, с. 29].

Однак подібних теоретичних рефлексій з приводу власної літературно-критичної методології в неокласиків не надто багато. Концепції, що лежать в основі неокласичної критики, часто лишаються не проартикульованими, а то й свідомо прихованими. Тож у випадку з київськими неокласиками варто пам'ятати пересторогу, яку О. Ганзен-Леве адресує реконструкторам методологічних моделей минулого: «відсутність висловлювань, ба навіть більше — цілих теорем, не може бути “історичним доказом” того, що відповідних питань взагалі не порушували, а теоретичних моментів не торкалися» [477, с. 10].

Зазвичай дослідники відзначають пов'язаність літературознавства київських неокласиків із численними напрямками теоретичної думки сучасної їм доби та суголосність із концепціями пізнішого часу. Індивідуальні інтерпретаційні моделі київських неокласиків характеризують як різновекторні, мозаїчні, компілятивні, синтетичні. Кожен із неокласиків-критиків має у своєму арсеналі характерні комбінації методів і свої улюблені домінантні методи. Методологічні підходи можуть варіюватися як від розвідки до розвідки, так і в межах одного критичного тексту.

Отож дослідники зауважують у М. Зерова поєднання культурно-історичного (домінантного), суб'єктивно-естетичного, формального, соціологічного, психологічного, порівняльно-історичного підходів, рецепцію ідей духовно-

історичної школи [95, с. 14; 379, с. 30; 107, с. 3—9; 33, с. 245, 287—288; 188, с. 8—10; 255, с. 321—322, 488—490]. Л. Демська-Будзуляк пропонує розглядати науковий підхід М. Зерова «не лише на ґрунті літературознавства, а й у руслі морфології культури» [61, с. 308], тобто в контексті теорій Г. Вельфліна й О. Вальцеля.

У літературознавчих студіях П. Филиповича порівняльно-історичний метод домінує над філологічним, культурно-історичним, соціологічним, формальним підходами, документалістикою [138, с. XXXI; 403, с. 16—17; 489, с. 124, 130; 355, с. 560—561; 361, с. 202; 272, с. 20—21; 10, с. 23—24].

У текстах М. Драй-Хмари дослідники знаходять формально-філологічний, порівняльно-історичний, історико-соціологічний, біографічний і психологічний підходи [70, с. 10; 248, с. 467; 346, с. 134; 135, с. 132; 184, с. 100; 271, с. 274—285; 377, с. 23].

Серед літературознавчого інструментарію О. Бургардта виокремлюють філологічний, біографічний, порівняльно-історичний, соціологічний, рецептивно-естетичний методи, ідеї культурно-історичної та психологічної шкіл, у «латентному вигляді» — впливи російського формалізму, а також елементи герменевтики, феноменології, структуралізму, *close reading* [188, с. 10; 153, с. 5, 12, 16; 218].

М. Рильський оперує соціологічним, естетичним, філологічним, формалістичним, психологічним, імпресіоністичним підходами [376, с. 161; 290, с. 183; 148, с. 83; 372, с. 287].

У В. Петрова дослідники помічають біографічний, формальний, психоаналітичний, структуралістський підходи до літератури [4, с. 127—128], зараховують його до соціологічної школи або відзначають елементи соціологічного аналізу [470, с. 182; 261, с. 43], рецепцію марксизму, екзистенціалізму [4, с. 332—333; 31, с. 117], суголосність численним іншим філософським концепціям, зокрема передвісництво чи позірне передвісництво ідей М. Фуко [371; 293, с. 306; 276, с. 176—178].

М. Могилянський, який як літературознавець і критик «сформувався під впливом культурно-історичної школи» [89, с. 145], користувався історико-типологічним, порівняльним, художньо-формальним, естетично-оцінним, історико-біографічним, психоаналітичним підходами [90, с. 231], «провідними принципами біографічної, документальної та історико-соціологічної шкіл» [92, с. 141], дотримувався ідейно-естетичних засад суб'єктивно-імпресіоністичної та культурологічної критики (П. Куліш, М. Драгоманов) [91, с. 88, 89].

А. Лебідь — літературний документаліст, за визначенням М. Зерова [101, с. 1077], учень і спадкоємець суб'єктивно-соціологічної школи С. Єфремова, за визначенням Ф. Якубовського [403, с. 12]; в окремих розвідках — прибічник біографічного методу, в окремих — «естетичного аналізу» [12, с. 173].

У теоретико-методологічній системі М. Калиновича поєднуються філологічний і культурно-історичний методи (домінантні), елементи соціологічного, формального, естетичного, порівняльно-історичного, текстологічного підходів, духовно-історичної та еволюційної школи, а також ідеї О. Потебні, морфологія культури О. Шпенглера [81, с. 32; 342; 86, с. 218].

С. Савченкові пощастило лише на оцінки, зроблені його учнями в координатах радянського літературознавства: «поєднував аналіз ідейної суті твору з поглибленим аналізом художніх засобів письменника» [291, с. 153] або ж поєднував філологічний аналіз і «марксистський теоретичний синтез» [309, с. 16]. Не викликає різнотлумачень доробок двох літературознавців неокласичного кола: Б. Якубський — адепт формалізму і соціологізму; М. Новицький займався суто джерелознавством, текстологією та біографістикою.

На думку П. Дунай, інтерпретаційні стратегії А. Ніковського змінювалися на різних етапах його літературно-критичної діяльності: у 1910-х переважала критика традиціоналістського спрямування із застосуванням культурно-історичного, соціологічного, естетичного, філологічного підходів та епізодичним тяжінням до феноменології, у 1917—1919 рр. — естетико-філологічна критика, з середини 1920-х рр. домінував філологічний підхід з елементами культурно-історичного [76, с. 202—208]. Натомість В. Яременко спершу спостерігав у А. Ніковського

«застосування в залежності від потреби різних аналітичних засобів, різних наукових шкіл і течій» [460, с. 14], а згодом дійшов висновку, що А. Ніковський не мав «рецидивів народницької критики» та «більше цікавився не гармонізацією методів, а пошуками універсального методу» історії літератури й критики [459, с. 16].

Літературна критика київських неокласиків справляє враження неоднорідності не лише через відмінні індивідуальні методологічні вибори й преференції кожного з авторів. Потрібно враховувати також хронологічний аспект: у різні періоди критика неокласиків, навіть якщо її розглядати як умовну цілісність, теж була різною. Донеокласична критика 1910-х рр., періоду «шукання», тяжіла або до народницької критики старшого покоління, або ж до модерного російського зразка, так само неоднорідного. Про власне неокласичну критику з її багатством проблематики й методологічних підходів можна говорити в контексті «наших 20-х». Зовсім інакше враження справляє критика неокласичного грона 1930-х рр. — періоду ідеологічного «закручування гайок», коли більшість неокласиків приходять до соціологічного методу. І нарешті, ті з неокласиків, хто фізично вцілів, створили своєрідну критику в 1940-х рр. в окупаційний і МУРівський періоди, а також у підрадянські 1950—1960-ті рр.

У 1910-ті рр. майбутні неокласики опинилися в ситуації історичного помежів'я, чи зламу епох, за В. Петровим. Для них, істориків літератури, вихованців університетської філології, надбання позитивістської доби ще не втратило своєї цінності. Водночас вони починають виступати як автори-критики в часописах, які вже відчували віяння модернізму й нових інтерпретаційних підходів. Літературознавці майбутнього «неокласичного грона» в донеокласичний період друкувалися в київських російськомовних журналах: «Лукоморье» [406], «Эпоха» [250], «Родная земля» [368; 370; 366], «Голос жизни» [19], петербурзькому журналі «Вестник Европы» [369; 357, с. 534—536], газеті «Саратовский вестник» [103]. Наукові статті й рецензії П. Филиповича, пов'язані з темою його дипломної роботи про Є. Боратинського, друкувалися в петербурзьких і київських журналах та збірниках [104; 363; републікація інших текстів: 357, с. 318—377]. Окремо слід

розглядати публіцистично-ідеологічну критику А. Ніковського в газеті «Рада», а також літературно-критичну діяльність М. Могілянського в російській періодиці до переїзду 1923 р. до Києва. Значну частину тогочасних текстів «Мих Миха» було присвячено популяризації української літератури, за що М. Зеров називав його «адвокатом українського письменства перед судом російського читача» [101, с. 140].

Уперше майбутні неокласики виступили гуртом як критики, поети й перекладачі в російськомовному журналі «Куранты», присвяченому мистецтву, літературі, театру та суспільному життю, що виходив 1918 р. в Києві за редакцією Олександра Дейча. На сторінках недовговічного журналу, що проіснував менш як рік, опубліковано статті П. Филиповича [365; 364], М. Калиновича [115] і С. Савченка [324]. Це була модерна есеїстично-художня критика, захоплена російським «срібним віком», в якій, однак, уже з'являються концептуальні засновки київського неокласицизму.

Як критики, заангажовані в український літературний процес, неокласики беруть участь у модерністських часописах із символістським ухилом: М. Рильський — у місячнику «Шлях» (1918), П. Филипович, М. Зеров — у «Музагеті» (1919). Колективний виступ неокласиків відбувся на сторінках «літопису українського письменства» — «Книгаря», який від березня 1919 р. до березня 1920 р. виходив за редакцією М. Зерова. Окрім текстів останнього, тут друкувалися статті П. Филиповича, В. Петрова, М. Могілянського, Б. Якубського, А. Ніковського. У 1920-х рр. неокласики публікуються в журналах «Червоний шлях», «Життя й революція», «Нова громада», «Глобус», наукових виданнях ВУАН «Записки Історично-філологічного відділу», «Україна», газетах «Пролетарська правда», «Літературна газета» тощо.

3.3.2. Спадок позитивізму. Для київських неокласиків-літературознавців, більшість з яких були професійними філологами, актуальним лишився успадкований від позитивізму сцієнтизм. Звідси — їхні критерії науковості, дезидерат вичерпності фактажу й бібліографії, що яскраво ілюструють, наприклад, студії М. Драй-Хмари. Звідси заклики М. Могілянського до вивчення «цілого

Монблану фактів» [385, с. 103] й застереження П. Филиповича: «неповнота [матеріалу] стає часто методологічною помилкою і спричиняється до неправдивого освітлення фактів» [355, с. 14]. Разом із тим, у неокласиків, як і в решти філологів їхнього покоління, що вийшли зі стін Київського університету, була, за словами В. Домонтовича, віра в «догмат партикуляризованої науки», подрібнення наукового досліджу [124, с. 276]. Так, П. Филипович заявляв, що надає перевагу окремим спостереженням, а не логічному синтезу, «що розлітається, як будинок з карт, під подувом фактів» [355, с. 51]. М. Могилянський стверджував, що в 1920-х рр. в історико-літературних студіях, присвячених М. Костомарову, П. Кулішу й Т. Шевченку, на черзі був «детальний дослід [...] часткових тем і питань», тоді як «час для синтезу ще не прийшов» [385, с. 102].

Пошукові роботи в щойно відкритих архівах, публікацію нових джерел неокласики сприймали як підготовчу стадію для майбутніх історико-літературних узагальнень, які можна буде убезпечити від «необґрунтованих вигадок» і тенденційних суджень, підготувавши базу із перевіреного фактажу. М. Зеров в огляді «З нових наукових публікацій» (1929) визнавав, що дослідження з історії української літератури ХІХ ст. «проходить великою мірою під прапором публікування сирових матеріалів та первісного їх оброблення» [101, с. 657—658], заступаючи історико-літературне осмислення текстів. У цій статті М. Зеров приховано полемізував з російським літературознавцем Леонідом Тимофєєвим, прямо не називаючи його імені, який на сторінках московського журналу «Печать и революция» (1928, № 7) розгромив УАНівський збірник «Пантелеймон Куліш» (1927), де дві розвідки з п'яти належали неокласикам (М. Могилянському і В. Петрову).

М. Зеров спростовував звинувачення Л. Тимофєєва: «[...] цей гаданий, неслухно названий “провінціалізм” виглядає зовсім інакше і анітрохи не свідчить про нездатність українських дослідників розглядати матеріал з тих нових позицій, на яких стоять московські та ленінградські працівники» [101, с. 657]. Неокласик пояснював заангажованість сучасних українських істориків літератури саме в біографістику й джерелознавство, по-перше, несприятливими політичними

умовами, в яких тривалий час перебувала українська наука, що не могла виховати достатньої кількості кадрів, а по-друге, недоступністю архівів, які відкрилися лише в пореволюційний час. Відповідно першочерговими, на думку лідера неокласиків, стали саме «потреби бібліографічної фіксації матеріалів, опублікування та належного їх коментування» [101, с. 658].

У ставленні до джерелознавства й текстології серед неокласиків не було однастайності. Якщо, наприклад, текстологічні студії та біографічні розшуки становили осердя наукової праці М. Новицького, а П. Филипович наголошував, що «знання варіантів, перших редакцій і т. д. особливу вагу має при досліджуванні процесу творчості» [361, с. 58], то А. Ніковський говорив про нехіть до порпання в чернетках і варіантах, його цікавив лише «готовий» літературний твір [228, с. 7—8].

Київські неокласики активно користувалися культурно-історичним і біографічним методами [див.: 107, с. 7, 9; 188, с. 8, 11; 342, с. 11]. Особливо їм близьким був «модернізований» варіант культурного історизму Г. Лансона, полемічний щодо тенівської моделі [див.: 107, с. 9]. Г. Лансон хоч і вважав застосування тенівської тріади безперспективною, оскільки вірив в унікальність кожного твору й письменника, проте повністю не відмовлявся від розгляду біографії автора та соціально-історичних обставин, які вплинули на нього, а відтак відобразилися у творі, і зрештою доповнював каузальний аналіз дослідженням «мовної тканини твору» [190, с. 100—102]. Г. Лансон визнавав інтуїтивне осягнення твору («суб'єктивне враження»), але верифікував його раціональним філологічним аналізом («об'єктивним знанням») [155, с. 27, 33]. Французький учений розумів історію літератури як історію видів (форм), інтелектуальних і «моральних» течій та епох панування певних смаків [155, с. 30], подібні погляди на історію літератури обстоювали й київські інтелектуали.

Найбільш затребуваними жанрами в неокласиків були успадковані від позитивістського літературознавства рецензія та літературно-критичний портрет [401, с. 111]. Особистість автора залишалася вагомим темою в численних силуетках, передмовах неокласиків до вибраних і повних зібрань творів

українських і зарубіжних письменників. Неокласики все ще спиралися на праці Ш.-О. де Сент-Бева, І. Тена, Ф. Брюнетьєра, Г. Лансона, особливо в дослідженнях літератури XIX ст. і попередніх епох [357, с. 604—607, 624; 307, с. XXVIII; 310], однак їхній авторитет був уже не такий непохитний. М. Калинович заявляв, що до творчості деяких письменників, як, наприклад, Р.-Л. Стівенсона, складно застосувати біографічний підхід («він зовсім не автобіографічна людина» [119, с. XIV]) та культурно-історичний («Стівенсон добре заховав від цікавості сучасників і нащадків оточення, серед якого він жив, добу, до якої належав» [119, с. XIV]). Біографічна аргументація, на думку неокласиків, не спрацьовує при прочитанні творчості І. Франка [356, с. 61] і Лесі Українки [435, с. XXI]. Здебільшого неокласики вважають біографічний підхід допоміжним для підтвердження висновків «чисто літературної аналізи» [451, с. 203]. Однак інколи трапляється й зловживання біографічним методом, що приводить, наприклад, А. Лебеда до ототожнення героя й реального автора [134, с. 273], коли твір розглядається як «документ» душевних переживань і суспільних переконань письменника, події з його життя — як «матеріал» для творчості [164, с. 30—31]. Недоречне перебільшення біографічного моменту у творчості Мопассана критики закидали також С. Савченкові [63, с. 288].

У критиці неокласиків, утім, спостерігаємо й нову тенденцію: не лише висвітлити факти біографії та через їхню призму відчитати текст, а й з'ясувати «головні етапи внутрішнього життя» письменника [368, с. 15]. І тут неокласики впритул наближаються до експресивізму — визначальної для модерної критики категорії та герменевтичної практики, що відрізнялася «від біографізму предметом аналізу: критиків цікавили не зовнішні життєві факти, а глибокі внутрішні колізії духовного життя автора» [401, с. 143]. Матеріалом ставали твори письменника, які критики сприймали як «безпосередній вираз авторської особистості (душі), розгляд тексту відбувався у нерозривній єдності з творчим суб'єктом, митцем» [401, с. 135]. Зміна оптики у розгляді біографічного автора була свідченням світоглядно-естетичного зламу доби — переходу від позитивізму до модернізму.

3.3.3. Ранньомодерна критика. Зразків ранньомодерної критики, що відходить від позитивістського дискурсу своєю декларованою враженневістю, антинауковістю й антираціональністю [401, с. 122], чимало в ранніх М. Рильського, П. Филиповича, М. Калиновича, С. Савченка, а найбільше — в А. Ніковського.

В. Петров вважав, що імпресіонізм, для якого характерна «легка вразливість, швидке реагування на вражіння, раптова мінливість настроїв, імпульсивна здібність вибухнути» [265, т. 2, с. 785—786], був органічною рисою того «проміжного покоління», до якого належали А. Ніковський, П. Зайцев, Г. Нарбут, і частково був властивим М. Зерову, який, однак, «прагнув чіткості, стилізованої рівноваги й суворості, викристалізованої ясності» [265, т. 2, с. 786]. Літературно-критичні тексти М. Зерова власне неокласичного періоду подібні до його поезій «виваженістю і досконалою раціоналістичною виструнченістю» [129, с. 70], проте лідер неокласиків і в 1920-х рр. подекуди не цурався «імпресіоністичних, суб'єктивно-оціночних суджень» [188, с. 14], загалом більш притаманних критиці 1910-х рр.

Імпресіоністичну методу, що «заперечувала потребу психологічного проникнення в духовне життя автора, обмежувалася тільки поверховими враженнями від творів, суб'єктивними оцінками із декларованою необґрунтованістю їх» [402, с. 283], використав як герменевтичну стратегію А. Ніковський у «Vita nova»: «[...] я таким способом висловлюю *своє* вражіння й переживання від даних окремих поезій, образів, ритмів і метафор. Радий був би бути більш прозаїком, ученим, більш точним у виразах і кваліфікаціях, але ж те лихо, що перше всього, власне, як прозаїк, не маю потрібної влучної мови, а друге — сама сфера словесної творчості найбільше бідна на точні кваліфікації, котрі науки мертвих сил природи мають в досить гарнім виборі. І ще одна увага: *мої* ліричні екскурси мають за собою не тільки мотив простої балаканини, — в них власне покладено елементи методології, основи теорії, яку *точно* висловити я ще боюся. Боюся, бо точно формульована теорія щодо суб'єктивних переживань в сфері поезії може скласти надто ще свіжий підручник “теорії словесности”, тим часом як це одна з найневизначніших теорій» [241, с. 38—39]. Про імпресіонізм

критики А. Ніковського свідчив також далекий від раціональної врівноваженості, патетичний, емоційний тон його текстів [76, с. 85].

Оновлення жанрової системи критики, що відбувається в модернізмі, можна простежити на жанрових самоозначеннях неокласиків. Поряд із традиційними біографічними й літературними нарисами й аналізами, з'являються «критичні рефлекси» і «загальні враження» [234; 240], «нотатки» [162; 164], «етюди» [384; 383], «замітки», «випадкова замітка» і «сторінка» з історії нової української лірики чи поезії [356, с. 269; 193; 192; 205]. П. Филипович планував для журналу «Куранты» цикл текстів про поетичні новинки за назвою «Листи про українську поезію», в якому вийшов лише один відгук на збірку Д. Загула «З зелених гір» [365]. Такі жанрові самовизначення неокласиків підкреслюють непретензійність, випадковість і певну приватність критики, а також орієнтацію на «імпресіоністську модель критичного висловлювання» [401, с. 122].

3.3.4. На підступах до нових ідей. У фокус уваги неокласиків потрапляють різноманітні нові теорії та напрямки сучасної їм світової літературознавчої та філософської думки, а деякі теоретичні питання, які вони порушують у своїй критиці, хвилюватимуть європейських інтелектуалів протягом ХХ ст.

Київські неокласики залучені до психоаналітичного дискурсу через свою художню прозу [395, с. 344; 252, с. 262—267; 4, с. 242—274, 292—297; 52, с. 226—228] та літературознавчі студії. На думку В. Агеєвої, широке застосування психоаналітичної інтерпретації не лише в белетристиці, а й в історико-літературних розвідках вирізняло В. Петрова серед неокласиків, хоча він і уникав посилань на З. Фрейда у своїх друкованих текстах, як припускає науковиця, з цензурних причин [4, с. 242]. Насправді інші літературознавці неокласичного кола досить часто цитували З. Фрейда та його послідовників: то поділяючи їхні погляди, то дискутуючи з ними. Скажімо, М. Могилянський спирався на працю З. Фрейда «Дотепність та її зв'язок із несвідомим», досліджуючи природу гумору у творах Л. Мартовича [201, с. XXXII]. С. Савченко шукав витоки психоаналітичних тем С. Цвайга у віденському модерні [319, с. 145], а зміну літературних генерацій у сучасній німецькій літературі частково пояснював фрейдівським конфліктом

батьків і дітей: «Це ворогування двох поколінь, коріння якого криється десь у глибинах підсвідомости, умотивоване від експресіоніста Верфеля (“Не вбійник, а вбитий винний”), мабуть, під впливом популярного зараз фройдизму, як факт обов’язковий. Інколи — як відгомін популярних теорій Фройда, частіш — як знаменне свідчення про гострий історичний момент, тема боротьби батьків і дітей стає одною з улюблених в експресіоністів і взагалі в сучасних німецьких письменників [...]» [308, с. 35].

В. Підмогильний, автор відомої психоаналітичної розправи над І. Нечуєм-Левицьким, із подивом відзначав «психоаналітичні прозріння» А. Ніковського в його передмові до «Бурлачки» І. Нечуя-Левицького [268, с. 303; 228]. Однак це не був випадковий перегук з «наукою д-ра Фройда», яку А. Ніковський, вочевидь, непогано знав [236, с. V]. Наприклад, рефлексуючи над «Ніобою» О. Кобилянської, А. Ніковський з властивою йому іронією описував Едіпів комплекс: «Далі малий бельбас сам уже тримається маминої спідниці, він має з нею секрети, живе з нею спільним інтимним життям, і нарешті зразки свого кохання складає в аналогії до образу своєї матері. Ми всі — сини жінок, бо наші матері — дочки жіночі, й наші батьки — сини жіночі, і ми всі на дев’яносто соток жіноче плем’я, а не чоловіцьке» [234, с. 19].

М. Калинович піддавав сумніву фройдистське прочитання «Олмейрової примхи» Дж. Конрада, що його запропонував французький драматург Анрі Ленорман, який вважав ключем до інтерпретації роману несвідому пристрасть батька до доньки [182, с. VI—VII]. О. Бургардт згадував про захоплення Джека Лондона психоаналізом, читання «Фройда, Прінса, Юнга» [128, с. 448] і ставив на карб антиутопії Альфреда Дебліна «Гори, моря і велетні» надмірну увагу «до сексуальних ненормальностей, садизму, однополої любови»: «Замість цього нездорового, нецікавого й незрозумілого психологізму (який, може, з’ясовується модою на Фройда) можна було зачепити ще цілу низку інших, цікавіших проблем» [128, с. 277]. М. Могилянський натомість у фройдівському дусі проголошував, що «кохання й смерть — це дві стихії, що творять його [життєвого трагізму] основи, жодним поліпшенням соціального ладу непоборні» [386, с. 101], до розуміння цієї

ж істини, на думку літературознавця, прийшов у своїй творчості й Г. Квітка-Основ'яненко [197, стп. 10—11].

Біографічні студії неокласиків 1920-х рр. значною мірою позначено фройдизмом. М. Могилянський ішов у ногу з В. Петровим, белетризуючи життєписи українських письменників: шукав приховані стимули творчості Ганни Барвінок [383], цікавився романами П. Куліша і Т. Шевченка [386]. Аргументуючи свій інтерес до приватного життя письменників («романічних біографій»), М. Могилянський майже слово в слово виголошував відому формулу В. Петрова про те, що «кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе» [67, с. 250]: «Не порушуючи тут загального питання про вагу біографічних дослідів для аналізу художньої творчості, обмежуючись бездовідним твердженням, що кожна творчість розкриває авторську індивідуальність (звичайно, соціально обумовлену), що *кожен автор, кінець-кінцем, ні про що інше не розповідає світові, як тільки про себе*, — даємо достатнє виправдання дослідницькій нескромності, дослідницькому бажанню заглянути в найінтимніше» (підкреслення наше. — Н. Вусатюк) [386, с. 101].

Отож у літературознавстві київських неокласиків трапляється різновекторне застосування психоаналітичних стратегій [401, с. 147]: щодо «авторської душі» (М. Могилянський, В. Петров, А. Ніковський) — критик має «повинність зрозуміти письменника, чого хотіла його душа» [228, с. 15], щодо «внутрішнього світу літературних персонажів» і стосунків між ними (А. Ніковський, О. Бургардт), щодо механізмів історико-літературного процесу (С. Савченко). Проте психологічну інтерпретацію неокласиків не можна обмежувати суто фройдистською оптикою, адже українське літературознавство володіло й чималим досвідом дофройдівського психологічного аналізу й користувалося здобутками інших паралельних у часі концепцій. Зосередження на «внутрішній» біографії письменника, пошук психологічного мотивування творчості було загальною прикметою модерністського літературознавства, яке зіштовхнулося з потребою інтерпретувати нові тексти, в яких людська особистість стала головним об'єктом

зацікавлення: «в центрі — “я” з усіма свідомими і несвідомими процесами», — як писав П. Филипович [357, с. 174].

Досліджуючи засоби психологізації прози М. Коцюбинського, П. Филипович посилався на праці із психології творчості Ріхарда Мюллера-Фрайєнфельса, Семена Грузенберга, Мартина Шайкевича, згадував Леопольда фон Захер-Мазоха і мазохізм. Щоб з'ясувати природу емоції страху в оповіданні «Хо», неокласик спирався на працю французького психолога-емпірика Теодюля Рібо «Психологія почуттів» (1896) [357, с. 177]. Окрім того, в одній зі своїх шевченкознавчих статей П. Филипович згадував аналіз А. Горнфельда «мук слова» в однойменній праці, опублікованій у харківському збірнику «Вопросы теории и психологии творчества» (1911, т. 1) [361, с. 20].

Цікавлячись психологією творчості, київські неокласики підходять також до проблем, важливих для герменевтики, феноменології та рецептивної естетики. Можемо говорити як про трансфер окремих тогочасних найновіших теорій, читання відповідних європейських філософів і теоретиків літератури, так і про типологічну суголосність літературознавства неокласиків, рух в одному руслі з європейською гуманітарною думкою, а часом і передвісництво її окремих концепцій. Відомо, що феноменологією Е. Гуссерля цікавилися С. Савченко [308, с. 38—39] і В. Петров [265, т. 1, с. 556—557; т. 2, с. 886, 906]. Останній у листі до М. Могилянського від 2 вересня 1927 р. обстоював феноменологічний підхід до тексту, протиставляючи його генетичному [498, арк. 3 зв.], а в статті «Буржуазна фольклористика і проблеми стадіальності» (1935) дав розгорнуте тлумачення «феноменологізму» як формалістичній течії в сучасній фольклористиці, що нехтує вивченням передумов явища, натомість зосереджується винятково на описі самого явища, виявленні його складу, структури [265, т. 1, с. 556—557; пор. також у пізнішій статті: 265, т. 2, с. 906].

О. Бургардт подібно розрізняв два підходи до тексту в 1939 р.: «Літературне дослідження, як правило, обмежується тим, що простежує становлення поетичного твору до моменту його народження, з'ясовує можливі впливи, психологічні зв'язки, розкриває ідейний зміст, закладений автором. Коли ж твір під пером письменника

набуває остаточного оформлення, тоді він вважається завершеним. При цьому переважно не помічають, що як тільки такий твір виходить у широкий світ до читача, він стає незалежним від свого творця і починає жити самостійним життям. Це самостійне існування, що починається одночасно з його народженням, часто набагато важливіше, ніж розвиток в утробі матері, дальність його дії неможливо передбачити» [511, арк. 5—6].

Неокласики усвідомлюють зміну онтологічного статусу автора, який тепер втрачає контроль над текстом і відповідно перестає бути відповідним пунктом для його інтерпретації. А. Ніковський говорить ледь не по-бартівськи про смерть автора і народження читача: «Мистецький твір — він має самодовільне існування, коли вже відірвався у великі світи від автора, кожний має право під художні формули підставляти бажаний, конкретний зміст і робити з даного художнього образу такий ужиток, який до вподоби» [234, с. 14]; «Скінчивши свій твір, поет не має більшого авторитету в толкуванні поетичного образу, ніж усякий інший читач» [241, с. 21; пор.: 100, т. 2, с. 436]. Певною мірою перегукується з яуссівською історичною концепцією впливів твердження неокласиків про те, що читачі різних епох привносять у зміст твору власні сенси, що виходять за межі первинного задуму автора, й актуалізують у ньому лише їм потрібне [511, арк. 6; 288, с. VI].

Торкаючись стосунків «автор — читач», неокласики усвідомлюють, що інтенція читача необов'язково має збігатися з інтенцією автора, реципієнт у процесі читання не повинен розшифровувати авторський задум, бо це «не завжди цікаво» й не завжди можливо [100, т. 2, с. 436; 101, с. 743]. Київські літературознавці також порушують проблему нетотожності світогляду й думок біографічного автора та героя тексту [37, с. 349; 128, с. 338; 357, с. 63—64; 101, с. 225—226, 513].

У розумінні властивостей літературного твору київські неокласики в окремих своїх студіях виходили за межі позитивістської парадигми. Насамперед слід зазначити, що вони розрізняли текст і твір. Текст фігурує суто в текстологічному значенні — «критично переглянутий», перевірений «текст творів», встановлений редактором (критиком тексту) у процесі підготовки твору до друку [160, с. XIV,

XXII], тобто дефінітивний текст. Щодо твору, то він перестає бути сталим, окресленим, матеріальним продуктом письменника, із закладеним у нього визначеним змістом. Думка М. Рильського про те, що художній твір живе і перероджується лише в людській уяві [288, с. VI], корелює з поняттям інтенційності тексту Р. Інгардена. М. Рильський і О. Бургардт наближаються до проблеми текстових лакун і функції читача — заповнення лакун [289, с. VII; 35, с. 10], конкретизації місць недоокреслення: «розбалакувати, робити висновки — справа читачів», — переконаний М. Рильський [285, с. 70]. Таке розуміння тексту відводить київських літературознавців убік від структуралістських чи формалістських концепцій, за якими текст вважається сталим об'єктом, з якого можна експлікувати певну «закріплену» інформацію.

Неокласики переважно обстоювали множинність інтерпретацій тексту та неможливість остаточного з'ясування його змісту [101, с. 556—557; 73, с. 201; 236, с. III]. М. Зеров вважав нормою розмаїття прочитань одного й того самого твору в різних критиків, навіть якщо ті застосовують одну методологію [101, с. 557], і цим наближався до гадамерівського розуміння відкритої інтерпретації. Водночас лідер неокласиків припускав, що автор може звузити інтерпретаційні можливості власного твору й свободу інтерпретатора, надавши символічним образам у ньому прямолінійності та притчевості [100, т. 2, с. 500—501]. О. Бургардт зі свого боку говорив про більш і менш релевантні інтерпретації: «Що читачі можуть по різному розуміти — це не велика біда, бо зовсім не погано, коли твір викликає різні тлумачення: в кінці кінців правдива інтенція стає домінантною» [222, с. 200]. На відміну від колег по «грону», Б. Якубський пояснював розбіжності в оцінках критиків браком у когось із них «наукового критерію» [437, с. 4], тобто відмінні інтерпретації розглядав як відхилення від норми, тоді як нормою вважав пряме декодування критиком слова автора. Водночас не слід забувати, що більшість неокласиків наділяли активністю не лише читача, а й текст, визнаючи його сугестивний (емоційний) вплив на читача [101, с. 417; 209, с. 45; 177, с. 379; 55, с. LXXII].

Київські неокласики впритул наблизилися до теорії читацького сприйняття. Вивчаючи історію рецепції творів Лесі Українки, М. Зеров і М. Драй-Хмара акцентували увагу на ситуації, яку в термінах В. Ізера можна описати як драматичне нездійснення авторських сподівань на тотожність імпліцитного й реального читача [106, с. 218]. Неокласики диференціюють кілька категорій читачів: масовий («широкий») та фаховий читач («вузький» читач, «читач-спец», підготовлений літературознавець) [101, с. 414, 1052; 100, т. 2, с. 439; 97, с. 159; 156, с. 5; 361, с. 90]. О. Бургардт характеризує смаки масового читача, його жанрові та сюжетні очікування [35, с. 9; 128, с. 284, 432—433]. Ідеальний читач, за М. Могилянським, — це наївний читач, що сприймає твір мистецтва безпосередньо, через «суцільне художнє враження», без допоміжних пояснень [156, с. 6]. П. Филипович натомість посилається на Л. Шюккінга, який під «ідеальним читачем» розуміє уявного читача, протиставляючи його реальному [355, с. 111].

При всьому розмаїтті теоретико-методологічного інструментарію, який використовували київські неокласики, їхніми найпродуктивнішими підходами до критичного прочитання текстів усе ж таки були формальний та соціологічний, а також різні напрями компаративістики [див. докладніше: 142].

3.4. Формалізм як теорія і практика в літературознавстві київських неокласиків

3.4.1. Формалістські та структуралістські контексти. У 1920-ті рр. в українському літературознавстві під впливом модерністських процесів, зокрема естетизації форми в літературній творчості, а також як своєрідна реакція на позитивізм і соціологізм другої половини ХІХ ст., відбувається зміщення уваги дослідників зі змісту на форму твору [1, с. 25]. Однак іманентні студії в Україні так і не розвинулися в цілісну теоретичну систему чи школу, не було груп літературознавців та інституцій, які б відверто позиціонували себе як формалістські, однією з причин чого можна вважати складні цензурні умови [30, с. 211]. Формальний підхід посідав слабшу позицію щодо підтримуваного

радянською владою марксистського методу, який боронив погляд на літературу як на утилітарне явище, безпосередньо пов'язане із «соціальною дійсністю» і придатне лише для того, щоб цю дійсність «правильно» відтворювати, для якого визначальним був зміст як носій ідеології, а не форма.

Марксист С. Щупак стверджував, що «формалізм на Україні був завжди похлибий, завжди провадив струсеву політику, воліючи виступати переважно не самостійно, а в товаристві з близькими по “духу” методологічними школами» [399, с. 61]. Чимало українських літературознавців виявляли інтерес до питань теоретичної поетики, аналізували «форму» конкретних літературних творів, проте відкрито не заявляли про свою методологію. Звідси походять такі означення українського формалізму як «інтуїтивний формалізм» [273, с. 61] чи явище «формаліста без формалізму» [186, с. 43]. Деякі критики, наприклад Б. Якубський і Ф. Якубовський, називати український формалізм запізнілим [418, с. 46; 403, с. 27], мотивуючи свою думку тим, що вітчизняні теоретичні праці з'являлися з відставанням від російських учених.

В українському літературознавчому дискурсі помітна тенденція ототожнювати формалізм 1920—1930-х рр. зі студіями поетики загалом. Оглядач українського літературознавчого процесу 1920-х рр. К. Копержинський відзначав такі напрями формальних досліджень тих років, як теоретичні студії з поетики, стилістичний аналіз творів, розгляд окремих елементів стилю автора. Проте, на його думку, науковими прийомами формально-поетикальної школи в Україні вмiла користуватися тільки лічана кількість осіб [138, с. XXXVI]. Подібно до К. Копержинського в 1927 р. М. Могилянський констатував в українській науці лише початок роботи в напрямку літературного іманентизму: «в теоретичній поетиці багато ще зовсім нез'ясованого, спірного, деякі важливі питання ледве-ледве поставлено» [157, с. 12]. Кількома десятиліттями пізніше Д. Чижевський писав, що «серед українських дослідників майже не було представників крайнього формалізму, які були серед росіян та іноді твердили, що зміст літературного твору взагалі не має ніякого значення або що він цілком залежний від форми» [379, с. 30].

Існування формалізму в 1920-х рр. «у його чистому вигляді» (крім деяких випадків) заперечувала й пізніша радянська критика [24, т. 3, с. 53].

Історію формалізму в Україні зазвичай починають від «філологічної школи» професора В. Перетца [23, с. 366; 138, с. XXV; 54, с. 14], який при Університеті св. Володимира організував «Семінарії російської філології». Прихильний до формалізму І. Айзеншток вважав, що В. Перетц дав певний поштовх до вивчення форми поетичних творів, проте його підхід більше тяжів до емпіричної фактографії [9, с. 76—77]. Д. Чижевський стверджував, що українські формалісти «загострили стилістичний підхід школи Перетца» [380, с. 220]. Промарксистська критика 1920—1930-х рр. звинувачувала академіка в передвісництві формалізму та прищепленні формального методу неокласикам [399, с. 69]. В українському формалізмі, який на відміну від російського радикально не розірвав з «університетською традиційною мудрістю», вбачали «баласт» і «хвост» від Перетцової еkleктичної школи [403, с. 12]. І навіть наприкінці 1950-х рр. О. Білецький, як рупор офіційного радянського літературознавства, транслиував думку, що «метод» В. Перетца був «формальний» [24, т. 2, с. 109].

Одним із ключових питань у дискусії про український формалізм, яку на початку 2000-х рр. ініціювала С. Матвієнко, було «передчуття» формалізму в посібнику з методології літератури В. Перетца 1922 р. [186]. С. Росовецький, однак, знаходив формалістичні засновки ще в давнішій статті науковця 1904 р. — у відгуку на магістерську дисертацію А. Лободи «Російські билини про сватання» [292, с. 198]. Наші дослідники Г. Бабак і О. Дмитрієв у монографії про формальний метод в Україні розглядають філологічні студії В. Перетца та його семінар як «передформалістську» школу [14, с. 79]. Усі наведені вище висловлювання, здається, засвідчують загальний консенсус щодо передвісництва В. Перетцом формалізму. Однак, оголошуючи його «першим формалістом», усе ж варто розмежовувати теоретичні декларації вченого та практичну роботу з літературними пам'ятками, яка значною мірою була текстологічною.

До дискурсу українського формалізму причетні різні літературні угруповання й видання: «Літературно-критичний альманах», «Музагет», «Іроно»,

«Нова генерація», «Плуг» тощо. Формалізм у літературній критиці ВАПЛІТЕ (М. Йогансен, Г. Майфет, Ю. Смолич, М. Хвильовий, І. Айзеншток) досліджували Л. Кавун [113, с. 32—41], Г. Бабак, О. Дмитрієв [14, с. 380—396] та ін. Т. Коваленко, розглядаючи формалізм як синтетичний теоретичний, художній і соціальний дискурс, аналізувала футуристичний вектор українського формалізму, зокрема діяльність М. Семенка [131]. Взаємодію авангардизму й формалізму висвітлювала С. Матвієнко на прикладі текстів О. Полторацького, Л. Скрипника, В. Поліщука, М. Йогансена [185]. Проблема форми була актуальною для літературознавців Західної України в міжвоєнний період (М. Рудницький, Б.-І. Антонич, М. Гнатишак та ін.).

Київські неокласики теж не залишилися осторонь нової теорії, в якій оживало «античне розуміння мистецтва як діяльності, що спирається на знання», мистецтва як «майстерності, умисного використання правил, як техне» [190, с. 210]. Зацікавленість київських неокласиків формальними студіями цілком резонувала з їхньою поетичною концепцією творчості як ремесла й раціональної праці.

Якщо Б. Якубський і М. Могилянський виступали в критиці з теоретичними статтями, присвяченими формалістській проблематиці, то щодо решти учасників неокласичного грона, перефразовуючи С. Павличко [252, с. 167], доцільніше застосувати поняття «захований формалізм»: для них формалізм був переважно лише однією зі складових плюралістичної методології [4, с. 137], при чому часто умисно замаскованою. І хоча розлогих рефлексій про формалістичний метод в опублікованих статтях неокласиків не вельми багато, з їхніх історико-літературних та критичних текстів можна експлікувати елементи формалістичного аналізу, а інколи й принагідні висловлювання про базові поняття формалізму.

Найвідвертіше своє ставлення до формалізму київські неокласики висловлювали у приватних текстах — в епістолярії. І. Айзеншток у листі до М. Зерова від 26 вересня 1926 р. повідомляв, що пише розвідку про «український формалізм», в якій ітиметься, зокрема, «про мнимий формалізм неокласиків, що про нього говорять тепер багато недотепного» [7, с. 38]. Відповідаючи на цей лист, М. Зеров, з одного боку, нібито підтверджував думку свого харківського колеги,

відмежовуючись від російського формалізму, а з другого боку, говорив про близькість йому німецько-австрійської теорії мистецтва: «Формалізм неокласиків, розуміється, річ вигадана. Для мене особисто ні Бєлий, пережитий р. 1911—1914, ні ОПОЯЗ не заступили суто історичних, історико-літературних задач. Питання про реалістичний стиль в історичному викладі, шукання єдиної фізіономії доби в літературі, в науці, світогляді і вчинках (Оск. Вальцель) — для мене основні, не другорядні задачі, від яких історик літератури (коли тільки його на те стає) не може і не в праві ухилитися. Я далеко ближчий до марксістського соціологізму, ніж це може здатися всім Савченкам. А що Шкловського мені приємніше читати, ніж Коряка, а Ейхенбаум мені в двадцять разів приємніший, ніж Загул, — то це тому, що Шкловський з Ейхенбаумом будять думку, стимулюють її, витончують моє сприйняття літературного факту. А Коряк з Загулом видаються просто немудрими зубряками немудрих молитовників» [101, с. 1058]. Пізніше в листі до З. Єфимової від 6 серпня 1928 р. неокласик зізнавався: «для мене багато важить текст в естетичному сприйнятті (формалістична рисочка)» [101, с. 1077]. У відкритому ж листі до редакції «Пролетарської правди» від 25 лютого 1930 р. М. Зеров заявляв про своє двояке ставлення до формалізму: «при всій своїй увазі до формальної аналізи, я завжди намагався стояти осторонь від формалістичного літературознавства, що розглядає літературний факт поза соціальними його обставинами, розбиваючи історично-літературний процес на ряд внутрішньо непов'язаних технологічних нарисів» [98, с. 5]. Свою причетність до формалізму парадоксально означував М. Могилянський у листі до В. Міяковського від 13 квітня 1935 р.: «Я хоч і “формаліст”, бо ж визнаю, що у формі худ[ожнього] твору немає нічого, що не було б найтісніше пов'язано зі змістом, та все ж у багатьох формальних питаннях — повний профан, і зокрема особливо — у питаннях сонетної форми» [194, с. 195—196].

Б. Якубський шукав витоки формального методу в літературознавчих студіях символістів і в авангардних літературних практиках: «Дійсно, декадентство та футуризм наприкінці XIX — на початку XX вв. значно підняли літературну форму і майже позбавилися життєвого літературного змісту. Наша сучасна течія

теоретична, наукова, так званий “формалізм”, — безумовно генетично зв’язана з декадентством, з футуризмом» [415, с. 222]. Київські неокласики в період свого наукового становлення спиралися на теоретичні праці символістів, в яких порушувалися проблеми форми. Наприклад, М. Зеров, викладаючи історію групи неокласиків, згадував: «Його [І. Анненського] “Книги отражений”, як і “Символізм” А. Белого, довгий час визначали уподобання і власну методу “неокласиків”. Пам’ятаю, як на зборах університетської української громади р. 1912 мені прийшлося на літературному суді говорити прокурорську промову проти поезії Чупринки, і як я, спершися на формальну методу А. Белого, доводив ритмічну бідність поета, тобто робив те саме, що р. 1918 в “Літературно-артистичному альманахові” робив Я. Можейко» [101, с. 539—540].

Епістолярні й особисті контакти київських неокласиків із російськими формалістами, взаємне рецензування праць, рецепція літературознавчих понять і концепцій ОПОЯЗу — це обширна тема, що потребує окремого розгляду. Варто лише зазначити, що літературознавці «неокласичного грона» не погоджувалися з низкою положень російських теоретиків та й загалом піддавали сумніву їхню «формалістичність». Так, В. Петров доводив, що В. Шкловський не був послідовним формалістом, бо не зміг повністю подолати генетизму, психологізму та побутовізму в трактуванні сюжетів [265, т. 1, с. 560, 564—565]. Б. Якубський вважав досягненням російських формалістів дослідження «літературності», «реабілітацію» форми, однак критикував їх за неповноту вивчення літературного факту [415, с. 224], не поділяв іманентної концепції історії письменства [412, с. 1] та з радістю констатував прямування пізніх формалістів до соціологізму [429, с. 3].

У 1930-х рр. В. Петров критикував російський формалізм із позиції соціологізму. У статті «Петербурзькі повісті М. Гоголя» (1932) він звинувачував формалістів, що ті, «перегинаючи палку», «спрощують Гоголя і обминають суперечності, що були властиві дрібнобуржуазному світогляду 30—40-х років, і що їх відзначив в романтизмі згодом Плеханов» [265, т. 1, с. 461]. А в статті про Кулішеві «Спогади з молодих літ» закидав Б. Ейхенбауму, що той «звужує в ім’я гасла літературного іманентизму своє завдання історика літератури», тоді як

«клясова аналіза літературної орієнтації Куліша може пояснити значно більше, ніж вузький і схематичний формалізм Б. Айхенбаума» [266, с. 239].

В. Агеева називає кілька ймовірних причин дистанціювання неокласиків від ОПОЯЗу. По-перше, бажання уникнути ідеологічних обвинувачень [5, с. 4], адже формалізм сприймався як «шкідлива», немарксистська, літературознавча школа. По-друге, генетична пов'язаність російського формалізму з авангардом, до якого неокласики ставилися неоднозначно. По-третє, заангажовані у вибудовуванні альтернативної (проєвропейської, антипросвітянської, антинародницької) культурно-мистецької традиції неокласики вважали «суто формальний аналіз «прийому», «фактури», «зсуву» тощо як речей, безвідносних до ширшого контексту [...] недостатнім» [5, с. 5]. По-четверте, неокласики не сприймали в російському формалізмі антипотєбніанських, антипсихологічних акцентів, адже для них велике значення мали психологічні й психоаналітичні аспекти творчості [5, с. 5].

Серед інших важливих міжнародних контекстів літературознавства київських неокласиків слід згадати Празький лінгвістичний гурток, із працями якого були обізнані київські дослідники. М. Драй-Хмара відгукнувся публікацією «Проблеми сучасної славістики» в газеті «Пролетарська правда» на німецькомовну статтю Р. Якобсона «Про сучасні передумови російської славістики» (1929) у зв'язку з першим міжнародним славістичним конгресом у Празі, на якому про себе заявили чеські структуралісти [73, с. 298—301]. М. Драй-Хмара пристосував ідеї Р. Якобсона до потреб української славістики, наголошуючи при цьому на необхідності іманентного (функціонального) вивчення художніх форм та їхньої еволюції [див. докладніше: 14, с. 397—407].

П. Филипович у статті «“Земля” Ольги Кобилянської» (1928), міркуючи про реалістичність твору і правдоподібність зображення дійсності в ньому, спирався на статтю Р. Якобсона «Про реалізм у мистецтві», надруковану у «ВАПЛІТЕ» (1927, № 2) [356, с. 143—144]. У лютому 1929 р. П. Филипович надіслав у подарунок Р. Якобсонові, на той час провідному діячеві празької лінгвістичної школи, з яким не був особисто знайомий і ніколи не спілкувався, щойно опублікований збірник

своїх статей «З новітнього українського письменства» з інскриптом [355, с. 9; 489, с. 129]. На думку Д. Штогрини, цей вчинок київського неокласика слід розглядати як символічний жест, що засвідчував його літературний зв'язок із празьким структуралізмом [489, с. 129—130].

Компаративістичний аналіз літературної критики київських неокласиків і типологічно подібних явищ у європейському літературознавстві не є безпосереднім завданням цієї дисертації, утім варто зазначити, що подібні дослідження проводилися. О. Гальчук, вивчаючи художньо-естетичні, тематичні й образні сходження у творчості М. Зерова та Т. С. Еліота, з'ясувала точки перетину літературної критики двох визначних модерністів: подібний підхід до формування нового літературного канону, однакове розуміння традиції та її ролі в літературному процесі, спільна позиція в тлумаченні античності як колиски європейської культури, визначення одного з різновидів критики як синтезу літературознавчої та художньої діяльності, полемічний характер критики [49]. Критику київських неокласиків з англо-американською «ною критикою» єднають прагнення об'єктивності, а також спроби іманентної інтерпретації творів, хоча в українських літературознавців формальний підхід зрідка повністю витісняв контекстуальний аналіз. В. Будний стверджує, що київські неокласики мають багато спільного з методикою «пильного читання» (close reading), яку запровадила «нова критика», та окреслює інші горизонти європейського формалізму: Поль Валері у французькому літературознавстві та Бенедетто Кроче в італійському [186, с. 53]. Характерно, що естетичні позиції обох культурних діячів визначалися класицистичними орієнтаціями.

Перспективний напрям дослідження — порівняння іманентних студій київських неокласиків і польського формалізму, представленого варшавським колом (Казимеж Вуйчицький, Давид Хопеншанд) і віленським центром (Манфред Кридль, Францішек Седлецький), яких зближував академізм, відсутність потреби орієнтуватися на літературний авангардизм тощо [див.: 131, с. 98].

Міжнародні контексти літературознавства київських неокласиків можна розглядати також в іншому аспекті: досі мало вивчено тему рецепції історико-

літературних здобутків «неокласичного грона» європейською академічною спільнотою. Важливо звернути увагу на представленість наукових праць київських неокласиків у франкомовному славістичному дискурсі сучасників. У березні 1927 р. під час візиту до Всеукраїнської академії наук професора слав'янської філології Колеж де Франс Андре Мазона та його учня славіста Антуана Мартеля було погоджено співпрацю й обмін книжками. Відтак у паризькому журналі славістики «Revue des études slaves», засновником і редактором якого був А. Мазон, у рубриці «Хроніка» з 1927 р. по 1931 р. регулярно виходили огляди праць з історії української літератури А. Мартеля. Серед наукових видань ВУАН французький славіст постійно відзначав дослідження київських неокласиків: звернув увагу на статтю П. Филиповича про поезію І. Франка в «чудовому томі», який видала «Книгоспілка» [483, с. 282], та кулішезнавчі студії В. Петрова й П. Чубського (М. Могилянського) [484, с. 122], підкреслив «відмінну якість» збірника «Література» (1928) за редакцією С. Єфремова й неокласиків [485, с. 160] тощо. Після смерті А. Мартеля українську хроніку продовжив вести Борис Унбегаун, і ще певний час літературознавчі публікації неокласиків згадувалися на сторінках журналу, доки 1933 р. від ВУАН, імовірно, з політичних причин перестали надходити видання.

У 1928 р. з ініціативи А. Мартеля вийшов окремий номер бельгійського журналу «La Nerve» (Брюссель; Брен-ле-Конт; Париж), присвячений літературі й мистецтву України, в якому, зокрема, було опубліковано статтю П. Филиповича «La Littérature ukrainienne moderne» («Сучасна українська література») в перекладі А. Мартеля. Автор висвітлював шлях українського письменства від І. Котляревського до 1920-х рр., вписуючи його в загальноєвропейський контекст [474]. Неокласик стверджував, що відродження української літератури було зумовлено впливом західного романтизму, наголошував, що в обґрунтуванні концепції реалізму І. Нечуй-Левицький спирався на Г. Флобера та Е. Золя, а символізм у творах О. Олеса — від М. Метерлінка. У пореволюційній літературі П. Филипович виокремлював плеяду поетів (П. Тичина, М. Рильський, М. Семенко, В. Сосюра та ін.) та прозаїків (М. Хвильовий, В. Підмогильний,

Г. Косинка, А. Любченко, Ю. Яновський та ін.), перераховував письменницькі угруповання: пролетарі й попутники, футуристи, неореалісти й неокласики. Стаття містила примітку редактора, в якій зазначалося, що автор статті П. Филипович і «сам є видатним поетом», «видав збірки оригінальних віршів, а також твори, на які його надихнули французькі письменники, або переклади з них» [474, с. 15].

Поряд із франко-українськими та бельгійсько-українськими контактами також продуктивна тема українсько-німецької наукової комунікації: з одного боку, може йтися про представленість досліджень київських неокласиків у німецькій науковій періодиці, наприклад на сторінках журналу «Zeitschrift für slavische Philologie», що виходив за редакцією славіста Макса Фасмера, а з другого боку, варто дослідити засвоєння київськими неокласиків праць німецькомовного літературознавства кінця ХІХ—початку ХХ ст.

3.4.2. Рецепція німецькомовних теорій літератури. Спостереження С. Матвієнко про те, що дискурс українського формалізму надзвичайно місткий, бо в його межах функціонувало багато різнорідних понять і традицій [186, с. 15], стосується й київських неокласиків, які сприймали й адаптували як ідеї російського формалізму, так і західноєвропейські теорії. При дослідженні генетико-контактних зв'язків і формалістичних трансферів виринає питання, чий вплив на українських літературознавців, зокрема неокласиків, домінував. Г. Грабович впевнений, що для українського дискурсу формалізму був вирішальним російський фактор [186, с. 76], тоді як В. Агеєва вважає, що є сенс проводити паралелі не так з російською, як з німецькою і французькою моделлю [186, с. 46]. Учасники ж літературного процесу 1920-х рр., наприклад О. Білецький, І. Айзеншток, Д. Чижевський, свідчили, що «західницький вплив» серед тогочасних українських інтелектуалів був доволі-таки відчутний [18; 9, с. 73; 379, с. 30].

Теоретик із групи київських неокласиків Б. Якубський вважав російський формалізм цілком залежним від німецького: «Напрямок цей походження не російського, а швидше німецького; з німецької літературної науки (Сіверс, Саран, Вальцель та інші) були роки десять тому запозичені принципи так званого “формалізма” та перенесені на російський ґрунт такими вченими, як Віктор

Жирмунський, Борис Ейхенбавм, Юр. Тинянов, Борис Томашевський, Виктор Виноградов, з не «академічного» осередку — Виктор Шкловський, та ще з десятків менш визначних імен» [438, с. 112]. Не лише Б. Якубський підкреслював несаможитність, вторинність російських концепцій щодо європейської науки [449, с. 3]. Наприклад, харківський літературознавець А. Шамрай теж вважав опоязівців реципієнтами німецької філологічної думки і закликав звертатися до наукових першоджерел [див.: 257, с. 88]. Вочевидь, у 1920-х рр. гасло «ad fontes!» поширювалося не лише на літературу, а й на її теорію. Про витоки формалізму подібно висловлювався Є. Маланюк у листі до О. Бургардта від 27 жовтня 1935 р.: «Дуже Вас прошу, як фахівець, допомогти не-фахівцеві: мені потрібні джерела російської (петерб[урзької]) школи формалістів (Ейхенб[аум], Шенгелі, Шкловський, Томашевський etc.). Що ці джерела — німецькі (Сіверс?) — не сумніваюся, і що вони не самі дійшли до формалізму — також не сумніваюся» [509, арк. 1].

У своїх літературних студіях київські неокласики часто посилалися на праці німецькомовних літературознавців і цитували їх, як-от: «Німецький романтизм» [128, с. 296; 265, т. 1, с. 164, 172, 177; 150, с. 129], «Проблема форми в поезії» [448, с. 39], «Імпресіонізм та експресіонізм у сучасній Німеччині (1890—1920)» Оскара Вальцеля [201, с. XXVIII—XXIX; 308, с. 11]; «Імпресіонізм у житті та мистецтві» Ріхарда Гаманна [308, с. 11, 36]. С. Савченко, досліджуючи німецький експресіонізм, спирався, зокрема, на концепції Адольфа Гільдебранда, Вільгельма Воррінгера й Алоїза Рігеля [308, с. 14, 49]. Як стверджував В. Петров, уявлення київських неокласиків про бароко сформувалося під впливом книги «Ренесанс і бароко» Генріха Вельфліна [124, с. 295]. У недатованих записниках В. Петрова (ймовірно, 1920-х рр.) занотовано міркування Г. Вельфліна про закриті тектонічну й відкриту атектонічну форми, О. Вальцеля — про визначальні риси бароко, В. Воррінгера й Г. Зіммеля — про готику [66, с. 450—451]. Б. Якубський із захопленням писав про «слухову філологію» Едуарда Зіверса та його учня Франца Зарана, називав важливу для «нового розуміння літератури» працю Якоба Мінора «Німецьке віршування» (1893), студію французького літературознавця Ежені

Ландрі «Теорія ритму та ритм французької декламації» (1911), згадував американського теоретика Раймонда Макдональда Олдена [418, с. 46; 422, с. 76]. Варто зауважити, що польський формалізм лишився майже непоміченим у колі київських неокласиків, хоча, наприклад, Б. Якубському були відомі теорія «чистої форми» Станіслава Віткевича, яку він відкидав як «чисту метафізику», та теорія Юліуша Клейнера, яку вважав цікавою спробою пояснити поєднання змісту й форми в мистецькому творі [448, с. 41].

Німецькомовні теорії поезики могли видаватися київським неокласикам ближчими, аніж російський формалізм, із кількох причин. Насамперед німецькомовні літературознавці вважали і форму, і зміст, з одного боку, конструктивними елементами цілого твору, а з другого, — світоглядними явищами [462, с. 49]. Неокласикам, які цікавилися добою з її історико-культурним контекстом, суголосними були погляди німецької школи, яка проголошувала: «Ізольований мистецький твір завжди турбує історика. Йому хочеться поставити твір у загальну сув'язь і дати йому потрібне середовище» [494, с. 7].

Німецьке мистецтвознавство розробляло типологію стилів, пропонувало дихотомічні концепції: «ренесанс — бароко» Г. Вельфліна, «античний стиль — готичний стиль» В. Воррінгера тощо. Над типологією стилів міркували й київські неокласики. Як стверджував В. Петров, «ідея епохи», яку першим в українському мистецтвознавстві 1919 р. озвучив Федір Шмідт, стала «однією із складових ідей у системі поглядів того кола літературознавців, що як письменники були об'єднані в гурток “неокласиків”. В межах гуртка була з'ясована безпосередня зв'язаність поняття “епохи” з поняттям “історичного антитетизму”, функції негачії, прямого заперечення як принципу, що визначає основи формування історичних світоглядів, які історично приходять один на зміну одному» [265, т. 2, с. 808]. Маятниковий механізм зміни стилів у 1930 р. описував М. Рильський: кожен стиль має свою точку насичення, після якої відбувається «різкий поворот в інший бік» — «докотившись берега, літературна хвиля раз-у-раз відкочується в супротивний бік» [289, с. V]. Проблема епохи та механізм зміни епох становитиме особливий інтерес для В. Петрова у 1940-х рр.

Б. Якубський із захопленням сприймав новаторські спроби в Німеччині створити «історію мистецтва без імен» [410, с. 64] чи історію німецької літератури, в основі якої — еволюція жанрів [411, с. 2]. «Нове українське письменство» М. Зерова (1924) тяжіло до Вельфлінової «історії без імен». Головними героями літературної історії метра неокласиків були не письменники, хоча і їхнім біографіям, й «історично-соціальної обставині» він віддавав належне. Сюжет цього історико-літературного нарративу М. Зерова визначали перипетії стилів та трансформації жанрів. Недаремно О. Білецький з прикрістю відзначав у зеровській історії «крайня літературної діяльності одного письменника на різні розділи» через те, що авторові «хочеться говорити про літературу, а не про письменників» [25, с. 249]. І навпаки, А. Шамрай вітав унікальну в українському літературознавстві спробу «подати характеристику не окремих письменників, а цілих літературних шкіл, підходячи до них головним чином із формальним аналізом» [387, с. 256].

Німецька школа була суголосною неокласикам не лише своїми теоретичними пропозиціями, а й світоглядно-культурними орієнтирами. Більшість німецьких, австрійських і швейцарських формалістів (А. Гільдебранд, К. Фідлер, Г. Вельфлін, Е. Панофський та ін.) захоплювалися класицизмом. «Колискою європейського формалізму» називають неокласичний «римський гурток» [462, с. 44], до якого належали німецький художник Ганс фон Марє, філософ і мистецтвознавець К. Фідлер, а також скульптор і теоретик мистецтва А. Гільдебранд. Німецькі неокласики прагнули відродити велику форму класичного мистецтва. Ідеї «римського гуртка» мали продовження у працях формалістів В. Воррінгера, Ю. Маєра-Грефе, Г. Вельфліна та інших. Творчість Ганса фон Марє була відомою М. Калиновичу: він згадував художника у своїй статті «Загибель Гесперидових садів» (1918) [115, с. 13], а його вірш «Золотий вік Марє» [461, с. 20—21] зі збірки «Шалфейные холмы» («Шавлієві пагорби», Лейпциг, 1914), виданої під псевдонімом Amaryllis, був екфразисом знаменитих живописних полотен Ганса фон Марє («Етапи життя», «Гесперида»), а також ремінісценцією його концепції

«золотого віку» — втраченої античної культури, відродженням естетичних принципів якої займався «римський гурток».

У відомій праці «Проблема форми в образотворчому мистецтві» (1893, російський переклад 1914 р.) А. Гільдебранд запропонував поняття «die architektonische Gestaltung eines Kunstwerkes» [479, с. VIII] — «архітектонічна побудова художнього твору», або «архітектонічна структура твору мистецтва», що властива й архітектурному творові, і драмі, й симфонії тощо. Під «архітектонічним» А. Гільдебранд розумів формалістську «конструктивну єдність твору»: «кожен елемент художнього твору має передусім суто конструктивне значення у творі як у замкнутій самодостатній конструкції» [462, с. 45]. Тож завдання дослідника будь-якого твору мистецтва полягало в тому, щоб розкрити цю єдність і з'ясувати функції кожного її елемента [462, с. 45].

Поняття «архітектоніки», чи «архітектонічної структури», набуло широкої популярності в Західній Європі перед першою світовою війною, викликавши появу численних «практичних» досліджень, однак сам термін надовго не прижився через сторонні асоціації [473, с. 58; 462, с. 45]. Проте відгуки цієї німецької термінологічної традиції помітні в київських неокласиків: у їхніх текстах часто трапляється поняття «архітектоніка» [101, с. 43, 141; 100, т. 2, с. 335; 230, с. 195; 128, с. 285, 328, 397, 399, 401; 383, с. 15; 285, с. 70; 451, с. 233] або ж «архітектурний бік повісті» [101, с. 252], «прозора архітектура вірша» [101, с. 255], «архітектонічна цілість й єдність» композиційної будови новели [150, с. 122], «сюжетна архітектоніка» [266, с. 244], «архітектоніка сюжету» [266, с. 251], «формальний архітектонічний розвиток казкового сюжету» [265, т. 1, с. 366], «архітектурна сюжетна структура епізоду» [265, т. 1, с. 401].

Для праць О. Вальцеля характерна методологічна інтердисциплінарність і термінологічна інтермедіальність, тобто введення в літературознавчий дискурс термінів і понять музики, образотворчих мистецтв, наприклад таких, як колорит, лейтмотив тощо [492, с. 11—12]. Сліди такого інтермедіального підходу до літературних текстів можна побачити і в київських неокласиків. Так, на думку А. Ніковського, «зовнішнє тло й констеляцію людей і речей» у повісті «Бурлачка»

І. Нечуя-Левицького побудовано за методом живописного контрасту в рембрандтівській манері [228, с. 23]. П. Филипович відзначає мелодійність і музичність, «симфонічне» забарвлення прози О. Кобилянської, що досягається завдяки лейтмотивам [355, с. 398—400], у поемі «Кавказ» Т. Шевченка виокремлює «увертюру» з Прометеєм, насичену міцною інструментовкою» [355, с. 318]. Мелійну стихію «Лісової пісні» досліджує В. Петров [265, т. 1, с. 385].

Засвоєння досвіду німецькомовного літературознавства в середовищі київських неокласиків не обмежувалося використанням його окремих понять і концепцій. Як уже згадувалося, О. Бургардт у книжці «Нові обрії в царині дослідження поетичного стилю. (Принципи Е. Ельстера)» (1915) знайомив українських читачів із дослідженням німецького теоретика Ернста Ельстера «Principien der Literaturwissenschaft» («Принципи літературознавства») (1911, т. 2), який визначав стиль як суму «підпорядкованих об'єднувальної нормі засобів вираження, у яких спостерігається естетична концепція і перетворювальна сила творця» [40, с. 9]. О. Бургардт не лише реферував студію відомого науковця, а й полемізував з низкою його положень, зокрема про ієрархію тропів, природу поетичної мови, наводив власні приклади. Про студентську роботу неокласика досить критично відгукнувся О. Білецький: короткий Бургардтів виклад стилістики Е. Ельстера, на його думку, мав гучну назву, що не виправдовувала себе [18, с. 11—12]. Сучасні дослідники вважають, що цій праці не вдалося здійснити революції в українській теорії літератури, а Е. Ельстер не зміг стати «європейським “батьком” або передтечею київського формалізму» [14, с. 81].

Дослідження німецькомовних теорій літератури О. Бургардта продовжується в еміграційний період його життя. У 1940 р. в Мюнстерському університеті під науковим керівництвом професора Еріха Гофмана він захистив докторську дисертацію «Лейтмотиви в Леоніда Андреєва», яка наступного року з'явилася двома виданнями в Мюнстері [464] та Лейпцизі [465]. Д. Чижевський залишив два суперечливі свідчення про методологічне підґрунтя Бургардтової дисертації. Перше свідчення — синхронне в часі — міститься в листах Д. Чижевського до Альфреда Бема за травень 1942 — січень 1943 років. Д. Чижевський, який читав

частини дисертації в коректурі й неодноразово хвалив її як дуже цікаву з погляду методології [340, с. 236—237, 244, 248, 250], стверджував, що О. Бургардт, не називаючи імені «свого натхненника», спирався на методологію професора Ганса Шпербера, викладену у статті «Мотив і слово в Густава Майрінка» (1918) [340, с. 248, 250].

Друге свідчення — асинхронне, пізніше в часі, Д. Чижевський дав у спогадах «Юрій Клен, вчений та людина: (Із спогадів. Написано 1949)» (1957). Тут Д. Чижевський стверджував, що теоретичною базою для дисертації О. Бургардта стала теорія лейтмотивів Лео Шпітцера [382, с. 165]. Насправді ж у мюнстерській та лейпцизькій публікаціях дисертації жодного разу не згадано ані імені Л. Шпітцера, ані Г. Шпербера, як зрештою будь-кого іншого з теоретиків лейтмотивів. Про обставини такого «замовчування» дисертантом своїх джерел можна дискутувати. Серед імовірних причин — цензурне втручання редакції або ж самоцензура автора.

Г. Шпербер і Л. Шпітцер, обидва австрійські дослідники єврейського походження, представники стилістичної критики, зазнавши переслідувань з боку нацистської влади, в 1930-х рр. емігрували з Німеччини. Обидва працювали в одному напрямку, досліджуючи лейтмотиви. Л. Шпітцер називав Г. Шпербера своїм соратником [278, с. 220], а його наукову роботу про Г. Майрінка вважав аналогічною власній про Х. Моргенштерна [278, с. 198]. Обидва дослідження було опубліковано у збірнику «Мотив і слово: Студії літературної та мовної психології» (Лейпциг, 1918) [487]. Тож як пояснити суперечність у свідченнях Д. Чижевського про джерела дисертації О. Бургардта? Вочевидь, маємо більше підстав довіряти його синхронному свідченню про Г. Шпербера, а згадку про Л. Шпітцера трактувати як помилку пам'яті.

О. Бургардт, подібно до німецької стилістичної критики, орієнтувався на лейтмотивну практику Р. Вагнера [464, с. 6; 490, с. 318], а також по-фрейдистськи розглядав лейтмотив як ірраціональну силу, що деспотично заволодіває творчістю і світоглядом письменника, диктує вибір лексики [464, с. 9]. Важливо зазначити, що неокласик зацікавився проблемою лейтмотивів ще в радянський період свого

життя. Н. Лазірко й І. Набитович слушно зауважують, що вже в 1920-х рр. О. Бургардт у деяких своїх студіях виявляв структуралістське розуміння лейтмотивів [151, с. 74; 218, с. 76—77], фіксуючи їх у драмах Георга Кайзера [128, с. 389, 393] й романі «Білі боги» Едуарда Штукена [128, с. 280—281]. Лейтмотивний аналіз О. Бургардта на кілька десятиліть випередив поетику виразності, що виникла в межах російського структуралізму в 1960-х рр.

Тема німецьких контактів київських неокласиків буде не повною, якщо не згадати про їхню наукову комунікацію з Д. Чижевським — фігурою водночас важливою як для української, так і для німецької, чеської та російської гуманітаристики. Перебуваючи в еміграції, Д. Чижевський співпрацював із Празьким лінгвістичним гуртком і декларував свою належність до структуралізму: «Щодо традицій літературного аналізу, в яких я стою, то я найбільше обов'язаний російським “формалістам”, а ще більше чеському історичному літературознавцю Мукаржовському» [350, с. 350]. Д. Чижевський підтримував дружні стосунки з київськими неокласиками ще зі студентських часів, а в 1930-х рр. близько потоваришував з О. Бургардтом, який саме емігрував до Німеччини. Д. Чижевський допоміг своєму колезі в 1934 р. отримати посаду викладача в Мюнстерському університеті. Свідченням спілкування двох науковців лишилися частково збережені листи Д. Чижевського до О. Бургардта 1932—1938 рр., що містяться в приватному архіві Вольфрама Бургардта (Лондон, Онтаріо, Канада) [510], та листи О. Бургардта до Д. Чижевського за 1945—1947 рр. з архіву бібліотеки Гейдельберзького університету [497]. По смерті О. Бургардта, в листопаді 1947 р. Д. Чижевський виголосив доповідь «Юрій Клен як особистість і вчений» на конференції УВАН в Ашаффенбурзі, а за десять років опублікував про нього спогади [382].

Д. Чижевський зараховував М. Зерова, П. Филиповича, В. Петрова й Б. Якубського до літературознавчої течії, яка досліджувала літературні твори «з формального погляду» [379, с. 30]. У німецькомовній науковій періодиці Д. Чижевський прорецензував низку видань київських неокласиків: прихильно відгукнувся про львівське перевидання праці М. Зерова «Поетична діяльність

Куліша» (1938) [491] та монографію В. Петрова «Пантелимон Куліш у п'ядесяті роки» (1929), яку вважав «одним із найцікавіших видань у галузі української літературної та інтелектуальної історії останніх років» [470, с. 179]. Д. Чижевського поєднував із В. Петровим спільний інтерес до творчості Г. Сковороди, він висловлювався дуже компліментарно про сквородинознавчі дослідження «шостого у гроні» [378, с. 41; 381, с. 64].

Юрій Клен зі свого боку рецензував «Філософію Г. С. Сковороди» Д. Чижевського (1934) на сторінках донцовського «Вістника» [126] і празького часопису «Slavische Rundschau» [463], відзначаючи, зокрема, що деякі ідеї, які розробив у своїй монографії Д. Чижевський, уперше висловив В. Петров. Окрім того, О. Бургардт написав 1942 р. рецензію на «Український літературний барок: Нариси» Д. Чижевського (Прага, 1941, 1 та 2 частини) для часопису М. Фасмера «Zeitschrift für slavische Philologie» за 1944 рік, наклад якого згорів під час бомбардування [350, с. 363—364].

Між віддаленими в часі концепціями історії літератури М. Зерова та Д. Чижевського простежується тяглість. Обґрунтовуючи власну періодизацію в «Історії української літератури» (1956), в основу якої було покладено теорію хвиль і стиль доби, Д. Чижевський спирався на досягнення різних літературознавчих шкіл, а найбільше на періодизацію українського письменства М. Зерова в його історико-літературній синтезі 1924 р. [379, с. 30, 36]. Ще раніше таку ж стильову періодизацію Д. Чижевський запропонував у підручнику з курсу української літератури для студентів Українського Вільного Університету, який підготував 1949 р. спільно з В. Петровим [див.: 277].

3.4.3. Участь київських неокласиків у дискусії про форму і зміст. Спостереження за рецепцією київськими неокласиками різноманітних літературних теорій викликають у дослідника формалістського дискурсу логічне запитання: чи зауважили неокласики появу в українському літературознавстві свого, національного, варіанта формалізму? З одного боку, В. Петров на засіданні Історично-літературного товариства УАН 25 березня 1924 р. заявляв: «Зараз панує мода на формальний метод. Аналіз форми захопив всіх дослідувачів л[ітерату]ри й

мистецтва, й коли той чи інший критичний твір присвячено не формалістичним спостереженням, ми проходимо біля нього нехтуючи» [265, т. 1, с. 93]. П. Филипович теж констатував в українському літературознавстві «виразний інтерес до теоретичних проблем у галузі поетики» [355, с. 522] і перераховував дослідників-новаторів, які займалися саме «формальними» питаннями: Б. Якубський, Б. Навроцький, М. Йогансен, Г. Майфет, В. Державин, В. Клименко, І. Сенченко, І. Ізотов, І. Айзеншток, А. Шамрай. З другого боку, неокласик робив важливе уточнення: «Захоплення чистим “формалізмом” та ізоляції літератури від соціальних процесів на Україні не спостерігалось. Наслідувачів Шкловського не знаходилося» [355, с. 523]. П. Филипович, утім, не піддавав сумніву ані існування формальних студій в Україні, ані їхньої доцільності: «Критикувати крайності “формалістів” — це зовсім не означає — зрікатись формальних дослідів. Навпаки, вони знайшли загальне визнання, бо тільки через них можна зрозуміти специфіку літературних творів, збудувати наукове літературознавство» [355, с. 524].

Зусиллями київських неокласиків формальний аналіз вводився до навчальних програм вищої школи. Укладаючи програму до курсу «Історія нового українського письменства (XIX і XX в. в.)» (1928) для студентів Київського інституту народної освіти, П. Филипович врахував модні тенденції та спробував урівноважити формальний підхід із соціологічним і компаративістичним [358]. Висвітлення творчості того чи того письменника обов'язково містило формальний аспект: «Питання про форму Шевченкових поезій (ритміка, строфа, евфонія та інше)», «Форма поезій Куліша», «Композиція і стиль творів Нечуя-Левицького», «Романсові мотиви і форми [М. Вороного]» тощо. Серед рекомендованих студентам тем рефератів трапляється і така: «Вплив Бодлера на Яцкова (зокрема порівняти форму новел Яцкова і Бодлерових поем у прозі)» [358, с. 54]. За словами Б. Якубського, на семінарі з методології історії літератури, яким він керував при Науково-дослідчій кафедрі мовознавства, у 1925—1926 рр. розбирали «проблему взаємин змісту та форми в літературному творі», при чому особливо активну участь в обговореннях брав тодішній аспірант кафедри В. Петров, дуже компетентний у методологічних питаннях [513, арк. 270].

Однак повернімося до питання про український формалізм у «дзеркалі критики» київських неокласиків. Відгуки неокласиків на студії з поезики саме українських літературознавців не надто численні: це рецензія М. Зерова на «Поетику» Д. Загула (1923), що вийшла з передмовою Б. Якубського [101, с. 349—351], рецензія Б. Якубського на першу частину «Природи новели» Г. Майфета (1928) [441], В. Петрова — на «Мову та поезію» Б. Навроцького (1925) [264]. У передмові до своєї монографії Б. Навроцький, до речі, дякував П. Филиповичеві «за дружню підтримку і деякі поради», а М. Зерову — за літературне редагування книжки [219, с. 4]. Б. Якубський, рецензуючи перший зошит «ВАПЛІТЕ» (1926), дав компліментарну оцінку статті М. Йогансена «Аналіза одного журнального оповідання»: це зразок «уважної і в певній мірі навіть оригінальної» композиційної аналізи, якої бракувало українській літературній науці [439, с. 390—391].

Рецензуючи книжку Р. Волкова «Казка: Дослідження сюжетоскладання народної казки» (Одеса, 1924), С. Савченко найбільше не погоджувався зі схематизмом формального підходу, заявленого автором, що нівелював гетерогенність казкових мотивів з огляду на їхнє походження та зв'язок із побутом [317, с. 82]. Прихильник наукової емпірії та історико-генетичних пошуків, С. Савченко скептично ставився до моди на казкову морфологію, що поширилася у 1920-х рр. [318, с. 120], потребував докладних мап поширення сюжетів, каталогізування максимально можливої кількості текстів, міжнародного масштабу студій, тоді як «систематичний» підхід до казкових сюжетів, безпосередньо пов'язаний із головним завданням формальної школи — «вивченням конструкції художнього твору» [317, с. 78], вважав науково недостатньо валідним.

Інколи той самий формалістський текст викликав у середовищі неокласиків протилежні оцінки. Якщо М. Зеров, скажімо, вітав розправу Ю. Меженка над «Соняшними кларнетами» П. Тичини в «Музагеті» як «інтересну спробу аналізу слухових образів та асоціацій поета» [101, с. 276], то А. Ніковський писав, що йому «математика» і «хімічний аналіз одної поезійки на образи рухові, взорові, нюхові і т. п. [...] не промовляє до серця» [238, стп. 1592].

Київські неокласики контактували з багатьма українськими прибічниками формалізму. М. Зеров спілкувався і листувався з Ю. Меженком [502] та Г. Майфетом [501], якого вважав одним «з найуважніших поціновувачів формальних досягнень української прози» [101, с. 883]. М. Рудницький у березні 1928 року в листі зі Львова повідомляв М. Зерова про намір видати книжку «Між ідеєю і формою» і просив Б. Якубського порадити найновіші українські праці на цю тему [503, арк. 1 зв.].

Підвищений інтерес до формальних питань в українському культурному середовищі засвідчила дискусія про форму і зміст — «війна між змістовиками і формалістами», за визначенням М. Зерова [101, с. 355], що тривала протягом 1923—1930 рр. паралельно із загальною літературною дискусією про шляхи розвитку української літератури [61, с. 325]. Основні питання, позиції дискутантів та загальний перебіг дискусії про форму і зміст докладно висвітлено в літературі [138, с. XXII—XXIV; 486; 180; 186; 273, с. 69—78; 61, с. 325—339; 257, с. 72—73; 17].

М. Могилянський, чи не найактивніший оборонець формалізму серед неокласиків, узяв участь у теоретичній дискусії 1925 р. двома статтями на сторінках «Життя й революції»: «До проблеми розуміння художнього твору» та «Література як соціальний факт і як соціальний фактор». Полемічний характер та актуальність обох статей підкреслювали редакційні примітки до них [198, с. 28; 203, с. 40]. С. Щупак назвав обидві публікації М. Могилянського «одвертими формалістичними виступами» [399, с. 61].

Редакційна примітка до публікації «До проблеми розуміння художнього твору» містила, зокрема, таке зауваження: «Хоч тов. Могилянський у своїй статті має на увазі переважно історію літератури, як науку, проте Редакція гадає, що наведені тут твердження придадуться до дискусії про завдання й ролі літературної критики» [198, с. 28]. Автор статті вітав «формальну школу» за встановлення власного об'єкта дослідження і методу, в чому полягало її новаторство: «Історик літератури мусить звернути свою увагу на об'єкт досліду з погляду його специфічності, — на стиль, на форму художніх творів, мимо яких байдуже

проходять і історик літератури, і історик громадської думки» [198, с. 29]. Відповідно критик робив висновок, що «історія літератури єсть історія художніх стилів і жанрів» [198, с. 30], а мистецтво не просто «відображає» життя, а «перетворює, “преображає” в творчому синтезі» [198, с. 30]. Цей текст М. Могилянського — приклад обережної полеміки з марксизмом та вмілої «оборони» формального підходу, коли аргументується його потрібність для соціологічного вивчення літератури.

У наступній дискусійній статті «Література як соціальний факт і як соціальний фактор» М. Могилянський відштовхувався від твердження В. Жирмунського про те, що прийом не єдиний факт, що існує в поетичному творі, й не єдиний фактор літературного розвитку. Неокласик міркував про подвійну природу мистецтва: з одного боку, прийоми мистецтва соціально зумовлені, з другого боку, «в сукупності всіх прийомів, у їх телеологічній системі, треба шукати розкриття соціальної чинності мистецтва, його заразности, або емоціональної потенції» [203, с. 40]. Відповідно «соціальна чинність літератури як мистецтва», прямо пропорційна до його художності [203, с. 41], полягає у здатності мистецтва емоційно впливати на читача, тобто здійснювати естетичний ефект, викликати естетичні емоції, що є проявом деавтоматизації сприйняття [211, с. 35]. Тож «соціальний фактор» мистецтва, за М. Могилянським, криється не в утилітарній функції, а в естетичній: читач має право на задоволення естетичної потреби [157, с. 10].

Активну участь у теоретичній дискусії взяв Б. Якубський понад десятком статей у періодиці, серед яких найважливіші 1927 р.: «До “реабілітації” форми в мистецтві», «Проблема літературної еволюції», «До законів еволюції літератури», «До еволюції літературних жанрів», «До справи літературного побуту», «До взаємин марксівської методи з старими методами літературознавства».

Наші дослідники Г. Бабак та О. Дмитрієв слушно зауважують, що в українській критиці 1920-х рр. за київськими неокласиками закріплюється репутація формалістів [14, с. 332], проте важливе спостереження С. Захаркіна, що в період саме *літературної дискусії* звинувачення неокласиків у формалізмі були

вкрай нечисленними [7, с. 143], і варто додати: не дуже аргументованими. Так, В. Коряк мимохідь закидав неокласикам укупі з футуристами «формалізм-морфологізм» [див.: 132, с. 129], а Д. Загул лише звертав увагу на те, що «Зеров користується виключно формально-естетичним методом, безперечно ненауковим» [88, с. 6]. Однак уже тоді М. Хвильовий був змушений захищати своїх соратників з Києва в памфлеті «Формалізм?» (1925) [375, с. 685]. На цьому етапі неокласиків звинувачували у формалізмі літературознавці, які самі не цуралися іманентного методу: Д. Загул був автором згаданого підручника «Поетика»; В. Коряк, за влучним висловом І. Айзенштока, «заблукався десь поміж формою та змістом» [7, с. 38] у своїй статті «Форма й зміст» [140]. Якщо М. Зерову ці два українські критики, що брали формалізм «із других рук», видавалися «немудрими зубряками немудрих молитовників» [101, с. 1058], то В. Коряк визнавав наукову компетенцію своїх опонентів-неокласиків: у внутрішній рецензії від 6 вересня 1926 р. на планований ДВУ «формалістський» підручник «На шляхах до утворення науки про літературу» авторства О. Ветухова, А. Ковалівського та А. Шамрая В. Коряк зазначав, що «подібну працю краще вже виконає Зеров, Якубський, Дорошкевич і Меженко за редакцією Могилянського» [цит. за: 257, с. 74, 77].

З кінця 1920-х рр. ситуація ускладнюється: тепер над М. Зеровим і його групою ліві критики Ф. Якубовський, С. Щупак, В. Бойко та інші влаштовують ґрунтовні методологічні розправи, що супроводжуються ідеологічними звинуваченнями. В. Бойко, приміром, спираючись на «Нове українське письменство» М. Зерова, оголошує його «піонером українського буржуазного формалізму» [29, с. 37]. Ф. Якубовський застерігав від «небезпеки формалізму», що йшла від неокласиків, та не менш страшного «форсоцівства», яскравим представником якого вважав Б. Якубського [403]. Парадоксально, та якщо опустити різку, негативну аксіологію цих ескапад, то чимало зі спостережень марксистських «метакритиків» мають сенс [див.: 110, с. 73]. Наприклад, це міркування про використання М. Зеровим і П. Филиповичем формалізму як «побічної методи» та їхнє маневрування поміж різними інтерпретаційними підходами [399, с. 62—63] або ж про кристалізацію зеровської формальної методи

у статті про «Сонячну машину» В. Винниченка, в якій роман розглянуто під «вузьким» кутом зору «жанрової фізіономії» [403, с. 15].

Нескладно помітити, що дискурс формалізму київських неокласиків мав два спрямування: неокласики в очах сучасників поставали не тільки як формалісти в критиці, а й як формалісти в поезії. Тобто закиди у формалізмі стосувалися не лише їхніх інтерпретаційних стратегій, а й поетичної практики: ішлося про любов до класичних, маловживаних («екзотичних») в українській літературі форм (жанрів, строф, ритмів тощо), скрупульозну роботу над власними текстами («шліфування», «різьблення скупих слів») і відповідно заклики до літераторів підвищувати професійну майстерність, удосконалювати «техніку» слова [101, с. 438; 424, с. 5], адже неокласики неодноразово констатували в тогочасному вітчизняному письменстві «зубожіння формальне» [73, с. 346].

Сучасники сприймали київських неокласиків як творців і пропагандистів «літератури, орієнтованої на форму» [486, с. 108], тобто літератури, що автоматично нехтує змістом. Навіть певний час близький до неокласиків О. Дорошкевич у своєму «Підручнику історії української літератури» (1924) ставив на карб колегам: «в поетів-неокласиків культ словесної форми на ділі здебільша йде всупереч з суспільними запитами дня, инколи перетворюючися на словесно-версифікаційні експерименти» [68, с. 321]. Від таких обвинувачень колег захищав А. Лебідь: «ніхто з “киян” не захищає беззмістовності», а навпаки, «обстоюють художнє поєднання форми та змісту і як раз брак цього вони й зазначають у багатьох творах молодих письменників» [170, с. 126].

Дискусія навколо теоретичного питання «змісту й форми» та вужче — навколо формалізму київських неокласиків як художньої практики виявилася незакритим гештальтом, вибухнувши через двадцять років з новою силою в МУРі. Юрій Клен був змушений в інтерв'ю Б. Нижанківському для мюнхенського тижневика «Українська трибуна» 1946 р. повертатися до давньої проблеми: «Сьогодні між нашими літераторами можна почути, що форма сковує працю поета. Фатальна помилка! Навпаки! Знання форми дає легкість у поетичній праці. Форма в досвідчених руках поета — це прекрасний інструмент. Від форми може

відмовитися тільки великий поет. Вільний вірш, так як і сонет, вимагає майстерности» [227, с. 3]. І коли в 1960-х рр. Д. Струк радив називати поетів «грона п'ятірного» формалістами, «бо власне їх всіх найбільше в'язало прагнення до досконалих форм поезії» [338, с. 62; пор.: 345, с. 309], то це видавалося відлунням ще того дискурсу радянських 1920-х і МУРівських 1940-х рр., щоправда вже з інакшими, прихильними, конотаціями.

У наш час В. Агеєва і М. Шкандрій говорять про «формалістськість» прози В. Домонтовича: використання біографії як художнього прийому [4, с. 130, 133—137], втілення у побудові сюжетів і характерів ідеї «літературно-стилістичних періодів як вираження розриву між поколіннями або між культурними епохами» тощо [392, с. 238]. Тож думка, що неокласики є водночас авторами формалістськи орієнтованих художніх текстів та літературознавчих досліджень з формалістською методологією, досі не втрачає актуальності.

3.4.4. Експліцитний та імпліцитний формалізм. Київські неокласики зрідка прямо декларували формалістські засади своїх студій, розгорнуті теоретичні виклади Б. Якубського та М. Могілянського — це радше виняток із правил у «неокласичних рядах». Монографію Б. Якубського «Наука віршування» (1922), в передмові до якої автор із вдячністю згадував «найщирішого товариша, порадника й помічника» М. Зерова та П. Филиповичу [427, с. 23], сучасні дослідники розглядають як «маніфест теоретичних поглядів неокласиків на поезію і вірш, версифікаційне кредо Київської Александрії» [427, с. 6; див. також: 14, с. 177—191]. Натомість В. Петров свого часу дещо знижував вагу праці іронічним зауваженням про те, що вона не стала «ні для кого з поетів “неокласиків” ні Євангелією, ні довідником» [265, т. 2, с. 783]. Поетика Б. Якубського, що «була першою спробою викласти теорію вірша українською мовою на матеріалі як давньої (античної), так і модерної української поезії» [427, с. 4], складалася з кількох частин: теорії віршового ритму, античного (метричного) віршування, нового (тонічного) віршування, милозвучності (евфонії) та строфіки. Особливою оригінальністю вирізнявся розділ про віршовий ритм, що містив дискусію з А. Белім, В. Брюсовим і М. Недоброво про природу ритму й метру: якщо російські

дослідники вважали головним поняттям метр (правильний розподіл наголосів на стопи), а ритмом — порушення метру, то Б. Якубський переконував, що ритм — родове поняття, тобто «взагалі розподіл на частини, впорядкованість, розміреність», а метр — видове: «це розподіл на правильні, рівні частини, що у віршах буває вже не завжди» [427, с. 69]. Український прихильник формалізму, автор «Елементарних законів версифікації (віршування)», М. Йогансен вважав дуже цінною в монографії Б. Якубського саме цю критику школи А. Белого в питанні поетичного ритму й метру [112, с. 59].

Не всі задуми теоретичних праць Б. Якубському вдалося втілити в життя. У листі від 21 березня 1929 р. він повідомляв свого колегу Миколу Гудзія, що готує нову книжку: «[...] На осінь Ви отримаєте від мене “Теорію літератури” українською мовою — і дещо з іншим методологічним налаштуванням, аніж у шановного Бориса Вікторовича Томашевського. (У Києві кажуть: “Якубський пише українського Томашевського[”])» [514, арк. 2]. Імовірно, йшлося про працю «Література (історія літературних форм, теорія поезії й прози)», про видання якої Державне видавництво України уклало 1927 р. з Б. Якубським угоду і яка так і не вийшла друком [243, с. 90]. Не побачила світу ще одна теоретична книжка Б. Якубського за назвою «Сучасні проблеми методології літератури», яку того ж року анонсувало київське видавництво «Слово» [122, с. 8].

Формалізм в українському літературознавстві 1920-х рр. мав більш «прикладний характер» [331, с. 47], аніж теоретичний. Як помітив опонент неокласиків С. Щупак, літературознавці неокласичного кола «переважно уникають розвивати свої методологічні концепції в суто теоретичному плані, а виявляють їх у своїх конкретних історико-літературних і критичних працях» [399, с. 62—63]. Ф. Якубовський теж слушно вказував, що формалізм неокласиків виявляється здебільшого в прихованих основних принципах трактування суті художнього твору [403, с. 13]. На думку Р. Семківа, дослідження українського формалізму можливе як аналіз дискурсу в його фукіанському розумінні: дискурсу як «проступання неказаного крізь сказане, яке трапляється часто без волі того, хто пише», тому «дискурс формалізму слід шукати якраз між рядками текстів українських

літературознавців соціологічного та марксистського спрямування» [186, с. 127—128]. У випадку київських неокласиків приховування формалістських принципів могло бути свідомим через ідеологічні чинники, окрім того «поетикальний» аналіз міг витіснятися іншими інтерпретаційними стратегіями в плюралістичному «методологічному апараті» неокласиків.

У літературознавчих студіях більшості київських неокласиків форма — чітко не визначене, широке поняття. Наприклад, для П. Филиповича форма — це «сюжет, типи [вочевидь, образи. — *Н. Вусатюк*], стиль та інше» [356, с. 181]. Б. Якубський, єдиний серед неокласиків, запропонував розгорнуту концепцію літературної форми. Для нього «форма», «техніка», «фактура», «мистецьке оформлення твору» — синоніми. Термін «стиль» переважно еквівалентний до «форми», хоча може функціонувати ще й у значенні — «соціально-психологічний комплекс мотивів», втілених у «художньо-словесні образи» [435, с. VI]. Форма складається з елементів: ритму, метру, евфонії, строфіки тощо. Зміст — це «той матеріал, що його дає письменникові життя», «все те, що соціальне оточення, психіка доби й класу, економічні взаємовідносини вкладають у людину» [448, с. 38—39]. За допомогою певних прийомів письменник надає цьому матеріалові форми [448, с. 39]. Відповідно формальний (морфологічний, стилістичний) підхід, за Б. Якубським, «полягає в аналізі словника літературного твору, його синтакси, його семасіології та його риторики (себто епітетів, метафор, порівнянь, символіки й усіх інших форм міцного естетично-емоційного зараження), його ритміки далі в аналізі композиції твору та доходить до встановлення жанру літературного твору» [410, с. 63]. Інакше кажучи, «формальна аналіза є аналіза літературного стилю» [415, с. 230]. До певної міри такий формальний аналіз — «зовнішній», описовий і статистичний. Б. Якубський був прихильником стилометрії в українському літературознавстві — математично-статистичного дослідження художньої мови і стилю літературного твору [186, с. 66] та чи не вперше застосував цей метод для аналізу версифікації Т. Шевченка [427, с. 4; 280, с. 196]. Серед «практичних» формалістських робіт Б. Якубського: «Форма поезій Шевченка» [454], «Із студій

над Шевченковим стилем» [422], «До проблеми ритму Шевченкової поезії» [414], «Лірика Лесі Українки на тлі еволюції форм української поезії» [451, с. 102—128].

Наприкінці 1920-х рр. у працях Б. Якубського з'являється поняття структури, під яким він розуміє «художню суцільність усіх компонентів твору як ідеологічного явища» [456, с. 92], «неподільну, діалектичну єдність змісту й форми в [...] творах, соціального та естетичного “еквіваленту” в них», рівнозначну поняттю стиль [435, с. VIII; 433, с. 145]. До речі, термін «структура» вживав також О. Бургардт, розуміючи під ним залежно від контексту то широко трактовану «форму» твору [39, с. 91], то композицію [128, с. 376], то синтаксичну будову — «синтаксичну структуру» [36, с. XX—XXI]. Для Б. Якубського структура і композиція твору — речі не тотожні: «структура художнього явища є організм», тоді як композиція — тільки одна з частин цього художнього організму [407, с. 5]. «Структура (цілісна побудова) літературних творів» стане одним із центральних концептів у посібнику Б. Якубського для вчителів середньої школи «Елементи теорії літератури (поетики)» (1940).

Теза про єдність форми і змісту у творі та неприпустимість їхнього механічного розділення при літературознавчому аналізі стає ледь не трюїзмом у київських неокласиків [наприклад, див.: 264, с. 329; 357, с. 419]. Так, М. Могилянський пояснював, що «факти змісту в мистецтві — теж явища форми», які проявляються у вигляді теми, мотивів, образів і справляють естетичне враження так само, як інші формальні факти (композиція, метрика, стилістика тощо) [203, с. 42]. Літературознавець також пробував подолати дуалізм форми і змісту, запропонувавши поняття «художньо оформлений матеріал» [201, с. XXVI]. Б. Якубський, визнаючи неподільність змісту й форми, звертав увагу на серйозну методологічну проблему: літературознавство ще не виробило інструментарію, який давав би змогу аналізувати форму й зміст одночасно як цілісність [448, с. 40; 464, с. 168]. Тож на практиці київським неокласикам усе-таки доводилося розмежовувати формальний («технічний») та змістовий аспекти творів. Так чинив, наприклад, Б. Якубський, аналізуючи поему «Одержима» Лесі Українки [451, с. 149].

Київські неокласики послуговувалися елементами формального аналізу та формалістським термінологічним апаратом у своїх літературних студіях. М. Могилянський аналізував використання в українській прозі оповідного прийому «сказ» [384, с. 9; 383, с. 15; 156, с. 17—18; 157, с. 18], вивчав різноманіття «технічних прийомів комізму» в Л. Мартовича [201, с. XXXIII], а в прозі Ю. Яновського та М. Хвильового помічав користування «прийомом тамування та парадоксального очуднення» [215, с. 218]. В. Петров звертав увагу на художньо непослідовне й непереконливе використання прийому «сказ» у «Спогадах з молодих літ» П. Куліша [266, с. 264], в романі «Михайло Чарнишенко» зауважував «прийом екзотичного очуднення», що проявляється у введенні до тексту описів східної «обстановки», ускладнення російської мови українською та сербською лексикою [265, т. 1, с. 289], а в «Огненному Змії» — «прийом паралелізації» [150, с. 122].

Теза М. Зерова про звукову домінанту в ліриці Лесі Українки [100, т. 2, с. 383—384; 105, с. 3] відсилала до формалістського поняття домінанти як «фокусуємого компонента твору», що підпорядковує собі решту компонентів, визначає їх і трансформує. Із формалістичним розумінням ритму як конструктивного чинника, розподілювача «експіраторної енергії в межах єдиної хвилі — вірша» [78, с. 199], перегукувалася думка М. Драй-Хмари про те, що ритм, який у П. Тичини «панує над усіма іншими елементами віршової будови», — «це головний нерв вірша» [73, с. 327].

Київські неокласики присвячують низку студій генетичним проблемам: від питання синкретичності жанру окремого твору до питання історії жанрів. Так, М. Зеров вивчає поєднання рис утопічного та авантюрно-детективного роману в «Сонячній машині» В. Винниченка, О. Бургардт простежує, як змінюється жанр роману Ч. Діккенса «Повість про двоє міст» у процесі роботи письменника над ним [128, с. 413—416]. Б. Якубського цікавлять закони трансформації літературних жанрів [411]. Неокласики висвітлюють історію жанру аполога в українській літературі XIX—XX ст. (М. Зеров), історію жанру антиутопії в німецькій

літературі (О. Бургардт), пушкінської елегії на тлі античної, французької, англійської та російської традицій (С. Савченко).

Київські неокласики вивчають стиль твору, індивідуальний стиль письменника та стиль доби. Стиль роману П. Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» досліджує Б. Якубський [409, с. XXXII—XLIV]. Індивідуальний стиль Г. Кайзера аналізує О. Бургардт [128, с. 403], Г. Мопассана — С. Савченко [307, с. LIII—LV], А. Чехова — М. Рильський [289]. В. Петров виявляє «ознаки того чи іншого “великого” стилю часу в конкретному творі» [5, с. 6], наприклад з’ясовує залежність індивідуальних стилів Гоголя й Куліша від стилю доби — романтизму, виявляє романтичні, неоромантичні та символістські складові індивідуального стилю Лесі Українки в «Лісовій пісні» [265, т. 1, с. 389]. П. Филипович міркує над проблемою взаємозв’язку індивідуального стилю й загального: «Що більший письменник, то трудніше зарахувати його до певної школи» [355, с. 56], — відповідно письменник може не лише хронологічно «переростати» різні літературні прямування, а й одночасно бути романтиком і класиком (О. Пушкін), романтиком і реалістом (М. Гоголь).

Коли М. Зеров стверджував, що йому як літературознавцеві важливе «шукання єдиної фізіономії доби в літературі, в науці, світогляді і вчинках (Оск. Вальцель)» [101, с. 1058], то він мислив в одному напрямку з В. Петровим, який від 1920-х рр. обстоював ідею про стиль доби як моністичний, єдиний і визначальний для різних галузей мистецтва, науки й соціальної поведінки [266, с. 235]. В. Петров вважав, що літературний стиль епохи зумовлює індивідуальний стиль письменника та його мовну комунікацію [265, т. 1, с. 404, 454]. У 1940-х рр. ці тези знаходять подальше обґрунтування в історіософських текстах «шостого в гроні»: в його міркуваннях про «суцільність доби» [265, т. 2, с. 891], епоху як цілісну систему [265, т. 2, с. 929].

Експліцитні висловлювання неокласиків про формалізм кількісно поступаються імпліцитним використанням формалістської методології. Показовий приклад «захованого формалізму» — стаття А. Ніковського «“Конотопська відьма”: (Літературний аналіз)» (1926), яка починається з нібито редукаціоністських

заяв автора про те, що «формальні моменти в історії літератури не роблять самої історії літератури», форма — це «спосіб віддавання думки й настрою» [231, с. 5], а взаємовідношення форми і змісту пояснюється через євангельську аналогію: «все-таки вся справа у вині, а не в міхах» [231, с. 6]. Однак після такого вступу далі «літературний аналіз» А. Ніковського присвячено суто формальним питанням: теорії та історії жанру пародії у світовій та українській літературі, «синкретизму літературних напрямків і форм» у повісті Г. Квітки-Основ'яненка, особливостям композиції та мовного стилю повісті.

Формалістський підхід може замасковано проникати в літературознавчі праці, в яких досліджено співзвучні радянській ідеології твори відповідних письменників. Так, у маркантній статті «“Вогонь” Барбюса: (Творчий метод і стиль)» (1936), зважаючи на час її публікації, коли, здавалося б формалістські «вольності» були вже неприпустимі, С. Савченко інтерпретує ідеологічно витриманий роман французького комуніста з абсолютно не марксистської позиції: твір розглядається як система прийомів («зображальних засобів»), спрямованих на розв'язання художнього завдання автора — викриття війни [309, с. 84]. Серед низки поетикально-нарративних аспектів літературознавець аналізує «художній стиль роману», відзначає поєднання двох мовних стихій у романі: одна — мова самого автора, а також мова персонажів у моменти пафосу й обурення; друга — «мова солдатських буднів, насичена не тільки елементами народної мови, але й елементами арго, виробленого на фронті» [309, с. 97]. С. Савченко підступає до проблеми багатоголосся в романі та індивідуально забарвленого мовлення, описує види найхарактерніших для А. Барбюса «конструкцій фраз», особливості композиції роману.

Учасники «неп'ятірного неокласичного грона» виявилися різною мірою заангажованими у формально-поетикальні студії. Формальний підхід не був винятковим у методологічному доробку жодного з неокласиків, часто виконував допоміжну роль при інших, домінантних методах дослідження [355, с. 561]. Робота зі значеннями тексту, спрощено кажучи зі «змістом», герменевтична експлікація залишалася для неокласиків надзвичайно важливою. Недаремно В. Петров

наголошував: «Техніка слова [—] це ж двозначно: це “техніка слова” й “техніка думки”. Творити [—] це мислити! Й філолог був завжди синонімом філософа» [265, т. 1, с. 94]. Тож «специфічна версія формалістичного методу» [242, с. 49], яку запропонували київські неокласики, не заперечувала розгляду соціокультурних, біографічних, психоаналітичних та інших контекстів.

3.4.5. «Форсоцівство» як методологічний компроміс. В українського літературознавства 1920-х рр. існувала тенденція до методологічного синтезу [14, с. 168]. Чи вважали київські неокласики можливим компроміс між іманентним і соціологічним методами? Ствердну відповідь на це запитання дав М. Могилянський у статті «До проблеми розуміння художнього твору» (1925), де, вправно орудуючи марксистською фразеологією, намагався примирити два підходи, доводячи корисність поетикальних студій для марксизму. Підтримуючи загалом вимогу плеханівської естетики «перекласти ідею художнього твору з мистецької мови на соціологічну», щоб знайти «соціологічний еквівалент даного літературного явища» [203, с. 41; 201, с. XXV; 90, с. 230], М. Могилянський змінює відому плеханівську схему двоактного літературознавчого аналізу. Якщо в Г. Плеханова на першому місці — з’ясування «соціологічного еквіваленту» твору, а на другому — оцінка його «естетичних достоїнств» [269, с. 201—202, 207], то, за М. Могилянським, навпаки, спершу слід вирішити аналітичне завдання — провести аналіз стилю, наукову класифікацію «безмірної кількості фактів поезики» [198, с. 30], тобто розглянути літературу з погляду її специфічності, а потім розв’язати синтетичне завдання — з’ясувати соціальну обумовленість стилю художніх творів.

Реакція українських марксистів на пропозицію М. Могилянського була передбачуваною: І. Лакиза назвав її «наївною еkleктикою» і «невдалим метафізичним пачкарством під марксістськими гаслами» [154, с. 50]; С. Щупак звинуватив критика, що той прикриває плеханівською термінологією свою формалістичну природу [399, с. 61].

Кілька спроб узгодити формалістський і соціологічний підходи здійснив також Б. Якубський, погляди якого на цю проблему змінювалися протягом його

наукової кар'єри. У 1923 р., в умовах відносної свободи, коли методологічні змагання ще були можливі, Б. Якубський у монографії «Соціологічний метод у письменстві» стверджував, що «соціологічний метод та формальний метод — це дві паралельних путі» [448, с. 29], просто перший вивчає динаміку твору, а другий — його статику. Однак вже наприкінці того самого року в передмові до «Поетики» Д. Загула він мимохідь кидає тезу про «зв'язок і взаємовідношення домінуючого й синтезуючого соціологічного методу зі спеціальними методами окремих наукових дисциплін» [87, с. 7]. У другій половині 1920-х рр. Б. Якубський послідовно обстоюватиме ієрархію соціологічного й формального підходів до літератури. Так, у статті «До сучасного стану методології літературознавства» (1926) він стверджував: «Формальна аналіза літературного твору є допоміжний, підготовчий прийом марксівської методи» [418, с. 48], — і подавав докладний покроковий план дослідження літературного явища за марксівською метою:

«I. Підготовча робота. Встановлення тексту. Датування твору. Біографія. Бібліографія. II. Морфологічне вивчення твору. Жанр. Тема. Сюжет. Композиція сюжету. Стилїстична аналіза в широкому розумінні слова. Образні засоби твору. [...] III. Аналіза творчого процесу. Зв'язок твору з біографією автора. Соціяльне оточення в автора. Літературні впливи. [...] IV. Аналіза соціяльного коріння твору. [...] Як соціяльно зумовлено думки та почуття твору? Представником якої класи чи соціяльної групи автор твору з'являється? Яке місце в історичному розвитку класи займають думки та почуття твору?» [418, с. 52—53].

Зразкове дослідження Б. Якубського з майже повним дотримання його власної методологічної схеми — передмова до перевидання роману П. Мирного «Хіба режуть воли, як ясла повні?» 1927 р., в якій після висвітлення таких аспектів, як життя і творчий шлях письменника, історія написання тексту, стиль, композиція, «типи й характери», «пейзаж і ліричні мотиви» з'ясовано «соціологію роману» [409].

У статті «До взаємин марксівської методи з старими методами літературознавства» (1927), щоб узгодити формалізм і соціологізм, Б. Якубський вдається до термінологічних хитрощів: здійснює розрізнення «прийому

дослідження» (засобу аналізу) і «методу дослідження» (суми засобів аналізу, об'єднаних певним загальним принципом) [410, с. 65]. Під таким оглядом соціологічний, або ж марксістський, підхід — це метод, загальним принципом якого є обумовленість літературних явищ соціальним середовищем, а формальний, філологічний, психологічно-біографічний, культурно-історичний і порівняльний підходи (Б. Якубський спирається на класифікацію В. Перетца, щоправда, повністю відкидаючи як непридатні етичний, публіцистичний, історично-політичний, естопсихологічний та еволюційний підходи) — це прийоми вивчення окремих вузьких проблем, складові «синтезуючого» соціологічного методу. Б. Якубський розробляє алгоритм застосування цих «прийомів», таким чином, дослідження форми твору стає невід'ємним підготовчим етапом для соціологічних узагальнень.

І нарешті в 1927—1929 рр. Б. Якубський звернувся до плеханівської схеми дослідження, однак, так само, як і М. Могілянський, не вважав доконечною саме ту послідовність актів марксистської критики, яку визначав Г. Плеханов, адже був переконаний, що російському марксистові йшлося насамперед про пріоритетність соціологічного підходу, а не про його перше місце в літературознавчій процедурі [430, с. 91; 415, с. 226; 450, с. 2]. Таку «вільну» інтерпретацію формули Г. Плеханова засудив С. Щупак, який волів чітко дотримуватися слова марксистського авторитета [400, с. 106—107].

Якщо перша реакція критиків на пошуки методологічного компромісу в монографії Б. Якубського «Соціологічний метод у письменстві» була здебільшого позитивною [226, с. 136; 65, с. 37; 42, с. 260; 41; 133, с. 254—255], то згодом літературознавця почали звинувачувати в небезпечному еkleктизмі, «форсоцівстві» — завуальованій пропаганді формалізму під прикриттям марксистської соціології [403, с. 19—20, 25] та «вульгарному соціологізмі» [283, с. 101]. Сам Б. Якубський заперечував свою належність до «форсоцівства», яке, на його думку, не давало повноти дослідження літературного факту, хоч і ставило правильні питання [418, с. 51]. «Справжнє форсоцівство» Б. Якубський бачив у працях «Творчість Достоєвського» і «Творчість Гоголя» В. Переверзева,

«Синтаксис Маяковського. Спроба формально-соціологічного аналізу поеми “Війна і мир”» і «Контрреволюція форми» Б. Арватова.

Якщо порівнювати літературознавчі пропозиції з узгодження формалізму й соціологізму М. Могилянського та Б. Якубського, то варіант М. Могилянського можна було б назвати іманентним підходом до літератури під «камуфляжем марксистської термінології» [473, с. 110], тоді як Б. Якубський, здавалося, робив щирі спроби синтезувати не лише конкурентні формалізм та соціологізм, а ще й цілу низку «старих» академічних підходів кінця XIX ст. Трансформацію літературознавчої концепції Б. Якубського дуже точно сформулювала Т. Коваленко як поступову інвазію соціологізму на терени функціонування формалізму, внаслідок чого взаємодія формалізму й соціологізму стала ієрархізованою [130, с. 22]. Щоправда, тут потрібно зробити уточнення: у випадку Б. Якубського «соціологічна інвазія» відбувалася в кілька етапів, на кожному з яких взаємодія формалізму й соціологізму мислилася по-різному.

3.5. Соціологічні пошуки київських неокласиків

3.5.1. Соціологічний метод у літературознавстві 1920-х років. У 1920-ті рр., в умовах методологічного плюралізму, соціологічний метод поруч із формальним методом був дуже продуктивним напрямком українського літературознавства [489, с. 51]. Когорта українських літературознавців працювала над його розробленням і теоретичним обґрунтуванням (Б. Якубський, П. Петренко, А. Ковалівський, З. Чучмарьов, С. Щупак та ін.), спираючись на класиків марксизму-ленінізму та російських теоретиків (Г. Плеханов, В. Фріче, А. Луначарський та ін.). Соціологічні інтерпретації художніх текстів пропонували О. Дорошкевич, М. Сулима, В. Коряк, А. Річицький, О. Попов, В. Десняк, М. Яворський, О. Гермайзе, Р. Заклинський, М. Плевако, В. Бойко, Я. Савченко, А. Музичка та ін. Утім, на думку К. Копержинського, тогочасні українські літературознавці загалом були не готові до «вимоги соціологічного трактування літературного процесу» [138, с. XLV], адже це потребувало, з одного боку, фахових знань з історії та соціології, а з другого боку, філологічних знань, зокрема в

питаннях поетики. Тож наприкінці 1920-х рр. К. Копержинський робив висновок, що принципи соціологічної школи в літературознавстві ще перебувають у процесі становлення, а критичний аналіз тих праць, де застосовано соціологічний підхід, викликає чимало труднощів [138, с. XLIV].

Серед українських літературознавців, зокрема й неокласиків, панувала тенденція ототожнювати соціологічний і марксистський підходи до літератури. Б. Якубський спочатку вживав терміни марксіський метод і марксистський метод як взаємозамінні, однак згодом почав наполягати, що правильніше називати метод марксистським, тобто похідним від марксизму, а не від імені Карла Маркса [444, с. 5]. Марксистський метод у літературознавстві був штучно сконструйованим інтерпретаційним підходом, який використовував окремі положення соціології літератури, й мав задовольнити запити радянського суспільства у новому філологічному інструментарії, лавіруючи між наукою та ідеологією. Соціологія літератури не була винаходом радянської доби й мала давнішу історію. В українській філологічній думці соціологічний та історико-соціологічний напрями в літературознавстві мали своїх adeptів кількох поколінь: М. Драгоманов, М. Дашкевич, І. Франко, М. Грушевський, С. Єфремов, М. Возняк, О. Барвінський, Д. Дорошенко, В. Дорошенко, Б. Лепкий [див. докладніше: 489, с. 41—51]. Давню історичну тяглість «соціологічного методу» зауважував А. Ковалівський: залежність літератури від соціальних, громадських явищ була важливою і для культурно-історичної, і для духовно-історичної шкіл, і для публіцистичної критики національного спрямування, однак саме для марксистського літературознавства пріоритетним стало економічно-соціальне детермінування, тож, на думку А. Ковалівського, «соціологічний метод» не зовсім відповідав своїй назві [133, с. 256]. П. Филипович вказував на відмінність історичного методу від соціологічного: при історичному підході «дається загальна широка характеристика доби з погляду політичного, соціального і культурного, і так чи інакше зв'язується [...] з характеристикою письменника», тоді як «соціолог не розпливається в загальних характеристиках часу», а насамперед досліджує соціальне походження та соціальне оточення письменника, що можуть не збігатися [355, с. 13, 29].

У процесі формування «істинного» методу радянського літературознавства, за словами О. Білецького, спостерігалось чимало спроб трактувати «марксизм від себе» [24, т. 3, с. 53]. У 1920-х рр. до посилення ідеологічного тиску на гуманітаристику були можливими бурхливі дискусії про те, яким має бути справжнє марксистське літературознавство. На початку 1930-х рр. зі встановленням гегемонії марксо-ленінської критики відповідно єдиним «науковим» методом було визначено марксистсько-ленінський [24, т. 3, с. 53]. Наступним таксономічним винаходом радянського літературознавства став «соціалістичний реалізм», який після Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників (1934) і заснування Спілки радянських письменників СРСР було проголошено не лише основним методом радянської художньої літератури, а й літературної критики [351, с. 716].

Перед тим, як стати догмою, марксистський метод допускав розмаїття інтерпретаційних варіантів [473, с. 115], зокрема в поєднанні з іншими літературознавчими підходами. Однак у «бою за ортодоксію» [54, с. 94] марксистська критика поступово не лише витісняла альтернативні інтерпретаційні стратегії, а й відгороджувалася від різних попередніх шукань у царині соціології літератури, які тепер таврували як неканонічні — «вульгарно-соціологічні». Поняття «вульгарний соціологізм» ввела в радянський літературознавчий дискурс приблизно 1936 р. група М. Ліфшиця — Г. Лукача. О. Білецький ретроспективно пояснював, що вульгарні соціологи «зводили критичне дослідження до шукання класового ярлика, який можна було б наклеїти на письменника на підставі його соціального походження або висловлювань дійових осіб та характеру мовних засобів його творів» [24, т. 3, с. 53]. Українські дослідники початку 1990-х рр. поняттям «вульгарний соціологізм» означували крайнощі агресивного марксистськи орієнтованого літературознавства, яке підходило до історичних фактів вибірково, вкладаючи їх у «прокрустові схеми» [356, с. 6—7], або ж вважали, що соціологічний метод від початку був увесь вульгарно-соціологічним, забезпечуючи «своїх прибічників спрощеним набором трафаретів» [144, с. 187, 196]. У кожному разі ярлик «вульгарний соціологізм» мав відверто негативну

конотацію, його використовували для демаркування кордону між «справжнім» соціологічним методом та різними «ухилами».

Марксистська концепція авторства Г. Плеханова, яка здобула найбільшої популярності й найбільшої кількості інтерпретацій серед українських літературознавців, пояснювала залежність мистецтва і суспільства як «шкатулкову ієрархію частини в цілості» [247, с. 275]: стан продукційних сил — економічні відносини — соціально-політичний устрій — психіка соціальної людини — різні ідеології, зокрема мистецтво. Плеханівську схему точно відтворив у своїй монографії «Соціологічний метод у письменстві» Б. Якубський [448, с. 2], який вважав Г. Плеханова найвидатнішим марксистом-літературознавцем [434, с. 1], що окреслив усі принципи марксистської естетики, тож наступникам лишилося її тільки доповнювати.

Як слушно зауважує О. Сінченко, саме Б. Якубський один із перших серед київських філологів намагався адаптувати марксистську теорію до умов українського літературознавства [330, с. 25]. Він рецензував праці російських та українських авторів, присвячені різним аспектам марксистського методу в літературознавстві й естетиці: А. Машкіна [442], П. Петренка [444], М. Єфимова [432], Л. Зівельчинської [413], В. Фріче, В. Полонського, В. Полянського, Л. Авербаха, О. Цейтліна [430], М. Добриніна, А. Михайлова [450].

У середині 1920-х рр. М. Зеров визнавав, що історико-літературні методи неокласиків модифікувалися під впливом ідей марксистського соціологізму [101, с. 540]. Виступаючи 1930 р. як свідок на процесі СВУ, він говорив про прагнення своїх колег по «грону», з одного боку, «перейти від публіцистичного трактування літератури до вивчення літературної специфіки, а, з другого боку, уточнити й перейти до вивчення літератури соціологічної» [337, с. 569]. Двома роками раніше П. Филипович заявляв про ті самі два основні завдання дослідника: «історик літератури мусить студіювати перш за все літературний твір, визначити його стилістичне обличчя та соціальну спрямованість» [356, с. 144]. Розглядаючи корпус літературознавчих текстів неокласиків із методологічного боку, можна помітити закономірність: меншою мірою в 1920-х рр. і більшою мірою в 1930-х рр.

до соціологічного підходу приходять майже всі неокласики. Однак інтенсивність переходу на соціологічні рейки в них була різною. Якщо Б. Якубський ще 1923 р., з виходом у світ монографії «Соціологічний метод у письменстві», повертає від формалізму до соціологізму, хоча з формалізмом остаточно не пориває, то в решти неокласиків перехід був, по-перше, повільніший, а по-друге, не супроводжувався гучними маніфестаціями «зміни віри».

Як теоретик соціологічного методу, Б. Якубський дотримувався думки про експресивний характер мистецтва: «літературний твір є документом ідей, настроїв, психології певного соціально-економічного стану», письменник — свідомий чи несвідомий виразник класової ідеології, відповідно аналіз твору «перш за все є виявлення його соціально-економічних підвалин, відповідь на питання, що і як з соціально-економічних умов відбилося в творі» [448, с. 20]. Серед київських неокласиків ранні теоретичні погляди Б. Якубського не викликали різкого заперечення [101, с. 356]. П. Филипович ставив монографію Б. Якубського про соціологічний метод на один науковий щабель поряд із «Новим українським письменством» М. Зерова саме з погляду соціологічної аналітики [504, арк. 1]. Утім, згодом внутрішньо групові розбіжності в поглядах зростали, ймовірно, посилювалися участю Б. Якубського у ВУСППі та його дедалі частішими промарксистськими висловлюваннями в пресі. М. Могілянський дорікав колись «мудрому Аристарху» за його розвідку про новели О. Кобилянської [431], в якій «під прапором нібито соціологічного аналізу» викладалися «абеткові міркування» про вплив соціального осередку на авторку, що дуже мало допомагало зрозуміти її творчість [210, с. 265]. Соціологічний аналіз у виконанні Б. Якубського справді нерідко зводився до спрощеної констатації прямих каузальних зв'язків між літературою та економікою без урахування проміжних ланок, що сполучали «базу» й «надбудову»: «витончена досконалість господарчої та промислової техніки відбилася в літературі таким самим удосконаленням техніки літературної», — стверджував він про російський символізм [455, с. 28], наражаючись на звинувачення з боку М. Могілянського в «примітивному марксизмі»,

«схематизації» та «кастрації» складних соціально-художніх явищ [206, с. 83—84; див. також: 198, с. 29].

Із вуст М. Могилянського лунало чи не найбільше критики серед неокласиків на адресу соціологічного підходу: «під прапором нібито марксизму у нас підносять плітки й трафаретні, зовсім не наукові твердження» [393, с. 45]. Часом він іронізував з «марксистських підоснов життя»: «Чи спроможен соціальний поступ усунути неподіленість кохання, розв'язати суперечність Дульцинеї й Альдонси, Марічки й Палагни, зробити не ілюзією вихід із самотности, не безнадійним пристрасне шукання того виходу?» [386, с. 102]. Інколи літературознавець різко висловлювався проти соціальної міметичності: «Не страждаючи на елементарний реалізм, не можна факти мистецтва ототожнювати з безпосередніми фактами життя», адже «мистецтво й соціологія розмовляють на різних мовах» [201, с. XXV]. Утім, критика методу не означала відмову від нього: М. Могилянський спробував «перекласти на мову соціології» художню мову творів Л. Мартовича. У передмові до видання творів письменника науковець зауважував, що самого соціологічного аналізу недостатньо: слід обов'язково також досліджувати твір як «систему прийомів», упорядковану «єдністю художнього завдання» [201, с. XXVI—XXVII].

3.5.2. Напрями літературно-соціологічних досліджень. Спираючись на класифікації Р. Веллека, О. Воррена [493, с. 90—91] та Б. Овчарека [247, с. 277], можна виокремити кілька основних напрямів соціолого-літературознавчих досліджень київських неокласиків: соціологія письменника, соціологія змісту твору, соціологія стилю, які сукупно означимо як соціологію літературного виробництва, а також соціологія рецепції та реципієнтів. Окремо слід виділити такий напрям, як соціологія історії, а також квазісоціологічні дослідження.

Найбільшу популярність серед неокласиків здобула соціологія письменника. Так, В. Петров пов'язував мінливість ідеології та концепцій творчості П. Куліша, хитання між хуторянством і цивілізацією, із його соціально-економічним становищем і кар'єрними перипетіями [265, т. 1, с. 293]. Окрім соціологічної детермінованості творчості, В. Петров визнавав також політичну: «Література

ніколи не буває ізольована від класової ідеології і в образному мисленні письменника завжди висловлюється його політичний світогляд» [266, с. 259].

Із соціологічної перспективи неокласики могли розглядати зміст твору: наприклад, соціально заангажована реалістична проза Любові Яновської в інтерпретації М. Драй-Хмари виявляла життя двох соціальних верств — «пригнобленого, поневоленого люду» та інтелігенції [73, с. 296]. В. Петров, спираючись на автокоментарі П. Куліша, вивчав «Чорну Раду» як соціальний роман, в якому козацькі війни трактовано як боротьбу різних суспільних станів [265, т. 1, с. 264—265].

Б. Якубський стверджував, що принцип суспільно-економічного детермінізму стосується не лише змісту, а й форми твору [447, с. 98], тобто соціально обумовленими є сюжет, мотиви, тропи, жанри, стильові течії, літературні впливи, літературна еволюція [пор.: 265, т. 1, с. 274; 266, с. 241]. Відповідно соціологічний аналіз можна застосовувати до всіх елементів твору й літературних явищ [418, с. 52—53]. Соціологію стилю визнавав М. Зеров [101, с. 351], подібно висловлювався В. Петров: «При певній увазі завжди можна розкрити соціологічний сенс даного художнього образу, ідеологічний еквівалент тієї особливості стилю» [265, т. 1, с. 405]. Залежність літературних форм від соціально-економічного оточення критики-сучасники вважали чи не найцікавішим аспектом теорії Б. Якубського [133, с. 254]. Утім, як з'ясувалося, досліджувати соціологію стилю на практиці було значно складніше, ніж про неї теоретизувати. Спроба Б. Якубського проаналізувати «соціальне обличчя» письменника за одним тропом у студії «До соціології Шевченкових епітетів» [416] видалася цілком провальною Ф. Якубовському, який радив розглядати не один стилістичний засіб, а стиль у цілому, а крім того, застерігав: «Ми не думаємо, щоб ця метода — йти до соціального обличчя автора просто від епітета — привела б до тих самих висновків, якби дослідник нічого не знав про Шевченка й не мав про нього ніяких матеріалів, крім списку епітетів» [403, с. 26—27].

До квазісоціологічних можна зарахувати літературно-критичні тексти із застосуванням різних методологій, які, однак, містять тенденційні вставки,

кінцівки, поява яких у структурі текстів не зумовлена логікою їхніх сюжетів, а продиктована бажанням автора засвідчити лояльність до панівного дискурсу бодай у «механічний» спосіб. Так, прониклива й аналітично-виважена розвідка М. Драй-Хмари «Творчий шлях Казіміра Тетмаєра» (1930) містить кілька дрібних засуджень «реакційного розуміння мистецтва» учасниками «Молодої Польщі» й бездогматизму К. Тетмаєра та завершується розлогою кінцівкою, яка в цілому не впливає з попереднього викладу: в більшості творів К. Тетмаєра «не розгорнуто одвертої соціальної концепції, але мало не всі вони навіяні реакційною ідеологією дрібного буржуа, апологета приватної власності» [73, с. 280], тож його творчість, за винятком татрянських оповідань, «неспівзучна нашій добі». Підцензурний характер цієї розвідки М. Драй-Хмари детально проаналізував Я. Поліщук [274].

У 1930-х рр. М. Зеров, який завжди був чутливим до соціокультурних контекстів [242, с. 49; 188, с. 8], приходять до свідомої наукової соціологізації своєї історико-літературної концепції [33, с. 245, 282]. Якщо в «Новому українському письменстві» (1924) він зізнавався, що вважає періодизацію соціологічного типу не можливою [101, с. 6], хоча у своїй праці й «не спускав з ока класового, групового обличчя українського письменника і українського читача», то 1931 р. все ж таки зважився на неї у своїй програмі з шести лекцій, прочитаних співробітникам Всенародної бібліотеки України [див. докладніше: 44]. Один машинописний примірник програми зберігався в колекції Сергія Білоконя [27, с. 231—232], другий — нині міститься в Музеї Григорія Кочура в Ірпені [496]. Ця остання відома історико-літературна синтеза М. Зерова ґрунтувалася на марксистській формаційній теорії з урахуванням жанрово-стильової характеристики періодів. Примірник з архіву Г. Кочура має таку періодизацію: 1) криза дворянсько-кріпосницького суспільства, доба становлення промислового капіталізму (1830-ті рр.—1861); 2) українська література в добу зросту й перемоги промислового капіталізму (1860—1900); 3) доба розвитку фінансового капіталу. Описуючи кожен з формацій, неокласик виділяв підрозділи: «господарчі передумови», «комплектування літературних кадрів / кадри письменників», «ідеологічні настрої /

ідеологічні побудування», «організаційні форми літератури / організація літератури», «стиль / стилістичні шукання».

Ще один напрям літературно-соціологічних досліджень, у якому працювали київські неокласики, — соціологія рецепції та реципієнтів. Шлях П. Филиповича до рецептивної моделі соціології пролягав від принагідних міркувань про потреби сучасного читача [наприклад, див.: 393, с. 50—51] до ґрунтовного вивчення історії читача минулого. У розвідці «Соціальне обличчя українського читача 30—40 рр. XIX віку» (1930) П. Филипович обирає історико-соціологічний ракурс дослідження проблеми реципієнта: здійснює «кількісну й типологічну диференціацію літературної публіки» [247, с. 282] — споживача книжок Т. Шевченка, А. Метлинського, В. Кореневського, братів Карпенків, збірників за упорядкування І. Срезневського, О. Корсуна на основі реєстрів передплатників книжок, епістолярію, мемуаристики та інших джерел. Науковця не задовольняли здобуті біографічні відомості про окремих «споживачів» книжок — він прагнув ширших висновків про «читачівську масу», вивчав «соціальне замовлення» [355, с. 114, 168].

У своєму дослідженні П. Филипович спирався на праці О. Білецького «Про одно з чергових завдань історико-літературної науки (вивчення історії читача)» (1922), К. Довганя «Соціальна функція літератури і проблема читача» (1929) та німецького теоретика Людвіга Шюккінга «Соціологія літературного смаку» (1923, російський переклад 1928 р.). Працю Л. Шюккінга в російському перекладі Б. Геймана й Н. Берковського [398] рецензував Б. Якубський і зізнавався, що свого часу сам хотів видати її в українському перекладі: «Ця книжка Шюккінга торкається дуже нового питання, соціологічної ролі літературних смаків у справі розвитку літературного, і зроблена надзвичайно сумлінно, з добрим апаратом науково-дослідчим. Вона торкається послідовно таких питань: смаки епохи та “дух епохи”; соціальний ґрунт літератури у минулому та його значення; зміна соціального стану художникового і література та публіка; виникнення нових літературних напрямків; засоби одбору літературних творів, ставлення публіки до успіху літературного твору» [446, с. 5]. Книга «Соціологія літературного смаку» мала широкий резонанс:

її обговорювали в Українському науково-дослідчому інституті книгознавства [297, с. 152], вона імпонувала не лише неокласикам, а й марксистам [20, с. 18].

3.5.3. Ідеологізація літературно-критичного дискурсу. Із питанням соціологічного підходу в літературній критиці київських неокласиків пов'язане ще одне питання, що виходить за межі суто методологічної проблематики, — йдеться про причетність їхніх текстів до офіційного радянського дискурсу, якому властивий відповідний набір кодифікованої лексики, цитування марксистських класиків, стилістично забарвлені оцінки, викривальний пафос — увесь той «ідеологічний церемоніал» [73, с. 12], що став обов'язковим для підрадянської критики.

У літературній критиці й публіцистиці київських неокласиків, що належать до соціологічно-марксистського дискурсу, можна помітити різні мовно-стильові стратегії, особливу поетику та своєрідний лексикон — *Lingua Sovietica*, для якого характерне «затвердіння певних смислових і синтаксичних структур, перетворення їх у певний вербальний канон — ідіомний штамп» [374, с. 428]. Неокласики послуговуються відзначеною С. Павличко тактикою використання для прикриття «протоколу» офіційного дискурсу з його «посиланням на вождів, деклараціями лояльності, ритуальним повторенням загальноживаних естетичних формул» [252, с. 174]. До такого типу текстів належать, наприклад, памфлети М. Зерова «*Ad Fontes*» (1925—1926) та промови неокласиків на диспуті 24 травня 1925 р. Однак якщо М. Зеров у літдискусійних виступах «віддає обережну данину панівному дискурсові часу, згадуючи й Леніна, й Маркса, й III Інтернаціонал, і навіть партійні резолюції» [252, с. 198], то М. Могілянський, навпаки, керуючись тактикою боротьби з ворогом його ж зброєю, доводить використання офіційної фразеології та рясних посилань на марксистських класиків до абсурду. Недарма в характеристиці М. Могілянського в «Неокласичному марші» згадано «пук цитат» з марксистських авторитетів, які йому «вірні служать»: «Мій Санчо Панса — Луначарський, / А Маркс мій приятель і брат» [500, арк. 2]. На прикладі літературної критики М. Могілянського можемо спостерігати, як використання

конвенційних формул панівного (радянського) дискурсу стає способом деконструкції цього дискурсу [див.: 296, с. 84].

Один зі способів продемонструвати лояльність до офіційного дискурсу — це посилення на визнаних владою письменників, особливо «канонічних» російських: наприклад, П. Филипович на літературному диспуті ставить у приклад українським сучасникам В. Маяковського і О. Безименського, які, хоч і перебувають на «найлівішому фланзі російської літератури», проте високо цінують класика «іншого напрямку, іншого світогляду» О. Пушкіна [393, с. 52—53]. Посилення ваги тверджень українських критиків через апеляцію до російського авторитету вказує на проблему культурного колоніалізму, виявляє статус української критики кінця 1920—1930-х рр. як маргінальної щодо російської [374, с. 431].

Неприйнятну для офіційного дискурсу інформацію можна пристосувати, оснастивши її аксіологічними характеристиками зі знаком мінус. Наприклад, у рецензії на видання творів Ф. Тютчева 1935 р. П. Филипович перераховує «чужі й ворожі» сторони його поезії: «глибокий песимізм, замкнутість у своїй особистості, відхід від реалізму в романтичну співучість і класичну врочистість» — «риси, типові для нього як представника класу, що занепадає» [367, с. 53]. П. Филипович визнає майстерність і філософську глибину поезії Ф. Тютчева, але викриває «класову сутність його поезії» [367, с. 50—51].

Заідеологізовані літературознавчі тексти київських неокласиків, яких кількісно не так багато, особливо «незручні» для дослідників їхньої наукової спадщини. Ці тексти ніби паплюжать позитивний імідж літературної групи, більшість членів якої стали жертвами репресій, і показують, що опірність «неп'ятірного грона» тоталітарній системі не була послідовною. Ці конформістські тексти датовано переважно 1930-ми рр., хоча трапляються й раніші публікації, в яких помітний відхід від суто літературознавчих, естетичних категорій до заполітизованих оцінок літературних явищ і постатей. У доробку П. Филиповича є кілька статей такого гатунку, наприклад «Шевченко і Платон Симиренко: (З поля боротьби за Шевченка)» (1933), «Шевченко в боротьбі з українською дворянсько-поміщицькою літературою (передмова до “Другого Кобзаря”)» (1934), рецензія на

книжку Є. Шабліовського «Т. Г. Шевченко: його життя та творчість, 1814—1934» [359]. У цих текстах неокласик міркує про класовий антагонізм між «ідеологом селянської революції» Т. Шевченком і «представником промислової буржуазії» П. Симиренком [361, с. 141], виявляє помилки в шевченкознавстві «фашистського проводиря СВУ», «ідеолога українського націоналізму», на той час уже засудженого С. Єфремова [361, с. 140, 146], вдаючись до характерного для марксо-ленінської критики «методу викриття, нападу й бичування» [374, с. 113]. Дослідники пояснюють «вульгаризаторські» тенденції цих текстів П. Филиповича його вимушеною покорою тоталітарній системі [272, с. 49; 361, с. 214].

Ідеологічні хиби сучасників викривав не лише П. Филипович. У липні 1930 р. на шпальтах газети «Червоне Запоріжжя» вийшла ідеологічно витримана стаття М. Драй-Хмари про українізацію «Українську культуру — в маси», в якій автор виявляв «помилки» в «літературній роботі»: «Всім відома напр. літературна дискусія 1925—26 років, коли т. Хвильовий та інші письменники збились з марксистського шляху. Але такі помилки, що призводять до гарячої полеміки, бувають часом і корисні, загострюючи увагу суспільства на важливих, але не дуже висвітлених у критиці питаннях» [74, с. 5]. Таким чином М. Драй-Хмара, який не брав участі в літературній дискусії, постфактум публічно й засудив головного соратника неокласиків, і виправдав.

Під час перевидань літературознавчих праць «київського грона» в роки незалежності не раз робилися спроби «відбілити» неокласиків від їхніх ідеологічно заангажованих висловлювань. Наприклад, статтю М. Зерова ««Кобзар» Шевченка в російських перекладах» (1934) перевидано у збірнику «Українське письменство» (2003) з купюрами: вилучено окремі фрази «кон'юнктурно-політичного характеру», які, на думку редактора, «явно Миколі Зерову не належать» [101, с. 1243], ґрунтуючись на давньому припущенні В. Брюховецького, що окремі акценти цієї статті зроблено або М. Новицьким, за підписом якого текст уперше побачив світ, або ж редактором, який готував рукопис до друку [33, с. 264]. У перевиданні літературно-наукової спадщини М. Драй-Хмари 2002 р. [73] тексти з марксистським ухилом подано повністю, однак у примітках упорядники

пояснювали наявність «елементів вульгарного соціологізму» в деяких працях тим, що їх написано «в період нищівного наступу на українську культуру і на найкращих її діячів», тож це «зовсім не означає визнання М. Драй-Хмарою ідеології соціалізму» [73, с. 562].

Тиск тоталітарної системи спричинив появу характерних жанрів літературної марксо-ленінської критики, зокрема жанру самовиправдання, самозахисту та жанру каяття й самокритики [374, с. 115], які неокласики практикували у формі полемічних статей та відкритих листів до редакцій часописів. Популярність відкритих листів і публічних заяв можна пояснити, з одного боку, ситуацією літературної дискусії 1920-х рр., з другого боку, це вияв усупільнення творчого процесу, характерний загалом для тоталітарної культури, коли автор мусів коментувати власну творчість у позахудожній формі, відповідаючи на звинувачення критиків, що надавали його творчості не літературну, а політичну оцінку. У 1920-х рр. неокласики публічно виступали зі спростуванням приписуваних їм висловлювань, перекручувань їхніх слів марксистськими критиками, роз'ясненням власної позиції в літдискусії та коментуванням своїх літературознавчих і художніх текстів [101, с. 369—373, 427, 597—598, 885; 73, с. 345—347, 373; 202]. До цього апологетичного дискурсу належить лист М. Рильського до редакції газети «Більшовик» (від 23 вересня 1923 р.) з тлумаченням «ідеології» своєї збірки «Синя далечінь» [287, т. 13, с. 12—14], «отречений лист» М. Могілянського до газети «Пролетарська правда» (від 10 лютого 1926 р.), в якому він заперечував свою належність до групи неокласиків [73, с. 373], листи М. Драй-Хмари до редакцій «Літературного ярмарку» та «Пролетарської правди» з поясненням сонету «Лебеді» [71; 72]. Якщо в цих текстах домінує самовиправдання й аргументація, спрямована на доведення власної невинуватості, то в критичних текстах і публічних листах неокласиків з кінця 1920-х рр. з'являються мотиви каяття й визнання власних помилок, стратегія автодеструкції, свідомого «умалення» [2, с. 53]. Самокритика стає поширеним феноменом після публікації статті Й. Сталіна «Проти спотворення гасла самокритики» (1928).

Серед текстів такого гатунку можна назвати «покаяльний» лист М. Зерова до редакції «Пролетарської правди» (25 лютого 1930 р.), в якому звучить самовиправдання («ніколи до націоналістичних та народницьких кол української інтелігенції я не належав»), каяття («уважаю нині мою позицію в літературній дискусії 1925—1926 р. р. помилковою, засуджую її») і зречення власних переконань («нині я дуже далекий від проповіді будь-якого мистецького консерватизму та традиціональності, що в нашій літературній сучасності дістали назву неокласицизму») [98, с. 5]. М. Могілянський у листі від 9 березня 1929 р. до редакції місячника «Червоний шлях» коментував публікацію свого сумнозвісного оповідання: «Дуже шкодую, що “Вбивство” подало привід для непорозумінь і вважаю, що видрукування його було тяжкою помилкою. Вину свою в тій помилці визнаю і сподіваюсь спокутувати її участю в повну міру моїх сил в будівництві української радянської соціалістичної культури» [199, с. 294]. П. Филипович також віддавав данину покаяльному дискурсу 1930-х рр., відмовляючись від своїх колишніх методологічних принципів і засуджуючи давніші студії: «Жодного класового аналізу “Чар” не було в моїй статті “Історія одного сюжету”, де в формалістично-порівняльному плані розглядались різні нікчемні обробки пісенного сюжету про отруєного Гриця» [361, с. 158]. У самознищувальній промові на зборах київських письменників 4 серпня 1937 р. М. Рильський використав прийом відсторонення [374, с. 116]: «А чи було варто бити? На мою думку, було варто. Хіба не було варто бити Рильського, коли він був членом неокласичної групи? Хіба не варто було його бити, коли він протиставляв “статичну” творчість творчості “динамічній”?» [287, т. 13, с. 49].

У 1930-х рр. скорочується кількість літературно-критичних публікацій київських неокласиків, порівняно з попереднім десятиліттям, їхній темарій значно звужується, перелік письменницьких персоналій проскрибується, особливо це помітно в галузі світової літератури: здебільшого аналізуються або автори-сучасники — симпатичні комуністичній владі, або ж ті письменники попередніх епох, у творчості яких наголошуються демократичні, революційні та реалістичні тенденції, — той, за словами радянського критика І. Макар'єва, «залізний фонд

культурної спадщини, що залишилася від минулого соціалістичному пролетаріатові» [цит. за: 357, с. 623]. Домінують жанри літературних портретів і нарисів творчості, приурочених до роковин смерті та річниць народження. Так, С. Савченко і П. Филипович пишуть про «співця революції» П'єра-Жана Беранже [321; 353], «поета Липневої революції» Анрі-Огюста Барб'є [357, с. 552], «борця за пролетарський інтернаціоналізм, вірного друга Радянського Союзу» Анрі Барбюса [299; а також: 301; 300; 306], Бернарда Шоу, який дійшов «до справжнього розуміння капіталістичної дійсності» [323, с. 74; а також: 303; 302], про «передових бійців за єдиний фронт світового пролетаріату» [323, с. 97] Ромена Роллана [305] та Луї Арагона [313], борця «за свободу і триумф розуму, за прогрес і гуманізм» Байрона [312, с. 4], «великого реаліста» Бальзака [304].

При уважному розгляді цілісного корпусу текстів неокласиків стає зрозумілим, що неокласичний літературознавчий дискурс не завжди був ідеологічно нейтральним, не в усіх випадках протистояв марксистському літературознавчому дискурсу, а й певною мірою був його частиною.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Київські неокласики розглядають літературну критику у взаємозв'язках з історією літератури, теорією літератури та загалом літературознавством. Критика для них — це особливий синкретичний вид інтерпретативних практик і текстів, що вбирає в себе, з одного боку, елементи науки, з другого боку, залишається у своїй основі явищем творчості. У літературознавства критика запозичує методи, однак, на відміну від нього, може дозволити собі суб'єктивізм, авторський індивідуалізм, емоційний тон. Київські неокласики визнають інтерпретаційну й естетико-аксіологічну функції літературної критики та здебільшого заперечують постулативну й дидактичну. На їхню думку, літературний критик — це професійний читач, який інтерпретує й оцінює літературний твір, адресуючи своє прочитання авторові й іншим читачам. Металітературні тексти київських неокласиків часто перебували на межі історії літератури та критики, а також мали виразні ознаки есеїстичності, а в окремі періоди тяжіли до публіцистики.

Неокласики стежили за поточною критикою та створили синтетичні наративи з історії українського літературознавства.

В аспекті методології літературна критика київських неокласиків не є однорідною. «Гронівці» комбінують різні методи (історико-літературний, порівняльно-історичний, біографічний, соціологічний формалістичний, імпресіоністичний, психоаналітичний тощо), при чому кожен літературознавець має свої домінанті підходи.

Від позитивістської доби літературознавства неокласики успадковують сцієнтизм, що проявляється в прагненні вичерпності матеріалу, наданні переваги «партикуляризованим» питанням, а також увазі до джерелознавства, текстології, біографістики. Популярними серед неокласиків залишаються перейняті від попередньої доби жанри рецензії та літературно-критичного портрету. У біографічних дослідженнях спостерігається зсув уваги із зовнішніх подій життя на внутрішнє, духовне життя (експресивізм).

Модерна доба з її модою на імпресіоністичну критику позначається на текстах неокласиків. Відбувається оновлення жанрової системи критики, що проявляється в жанрових самоозначеннях, які неокласики дають своїм текстам: «рефлекси», «вражіння», «етюди», «замітки», «критичні нотатки».

Київські неокласики засвоювали й критикували психоаналітичну теорію З. Фрейда, спиралися у своїх працях на психологічні концепції Р. Мюллера-Фрайєнфельса, Т. Рюбо, А. Горнфельда тощо. Деякі неокласики поділяли феноменологічний підхід до тексту, розглядали літературний твір як інтенційний і визнавали множинність інтерпретацій. Вони наблизилися до проблем «смерті автора», нетотожності автора й героя. «Проблема читача» й соціологія рецепції — ще один важливий аспект критики київського «грона».

При всьому різноманітті літературознавчих підходів, які застосовували неокласики, й теоретичних проблем, які вони порушували, важливим контекстом їхніх студій був формалістський, який мав свій, український, вимір, а також іноземний (російський, чеський, англо-американський, польський тощо). У київському колі відбувалося активне засвоєння німецькомовних теорій літератури.

Неокласики вважали німецьких і австрійських літературознавців новаторами у вивченні форми творів, натомість російських опоязівців — їхніми послідовниками й наслідувачами. Подібно до західноєвропейських науковців, київські неокласики вважали форму й зміст світоглядними явищами, розглядали літературне явище в історико-культурному контексті, вивчали феномен стилю доби й механізм зміни епох. Неокласики оперували поняттям «архітектоніка», яке запровадив А. Гільдебранд, обстоювали інтермедіальність мистецтва. О. Бургардт проінтерпретував теорію стилю Е. Ельстера та використав лейтмотивний аналіз Г. Шпербера у власній дисертації. Наукова комунікація Д. Чижевського й О. Бургардта — також важлива сторінка німецько-українських літературознавчих зв'язків.

У 1920—1930-ті рр. за неокласиками закріпилася слава формалістів в українському літературознавстві й поезії. У приватних листах і публічних текстах вони обережно говорили про користування формальним методом як одним із можливих підходів, однак вводили формальний аналіз до університетських програм, брали участь у дискусії про форму і зміст, що була частиною загальної літературної дискусії 1920-х рр., рецензували праці з поезики Д. Загула, Г. Майфета, Б. Навроцького, Ю. Меженка та ін., листувалися з літературознавцями, що трималися іманентного напрямку.

Формалістська теорія експліцитно наявна в текстах Б. Якубського та М. Могилянського, решта неокласиків тяжіли до імпліцитного, «захованого» формалізму, більше використовували формальний (морфологічний, стилістичний) аналіз у практичних студіях. Неокласики оперували поняттями форма і структура, обстоювали неподільну єдність форми і змісту в художньому творі. Вони вважали цілком можливим поєднання іманентного й соціологічного літературознавчих аналізів. М. Могилянський та Б. Якубський запропонували кілька варіантів такого методологічного симбіозу. Київські неокласики працювали у низці напрямів соціології літератури: соціологія письменника, соціологія змісту твору, соціологія стилю, соціологія рецепції та реципієнтів, соціологія історії, квазісоціологічні дослідження літератури. У 1930-х рр. літературно-критичний дискурс київських

неокласиків частково абсорбується марксистським, що проявляється у використанні певних мовно-стильових стратегій, звуженні тематики критики й добору письменників, про яких можна писати, використанні специфічних жанрів самозахисту й самокритики.

ВИСНОВКИ

Комплексний підхід до вивчення літературно-критичної спадщини київських неокласиків, ядра групи й найближчого кола, передбачає, з одного боку, розгляд літературної проблематики, висвітленої в їхній критиці, з другого боку, вивчення методології, яку вони застосовували для аналізу літературних явищ.

Київські неокласики розуміли традицію як актуалізовану взаємопов'язану світову літературну спадщину, джерело творчих інспірацій та базу для поетичних інновацій. Засадничий європеїзм літературної та наукової діяльності групи не суперечив сходознавчим інтересам окремих її учасників, а особлива увага до «літературних давностей» поєднувалася з літературознавчою рефлексією над різними національними проявами модернізму (французького, німецького, польського, російського тощо), а також зразками європейської пролетарської літератури. В уявленні неокласиків греко-римська античність — вихідна точка європейської культури та культурний еталон, «школа стилю» для сучасників.

Попри поширене уявлення, що київські неокласики не створили цілісної концепції неокласицизму, у своїх літературознавчих текстах вони осмислювали класицистичну парадигму, вирізняючи такі класичні формації, як греко-римська античність, ренесанс, французький класицизм XVII ст., російський «псевдокласицизм» XVIII ст., «неповний» український класицизм кінця XVIII — XIX ст., неокласичні течії XX ст. Так, С. Савченко, описуючи в статті «Класичний театр XVII-го століття і класицизм» (1930) різночасові й різнонаціональні модифікації класичного стилю, наблизився до розрізнення класицизму як явища історичного та класичності як явища типологічного. А. Ніковський у відомому есеї «Бог Аполлон» (1919) міркував про перспективність аполлонічного типу творчості для української літератури.

Незважаючи на брак офіційних маніфестів, доробок київських неокласиків містить значну кількість автоінтерпретаційних текстів і принагідних

автокоментарів, що дають змогу говорити про розвинений авторефлексійний дискурс київських неокласиків. За класифікацією Д. Ораіч Толіч, тексти неокласиків містять різні види автореференційності: біографічну, поетичну, персональну, есеїстично-наукову, художню, експліцитну й імпліцитну. Учасники «неп'ятірного грона» міркують про власні естетичні принципи, раціоналістичний тип творчості, неокласичний образ та викладають історію власної групи: формування її складу, нижню хронологічну межу постання, появу назви, характер літературного об'єднання, фізичне знищення окремих неокласиків. Перші підступи до історіографії групи в 1920-х рр. здійснив М. Зеров, у 1940-х рр. цілісні наративи створюють Ю. Клен і В. Петров, у 1960-х рр. історію неокласиків актуалізує М. Рильський.

Літературознавці київського кола працювали в канонотворчих інституціях: відділах і комісіях ВУАН, вищих і середніх закладах освіти, видавничій галузі, літературних часописах, — а відтак належали до академічної та інтерпретативної спільноти. Неокласики формулювали поняття канону як списку «найкращих», авторитетних авторів і текстів, певної літературної конвенції, узвичаєного стилю, набору вимог до змісту й поетики. Критерії канонічного твору, за неокласиками: естетична якість, поетикальна інноваційність, довгочасна актуальність, вихід за межі національної культури. Канонічний автор повинен бути «сильним» у блумівському розумінні: він має протидіяти попередній традиції.

М. Зеров розробив програму оновлення народницького канону, що охоплювала такі стратегії, як реінтерпретація творів відомих письменників, повернення забутих імен, формалістське та соціологічне перепрочитання текстів майстрів пера. Київські неокласики ревізували народницький канон, що будувався довкола постаті Т. Шевченка, трансформували його до поліцентричного типу, доповнили недооціненими творами Г. Сковороди, П. Куліша, Я. Щоголева, В. Самійленка та інших письменників, сформували його модерністську частину. Попри позірну одностайність у поглядах на канонічних українських письменників, у середовищі неокласиків точилися внутрішньо групові дискусії та формувалися індивідуальні субканони.

Щодо структурної організації канону, то В. Петров віддавав перевагу двоцентровому літературному канону, А. Лебідь, М. Рильський і М. Могілянський формулювали «хребет канону», що проходив через кілька вершин, а Б. Якубський наполягав на безцентровості й множинності канону. Поширеними були й різні комбінації канонічних тріад. Загалом неокласики тяжіли не до редукції канону, а до його ампліфікації та плюралістичності. Неокласики репрезентували канон через такі жанрові форми, як літературно-критичні статті, історії літератури, антології, хрестоматії, декламатори, збірники. Із жанром історико-літературної синтези працював М. Зеров, на прикладі шести історій літератури якого можна простежити трансформацію історико-літературної концепції: ранні контекстуальні історії 1917—1918 рр. — іманентно-контекстуальні історії 1920-х рр. — соціологізована історія літератури початку 1930-х рр.

Літературний процес межі ХІХ—ХХ ст. неокласики описували через конфлікт модернізму й народництва. Під полісемантичним поняттям «народництво» вони розуміли стилі романтизму й реалізму, громадсько-політичні й просвітницькі рухи, ідеологію, традицію, поетику ХІХ ст. Для неокласиків народництво мало негативні конотації провінційності, нехтування формальними питаннями, культурної анахронічності, тенденційності, зловживання утилітарною функцією мистецтва. Попри засадниче неприйняття народництва, неокласики досліджували й видавали творчість реалістів І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, А. Свидницького.

Структуруючи історію новітньої української літератури, М. Зеров запропонував триетапну генераційну класифікацію поетів-модерністів за хронологічним принципом і принципом співзвучності естетичної програми. М. Могілянський, П. Филипович і Б. Якубський виокремлювали два літературні покоління. Пореволюційну українську літературу систематизували Б. Якубський і М. Зеров.

Леся Українку, І. Франка, О. Кобилянську й М. Коцюбинського неокласики вважали основоположниками українського модернізму та водночас «межевими»

постатями, що на певних етапах своєї діяльності віддавали данину народницькій традиції, але змогли її подолати. Ці письменники імпонували неокласикам як європеїсти, інтелектуали, поети-раціоналісти, новатори літературної форми, майстерні перекладачі, а їхня творчість давала багатий матеріал для компаративістичних студій.

Ставлення неокласиків до раннього модернізму, представленого «Молодою музою» та «Українською хатою», амбівалентне. Київські інтелектуали називали низку причин творчої поразки, невиконаності раннього українського модернізму: брак гострої боротьби літературних поколінь, поверхове засвоєння іноземних літературних впливів, неосвіченість у теорії літератури, недбале ставлення до форми творів, неорганічність поєднання патріотики й естетизму, залученість до фольклорно-етнографічного дискурсу, малий творчий потенціал, нездатність побороти регіоналізм, обмежене новаторство. Хоча київські неокласики долучилися до витворення негативістської концепції раннього українського модернізму, проте перебільшенням було би стверджувати про його тотальне неприйняття «київським гроном». Неокласики визнають новаторство ранніх модерністів на рівні форми, тем, евфонії, ритмічності, загалом світогляду. Позитивно відгукуються про творчість П. Карманського, покутської трійці, М. Яцкова, М. Вороного, Г. Чупринки, М. Філянського. В оцінці значення творчості О. Олеся для української літератури погляди неокласиків розділилися. В. Петров бачив більше ознак модерності поета, ніж колеги по грону, однак усі визнавали О. Олеся найпопулярнішим і найпродуктивнішим автором свого покоління.

Для поезії 1920-х рр. неокласики використовували означники «нова» й «молода», уникаючи визначення «модерна». Ретроспективно в 1940-х рр. В. Петров застосував таксономії «ренесанс» і «література ліквідованих» для опису літературного процесу підрадянської України, випереджаючи появу відомої метафори «розстріляне відродження».

Літературні 1920-ті рр. представлено в критиці київських неокласиків надзвичайно строкато щодо груп і програм. Важливо, що «неокласичне гроно»

заявляло також про власну причетність до символістської естетики й поетики. Найоригінальнішим українським поетом 1920-х рр. вони вважали реформатора П. Тичину, ідіостиль якого складався з багатьох компонентів. Неокласики високо оцінювали творчість М. Хвильового, який мав велике коло епігонів, Ю. Яновського, В. Винниченка, Г. Косинки, неоднозначно відгукувалися про прозу В. Підмогильного.

Характерна риса київського неокласицизму— максимальна відкритість, толерування, вбирання досвіду різноманітних художніх систем. Неокласики реагували на різні стильові прояви модернізму, осмислювали європейський авангардизм. Вони відкривали українському читачеві німецький експресіонізм через власні переклади й літературознавчі студії, знайомили його з французькими авангардними угрупованнями (фантазисти, кубісти, дадаїсти тощо), сюрреалізмом та шукали відгомони світових авангардних явищ в українській культурі.

Вітчизняний авангардизм, насамперед футуризм і конструктивізм, київські неокласики критикували за недисциплінованість у формі, «безцільне» експериментаторство, знецінення культурної традиції, егоцентризм, вторинність щодо російського футуризму, зловживання верлібром. Незважаючи на антагонізм, що панував у публічних дебатах неокласиків і футуристів та рецензуванні творів, між окремими представниками двох «таборів» були дружні взаємини та спроби професійної співпраці.

Учасники «київського грона» міркували про онтологію літературної критики — її синтетичну природу й функції: інтерпретаційну, оцінну, постулативну, дидактичну. Даючи визначення різним філологічним дисциплінам, вони вказували на плинність кордонів між критикою, історією літератури та загалом літературознавством. Неокласики розглядали літературну критику як синкретичне утворення: поєднання наукового й художнього дискурсів. Критика може також тяжіти до есеїстики або ж публіцистики. Вона оперує науковими методами й літературознавчим термінологічним апаратом як складовою своєї метамови. Визнаючи суб'єктивність критики, «злободенність» її проблематики, індивідуалізований характер висловлювань критиків, окремі неокласики водночас

заявляли про прагнення до ідеалу наукової об'єктивності. У роботі критика, якого вони вважали кваліфікованим інтерпретатором та оцінювачем літератури, підкреслювали співтворчий характер.

Київські неокласики не лише фіксували стан поточної української критики у своїх статтях, а й створили два цілісні наративи історії вітчизняного літературознавства, в яких приділили увагу й історії критики.

Літературній критиці київських неокласиків властивий методологічний плюралізм: «гронівці» часто синтезували методи, причому кожному з них були притаманні певні комбінації методів та улюблені домінантні підходи. Методологічна панорама неокласичної критики доволі різноманітна: з одного боку, в ній простежується тяглість позитивістської традиції з відповідними принципами сцієнтизму, вичерпності матеріалу, наявності бібліографічного апарату, популярними жанрами рецензії та літературно-критичного портрета, з другого боку, очевидні модерні впливи. Для окремих неокласиків важливими залишалися генетизм і контекстуальність: націленість на пошук джерел літературного твору та апеляція до позалітературних рядів (біографічного, історичного, соціального, загальнокультурного тощо). Разом із тим неокласики зверталися до модерністських герменевтичних практик імпресіонізму та експресивізму. Під впливом модернізму оновлювалася жанрова система їхньої критики: з'являлися такі жанрові форми, як «критичні рефлекси», «враження», «етюди», «замітки» тощо. Неокласики цікавилися психоаналізом, феноменологією, герменевтикою, рецептивною естетикою, компаративістикою, порушували проблеми взаємодії автора і читача, автора і героя тощо.

При всьому методологічному різноманітті особливе місце у критиці київських неокласиків посідали дві моделі — формалізму й соціологізму. Український формалізм у 1920-х рр. переживав розквіт: проблему форми й змісту активно обговорювали в багатьох літературних часописах та угрупованнях, з'являлися численні студії поетики. Вироблення власного інструментарію, найбільш адекватного для вивчення «літературності», супроводжувалося в неокласиків рецепцією різних варіантів іманентних концепцій. Критично

налаштовані до російського формалізму, вони закидали йому вторинність щодо німецькомовних теорій літератури, неповноту вивчення літературного факту, нехтування контекстуальністю, «соціальним світоглядом», вважали опоязівців непослідовними формалістами через нездатність повністю позбутися генетизму й психологізму. Якщо з російськими теоретиками неокласики дискутували, то праці німецьких літературознавців не піддавали сумніву. У власних студіях української та світової літератури київські інтелектуали посилалися на тексти О. Вальцеля, Г. Вельфліна, Р. Гаманна, В. Воррінгера, А. Рігля, Е. Зіверса, Ф. Зарана та ін. Німецька наукова школа була близькою неокласикам контекстуалізацією літературних творів, проблемою епохи й типології стилів, «історією літератури без імен», поняттям архітектоніки, інтермедіальністю, а також пошаною до класицизму й античності.

Засвоєння досвіду німецькомовного літературознавства «київським гроном» не обмежувалося використанням його окремих понять і концепцій. О. Бургардт реферував стилістику Е. Ельстера у праці «Нові обрії в царині дослідження поетичного стилю. (Принципи Е. Ельстера)» (1915), використав методологію дослідження лейтмотивів Г. Шпербера у своїй німецькій дисертації «Лейтмотиви в Леоніда Андрєєва» (1941). Окрема сторінка німецьких контактів київських неокласиків — особиста й наукова комунікація О. Бургардта із Д. Чижевським, рецензії останнього на студії М. Зерова й В. Петрова, співпраця Д. Чижевського з В. Петровим у виданні підручника «Українська література» для Українського Вільного Університету.

Київські неокласики прискіпливо стежили за когортою українських дослідників, зацікавлених формальними питаннями, рецензували монографії Д. Загула, Г. Майфета, Б. Навроцького, до створення яких і самі долучались як автори передмов, консультанти й редактори. М. Зеров вів епістолярний діалог із прибічниками літературного іманентизму Ю. Меженком, Г. Майфетом і М. Рудницьким. Київські неокласики впроваджували формальний аналіз до навчальних програм вищої школи, а також взяли участь у дискусії про форму й зміст, що була частиною загальної літературної дискусії 1920-х рр.

М. Могилянський і Б. Якубський виступили в періодиці з теоретичними статтями. У 1920—1930-ті рр. за неокласиками закріпився імідж формалістів, причому в очах сучасників і наступників вони були двічі формалістами: як автори художніх текстів, орієнтованих на форму, і як автори літературно-критичних текстів, орієнтованих на формалістську методологію.

Публічно про формалізм власних літературознавчих студій неокласики говорили дуже обережно, найвідвертіше — в листуванні з однодумцями. Формальний аналіз був важливим складником синтетичного літературознавчого методу неокласиків, який давав змогу вивчати літературну специфіку твору (жанр, стиль, композицію, ритміку тощо). Для літературної критики неокласиків менш характерний експліцитний формалізм, натомість більш притаманний імпліцитний формалізм — приховане, «прикладне» застосування формалістських прийомів до літературних текстів. Б. Якубський описував процедуру формального аналізу й давав визначення формі твору як поняттю синонімічному до стилю, техніки, мистецького оформлення. Усі неокласики визнавали непорушну єдність змісту й форми твору, однак саме Б. Якубський зауважив методологічну проблему: брак способу дослідження їх як цілості. Наприкінці 1920-х рр. Б. Якубський і О. Бургардт починають вживати термін «структура»: перший розуміє під ним «суцільність» змісту й форми, соціального й естетичного первнів, другий — залежно від ситуації — то широко трактовану форму, то композицію, то синтаксичну будову.

Літературна критика неокласиків — яскравий приклад того, що в українському літературознавстві дискурси формалізму й соціологізму хронологічно співіснували й тісно перепліталися. У пошуках методологічного компромісу між двома антагоністичними підходами в українському літературознавстві — формалізмом і соціологізмом, М. Могилянський звертається до плеханівської схеми двоактного літературознавчого аналізу, переставляючи місцями послідовність актів. Погляди Б. Якубського на взаємодію формалізму й соціологізму змінювалися протягом 1920-х рр., тож він запропонував кілька способів комбінацій. Спочатку теоретик розглядав їх як два паралельні рівнозначні

шляхи із зауваженням, що соціологізм вивчає динаміку твору, а формалізм — статистику. Згодом прийшов до думки про домінуючий «синтезуючий» соціологічний метод. Термінологічно розрізвивши прийом дослідження (засіб аналізу) й метод (сума засобів аналізу, сполучених спільним принципом), Б. Якубський об'єднав під патронатом соціологізму-марксизму більшість академічних підходів із класифікації В. Перетца, але врешті-решт, як і М. Могилянський, віддав перевагу плеханівській схемі дослідження. Марксистські критики засудили спроби методологічної синтези як еклектизм і «форсоцівство».

До початку 1930-х рр. більшість літературознавців неокласичного кола приходять до соціологічного методу, який у тогочасному літературно-критичному дискурсі переважно ототожнювався з марксистським: Б. Якубський — насамперед як теоретик, інші неокласики — здебільшого як практики. На думку неокласиків, соціально детерміновано не лише зміст твору, а й форму (сюжет, мотиви, тропи, жанри, стиль), літературні впливи, літературну еволюцію. Київські неокласики працювали в таких напрямках соціології літератури, як соціологія автора, соціологія змісту твору, соціологія стилю, соціологія рецепції та реципієнтів, соціологія історії, квазісоціологічні дослідження.

Незначну частину літературно-критичного доробку «неп'ятірного грона» становлять тексти, що належать до офіційного кон'юнктурного радянського дискурсу, мають особливу поетику й стилістику. Тиск тоталітарної системи спричинив появу типових жанрів літературної марксо-ленінської критики: обмови, самовиправдання та самокритики. Ідеологічні обмеження впливали на тематику статей і перелік письменників, про творчість яких було дозволено писати: це або лояльні до радянської влади автори, або ж ті, у творах яких підкреслено демократичні, революційні та реалістичні теми.

Питання цілісності літературно-критичного дискурсу київських неокласиків — дискусійне. Літературознавці неокласичного кола мали різні індивідуальні методологічні підходи, тяжіли до «освіченого еклектизму», але було й те, що їх об'єднувало: подібні світоглядно-естетичні переконання, зацікавленість спільною літературною проблематикою й суголосні дослідницькі теми, переважно

збіг у поглядах на такі концептуальні поняття теорії літератури, як традиція, історія літератури, канон, форма, стиль, обов'язкове введення компаративістичного аспекту до студій, однакове бачення шляхів розвитку української літератури та, зрештою, всі вони були представниками українського інтелектуалізму. Київські неокласики збагатили українську літературну критику тематично, концептуально, методологічно. Однак, попри численні моменти конвергенції, методологічна гетерогенність київських неокласиків та внутрішньо групові дискусії з окремих питань усе ж таки не дають достатньо підстав для визнання їх як єдиної літературознавчої школи, що витворила свою оригінальну методологію. Дискурс літературної критики неокласиків перебував у постійному діалозі, що містив у собі і прийняття, і заперечення, з позитивістським, ранньомодерним, формалістським, марксистським, авангардистським дискурсами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Мистецтво інтерпретації. *Антологія української літературно-критичної думки першої половини ХХ століття* / Упор. В. Агеєва. Київ: Смолоскип, 2016. С. 5—46.
2. Агеєва В. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи. Київ: Книга, 2012. 392 с.
3. Агеєва В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. 2-ге вид., стереотип. Київ: Либідь, 2001. 264 с.
4. Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ: Факт, 2006. 432 с.
5. Агеєва В. Формалізм у концепціях київських неокласиків. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 2005. Т. 48: Філологічні науки. С. 3—10.
6. Адрианова-Перетц В. Владимир Николаевич Перетц (1870—1935). *Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков*. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1962. С. 206—233.
7. Айзеншток І. Автобіографія, вибрані листи (1910-і—1920-і роки) / Упор., підгот. текстів та комент. С. Захаркіна. Київ: Критика, 2003. 216 с.
8. Айзеншток І. Котляревщина. *Українські пропілеї*. Харків: ДВУ, 1928. Т. 1: Котляревщина / Ред., вст. ст. й прим. І. Айзенштока. С. 7—121.
9. Айзеншток І. У перших лавах. *Про Олександра Білецького* / Упор. В. Г. Дончик. Київ: Рад. письменник, 1984. С. 64—80.
10. Александрова Г. Павло Филипович: «Порівняльні студії... поширюють наш обрій». *Слово і час*. 2016. № 9. С. 23—35.
11. Андрєєв В. Віктор Петров. Нариси інтелектуальної біографії вченого. Дніпропетровськ: Герда, 2012. 476 с.
12. Андрійчук Т. С. Єфремов і А. Лебідь: два підходи до рецепції творчості М. М. Коцюбинського. *Наукові записки Ніжинського державного*

- університету ім. Миколи Гоголя. Філологічні науки. Ніжин, 2015. Кн. 3. С. 170—174.
13. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів: Літопис, 2002. 832 с.
 14. Бабак Г., Дмитриев А. Атлантида советского нацмодернизма: формальний метод в Україні (1920-е — начало 1930-х) / Ред. Я. Цымбал. Москва: Новое литературное обозрение, 2021. 784 с.
 15. Башманівський В. М. Зеров про творчість Лесі Українки. *Вісник Житомирського педагогічного університету*. Житомир, 2001. Вип. 7. С. 15—17.
 16. Башманівський В. Художня природа «неокласичного» в поетичній творчості Миколи Зерова: Автореф. дис. ... к. філол. н. / Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2004. 19 с.
 17. Безсмертні: Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару / Ред. текстів та прим. М. Ореста. Мюнхен: Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1963. 334+VII с.
 18. Белецкий А. Несколько слов о разработке научной поэтики в России и на Западе (от редактора). *Мюллер-Фрейенфельс Р. Поэтика* / Пер. с нем. И. Я. Каганова и Э. С. Паперной, ред. и предисл. А. И. Белецкого. Харьков: Культ.-просвет. орг. «Труд», 1923. С. 3—20.
 19. Белич Виктор [Петров В.]. «Двенадцать» — поэма Ал. Блока. *Голос жизни*. 1918. 15 окт. № 11. С. 13—16.
 20. Берковський Н. Соціологізм у німецькому літературознавстві. *Критика*. 1928. № 9 (жовт.). С. 3—21.
 21. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Вид. 2-ге, доп. і перероб. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.
 22. Білецький Л. Володимир Перетц. *Записки Наукового товариства імени Шевченка*. 1937. Т. CLV. С. 234—238.
 23. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики / Упор., авт. іст.-біогр. нарисів та прим. М. Ільницький. Київ: Либідь, 1998. 408 с.

24. Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. Київ: Наукова думка, 1965—1966. Т. 2. 671 с.; Т. 3. 606 с.
25. Білецький О. [Рец. на:] Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. Київ: Слово, 1924. Вип. 1. 136 с. *Червоний шлях*. 1924. № 1/2. С. 247—249.
26. Білокінь С. Київське видавництво «Слово» 1922—1929 рр. *Київський альманах бібліофіла*. Київ: Вид. дім «Особистості», 2017. С. 303—321.
27. Білокінь С. Микола Зеров. *Наш сучасник Микола Зеров* / Упор. М. Зерова, Р. Корогодський, М. Коцюбинська. Луцьк: ВМА «Терен», 2006. С. 199—272.
28. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. Київ: Факт, 2007. 720 с.
29. Бойко В. Боротьба за літературну спадщину і наші завдання. *За марксо-ленінську критику*. 1933. № 2 (лют.). С. 32—52.
30. Бойко Ю. Вибране. Мюнхен: [Б. в.], 1981. Т. 3. 406 с.
31. Брюховецький В. Віктор Петров у двобої з Левіафаном: Біографічні розвідки й літературознавчі констатації. Київ: Дух і літера, 2025. 592 с.
32. Брюховецький В. Зеров і Шевченко. *Радянське літературознавство*. 1989. № 3. С. 42—46.
33. Брюховецький В. Микола Зеров: Літературно-критичний нарис. Київ: Рад. письменник, 1990. 309 с.
34. Брюховецький В. Специфіка і функції літературно-критичної діяльності. Київ: Наукова думка, 1986. 171 с.
35. Бургардт О. Вступне слово. *Загул Д. Вибір німецьких балад*. Київ: Західна Україна, 1928. С. 7—14.
36. Бургардт О. Леся Українка і Гайне. *Леся Українка. Твори* / За заг. ред. Б. Якубського. Київ: Книгоспілка, 1927. Т. 4. С. VII—XXIV.
37. Бургардт О. [Рец. на:] Підмогильний В. Військовий літун: Оповідання. Х.: Червоний шлях, 1924. *Червоний шлях*. 1924. № 8/9. С. 349.
38. Бургардт О. Співець з бунтарською душею. *Червоний шлях*. 1924. № 1/2. С. 174—186.

39. Бургардт О. Український переклад Вергарна. *Критика*. 1928. № 5 (черв.). С. 82—100.
40. Бургардт О. Нові обрії в царині дослідження поетичного стилю (принципи Е. Ельстера): репринтне вид. з пер. укр. мовою / Вст. сл. В. Перетца; пер. Т. Вірченко; наук. ред. Р. Козлова. Кривий Ріг: Вид. Р. А. Козлов, 2014. 148 с.
41. Ветухов А. К вопросу о социологическом методе изучения литературных произведений. *Родной язык в школе*. 1924. № 5. С. 12—14.
42. Ветухов А. [Рец. на:] Якубський Б. Соціологічний метод у письменстві. Київ: Слово, 1923. *Шлях освіти = Путь просвещения*. 1923. Кн. 7/8. С. 260—262.
43. Вишнеvsька О. Рецепція античності у творчості неокласиків, акмеїстів і скамандритів: Автореф. дис. ... к. філол. н. / Терноп. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2001. 20 с.
44. Вусатюк Н. Невідомі історії літератури Миколи Зерова. *Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies*. Lublin, 2017. Vol. XVI. P. 230—238.
45. Гаєвський С. [Рец. на:] Пантелеймон Куліш: Збірник праць комісії для видавання пам'яток новітнього письменства / За ред. С. Єфремова та О. Дорошкевича. Київ: ВУАН, 1927. 200 с.; Куліш П. Поезії / Вибір, ред. й ст. М. Зерова. [Київ]: Книгоспілка, [б. р.]. XLIV+126+XIV с. *Україна*. 1929. Кн. 1/2. С. 114—116.
46. Гажа Т. Епістемологічна модель літературного угруповання неокласиків у спогадах Юрія Клена. *Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму: Зб. наук. праць* / За ред. Л. Кравченко. Дрогобич: Відродження, 2004. С. 173—181.
47. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ — початку ХХІ століття. Київ: Смолоскип, 2015. 640 с.
48. Гальчук О. Микола Зеров і античність. Київ: Київський інститут «Слов'янський університет», 2000. 192 с.

49. Гальчук О. Микола Зеров і Томас Стернз Еліот: точки перетину. *Слово і час*. 2016. № 9. С. 12—21.
50. Гальчук О. «...Не минає міт!»: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920–1930-х років. Чернівці: Книги — ХХІ, 2013. 552 с.
51. Гальчук О. Шевченкознавчі студії Миколи Зерова. *Літературознавчі студії*. 2014. Вип. 42 (1). С. 224—230.
52. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича. Львів: Літопис, 2008. 286 с.
53. Гнатюк М. Текстологія — базова філологічна дисципліна. *Слово і час*. 2013. № 8. С. 32—45.
54. Гординський Я. Літературна критика підсоветської України / Українська могилянсько-мазепинська академія наук. Львів; Київ: [Б. в.], 1939. 127 с.
55. Гриценко Б. [Могилянський М.] Коцюбинський в школі Нечуя-Левицького. *Коцюбинський М. Твори*. Київ: Книгоспілка, 1929. Т. 2. С. LXXI—LXXXVI.
56. Гулай А. Актуальність публіцистики Максима Рильського на прикладі «Вечірніх розмов». *Літературознавчі студії*. Київ: Київський університет, 2012. Вип. 34. С. 71—75.
57. Гундорова Т. Літературний канон і міф. *Слово і час*. 2001. № 5. С. 15—24.
58. Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. 2-е вид., перероб. та доп. Київ: Критика, 2009. 448 с.
59. Данилов В. [Рец. на:] Савченко С. В. Русская народная сказка (История собирания и изучения). К., 1914. 539 с. *Исторический вестник*. 1914. № 5. С. 701—703.
60. Дашкевич Я. «Книгарь» — журнал епохи революцій і контрреволюцій. *Україна*. 1991. Вип. 25. С. 26—44.
61. Демська-Будзуляк Л. Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс. Київ: Смолоскип, 2019. 600 с.

62. Державин В. Література і літературознавство: Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. Івано-Франківськ: Плай, 2005. 492 с.
63. Державин В. [Рец. на:] Мопассан Гі де. Життя: Роман / Пер. Б. Козловського; ст. С. Савченко. Книгоспілка, 1927. IX+22 с. *Червоний шлях*. 1927. № 11. С. 286—288.
64. Дзюба І. З кастальських джерел краси. Микола Зеров. *Зеров М. Вибрані твори* / Упор. В. Панченко. Київ: Смолоскип, 2015. С. 9—63.
65. Доленго М. [Рец. на:] Якубський Б. Соціологічний метод у письменстві. Київ: Слово, 1923. 62+2 с.; Ковалівський А. Питання економічно соціальної методи в літературі. Харків: Червоний шлях, 1923. 24 с. *Книга*. 1923. № 4 (груд.). С. 37.
66. Домонтович В. Без ґрунту: Повісті / Вст. ст. Ю. Шевельова; післям. Р. Корогодського. Київ: Гелікон, 2000. 518 с.
67. Домонтович В. Проза: У 3 т. / Ред. й супровід. ст. Ю. Шевельова. [Б. м.]: Сучасність, 1988. Т. 1. 519 с.
68. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. Харків, Київ: Книгоспілка, 1924. XVI+364 с.
69. Дорошко Л. Термін «народництво» і його обґрунтування в літературно-критичних статтях Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук.праць*. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. Т. 4. Кн. 1. С. 215—237.
70. Драй-Хмара М. З літературно-наукової спадщини / Заг. ред., вибір та упор., прим. та комент. Г. Костюка. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Наукове товариство ім. Шевченка, 1979. 410 с.
71. Драй-Хмара М. Лист до редакції. *Літературний ярмарок: Альманах*. Харків: ДВУ, 1929. Кн. 4 (берез.). С. 172.
72. Драй-Хмара М. Лист до редакції. *Пролетарська правда*. 1929. 22 берез. № 66. С. 6.

73. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина / Упор. С. Гальченка, А. Ріпенко, О. Томчука; [вст. ст. М. Жулинського]. Київ: Наукова думка, 2002. 592 с.
74. Драй-Хмара М. Українську культуру — в маси. *Червоне Запоріжжя*. 1930. 13 лип. № 261. С. 5.
75. Драй-Хмара М. Фрагменти менського пергаменового апракоса XIV в. *Збірник Комісії для дослідження історії української мови*. Київ, 1931. Т. I. С. 141—246.
76. Дунай П. Андрій Ніковський: долаючи межі часу. Київ: Твім інтер, 2009. 240 с.
77. Е. К. [Карский Е.] [Рец. на:] Савченко С. Русская народная сказка: (История собирания и изучения). Київ, 1914. IX+543 с. *Русский филологический вестник*. 1914. Т. 71. № 1. С. 287.
78. Ейхенбаум Б. Теорія «формального методу». *Червоний шлях*. 1926. № 7/8. С. 182—207.
79. Євченко О. Стилiстичні особливості літературно-публіцистичних творів Максима Рильського. *Літературознавчі студії*. Київ: Київський університет, 2012. Вип. 34. С. 89—95.
80. Єрмоленко В. Оповідач і філософ: Вальтер Беньямін та його час. Київ: Критика, 2011. 279 с.
81. Жлуктенко Ю. Михайло Якович Калинович / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ: Наукова думка, 1991. 76 с.
82. Жовтані Р. Німецький експресіонізм в оцінці Юрія Клена. *Наукові записки. Серія: Літературознавство*. Тернопіль: Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2007. Вип. 22. С. 251—260.
83. Жовтані Р. Німецькомовний простір творів Юрія Клена: конфлікт ідентичностей: Автореф. дис. ... к. філол. н. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2009. 15 с.
84. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. 3-е вид., виправл. Київ: Факт, 2007. 640 с.

85. Завгородній Ю. Особливості звернення до індійської релігійно-філософської традиції і культури академіка Михайла Калиновича. *Матістеріум* / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ, 2010. Вип. 39: Історико-філософські студії. С. 79—85.
86. Завгородній Ю. Рецепція індійської філософії в Україні. *Лінія Вед (1840—1930-ті рр.)*. Київ: Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, 2013. 412 с.
87. Загул Д. Поетика: Підручник по теорії поезії для факсоцвихів, педагогічних курсів, проф-технічних шкіл, технікумів та самонавчання / Передне сл. Б. Якубського. Київ: Спілка, 1923. 144 с.
88. Загул Д. Про нашу критику. *Плужанин*. 1926. № 6/7. С. 5—9.
89. Зелік О. Літературознавчі погляди Михайла Могилянського і неокласиків: зіставний аспект. *Філологічні трактати*. 2017. Т. 9. № 2. С. 142—150.
90. Зелік О. Михайло Могилянський — історик української літератури. *Київська старовина*. 2009. № 5/6. С. 224—233.
91. Зелік О. Михайло Могилянський про функції і завдання літературної критики. *Філологічні науки: Збір. наук. праць* / Полтавський державний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2010. № 1. С. 86—90.
92. Зелік О. Тарас Шевченко у критичній рецепції М. Могилянського. *Шевченкознавчі студії*. Київ, 2009. Вип. 11. С. 136—141.
93. Зельдович М. В поисках закономерностей: О литературной критике и путях ее изучения. Харьков: Изд-во при Харьк. гос. ун-те, 1989. 160 с.
94. Зеров М. Вибране: Поезії, переклади, дипломна робота / Передм. М. Сулими. Київ: Укр. письменник, 2011. 712 с.
95. Зеров М. До джерел: Історико-літературні та критичні статті / Вибір і заг. ред. С. Гординського; [вст. ст. І. П.]. Краків; Львів: Українське видавництво, 1943. 272 с.
96. Зеров М. До джерел: Історично-літературні та критичні статті. *Стейт-Колледж: [Життя і школа]*, 1967. 272 с.

97. Зеров М. Лекції з історії української літератури: (1798—1870) / Під ред. Д. В. Горзлін і О. Соловей. Торонто: Мозаїка, 1977. 271 с.
98. Зеров М. Лист до редакції. *Пролетарська правда*. 1930. 25 лют. № 46. С. 5.
99. Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. Мюнхен: Інститут літератури, 1960. Вип. 1. 310 с.
100. Зеров М. Твори: В 2 т. / Упор. Г. Кочур, Д. Павличко. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1. 843 с.; Т. 2. 601 с.
101. Зеров М. Українське письменство / Упор. М. Сулима; Післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 1301 с.
102. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка: (Нариси з новітнього українського письменства): Статті / Упор. О. Баган. Дрогобич: Відродження, 2007. 568 с.
103. Зорев Павел [Филипович П.]. Новинки русской поэзии. *Саратовский вестник*. 1916. 10 марта. № 56. С. 3.
104. Зорев Павел [Филипович П.]. [Рец. на:] Боратынский Е. А. Полное собрание сочинений / Под. ред. и с примечаниями М. Л. Гофмана. Санкт-Петербург, 1914. Т. 1. *Заветы*. 1914. № 7. С. 63—64.
105. Зубрицкая М. Творчество Леси Украинки в оценке «неоклассиков»: Автореф. дисс. ... к. филол. наук / Академия наук УССР. Институт литературы. Київ, 1991. 16 с.
106. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
107. Івашко В. Микола Зеров — літературознавець і критик: Автореф. дисс. ... к. филол. наук / Академия наук УССР, Институт литературы им. Т. Г. Шевченко. Киев, 1990. 16 с.
108. Іваниця Г., Чепіга Я., Якубський Б. Шляхом життя: Читанка для 6—7 груп трудової школи, робфаків, шкіл для дорослих і т. ін.: У 2 ч. Харків; Київ: Книгоспілка, 1924. Вид. 2-е. Ч. 1. 240 с.; Ч. 2. 254 с.

109. Іваниця Г., Якубський Б. Шляхами життя: Читанка для старшого концентру трудової школи, робфаків, шкіл для дорослих і т. ін. 4-е вид. Київ: Книгоспілка, 1928. Ч. 1. 352 с.
110. Івашко В. Поетична творчість І. Франка очима М. Зерова. *Українське літературознавство*. Львів: Світ, 1990. Вип. 54. С. 69—76.
111. Льницький О. Український футуризм (1914—1930) / Пер. з англ. Р. Тхорук. Львів: Літопис, 2003. 456 с.
112. Йогансен М. [Рец. на:] Якубський Б. Наука віршування. Київ: Слово, 1922. П+122 с. *Шляхи мистецтва*. 1922. № 2 (4). С. 59.
113. Кавун Л. «М'ятежні» романтики вітаїзму: Проза ВАПЛІТЕ. Черкаси: Брама-Україна, 2006. 328 с.
114. Калинович М. Бхавабхути Шрикантиха. Київ: [Б. в.], 1918. 22 с.
115. Калинович М. Гибель Гесперидових садів. *Куранты*. 1918. № 4 (июль). С. 13—14.
116. Калинович М. «История об Александре, российском дворянине» і «Повесть о Петре Златых Ключей». *Наукові записки*. Київ: Видавництво Київського державного університету, 1955. Т. 14. Вип. 2. Збірник філологічного факультету. № 8. С. 177—194.
117. Калинович М. Концентри індійського світогляду. *Література* / За ред. С. Єфремова, М. Зерова, П. Филиповича. Київ, 1928. Зб. 1. С. 88—113. (Збірник Історично-філологічного відділу. № 82. Всеукраїнська академія наук).
118. Калинович М. Природа и быт в древнеиндийской драме. Київ: [Б. в.], 1916. 48 с.
119. Калинович М. Роберт-Люїс Стівенсон. *Стівенсон Р.-Л. Острів скарбів* / Пер. з англ. мови С. Буди; вст. ст. і ред. М. Калиновича. Київ: Слово, 1929. С. V—XXII.
120. Калинович М. Шляхи новітньої французької поезії. Київ: Слово, 1924. 116 с.
121. Карпінчук Г. Михайло Новицький — шевченкознавець. Київ: Наукова думка, 2018. 240 с.
122. Каталог видавництва Слово. Київ, 1927. 8 с.

123. Качуровський І. Український парнасізм. *Визвольний шлях*. 1983. № 4. С. 472—483.
124. Київські неокласики / Упор. В. Агеєва. Київ: Факт, 2003. 352 с.
125. Кирилюк Є. [Рец. на:] Кобилянська О. Ніоба: Новела / Ред. та вст. ст. А. Ніковського. Київ: Сяйво, 1927. *Життя й революція*. 1927. № 4. С. 126—128.
126. Клен Ю. [Рец. на:] Чижевський Д. Фільософія Г. С. Сковороди. Варшава, 1934. 224 с. *Вістник*. 1935. Кн. 3. С. 236—237.
127. Клен Юрій. Мінотаврові на поталу. *Пробосм*. 1943. № 3. С. 183—189.
128. Клен Юрій (Бурггардт О.). Вибрані твори: Поезія, спогади, статті. Дрогобич: НВЦ «Каменярь», 2003. 616 с.
129. Клещикова В. М. Зеров: «Підводна» архітектоніка літературознавчого дослідження. *Слово і час*. 1998. № 11. С. 69—72.
130. Коваленко Т. Проблема взаємодії формалізму і соціологізму у літературознавчому доробку Бориса Якубського. *Літературознавчі обрії: Праці молодих учених*. Київ, 2014. Вип. 21. С. 20—24.
131. Коваленко Т. Системогенез формалізму: український досвід: Дис. ... к. філол. н. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2013. 224 с.
132. Ковалівський А. З історії української критики. Харків: ДВУ, 1926. 162 с.
133. Ковалівський А. [Рец. на:] Якубський Б. Соціологічний метод у письменстві. Київ: Слово, 1923. 63 с. *Червоний шлях*. 1923. № 6/7. С. 254—257.
134. Козуб С. [Рец. на:] Коцюбинський М. Вибрані твори / За ред. та вст. ст. А. Лебідя. Київ: Час, 1926. Кн. 1. 216 с.; Кн. 2. 198 с. *Червоний шлях*. 1926. № 9. С. 271—273.
135. Колкутіна В. До питання компаративного аналізу літературно-критичних праць М. Драй-Хмари та Д. Донцова: лесезнавчий аспект. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О. А., 2009. Вип. 19. С. 129—132.

136. Копержинський К. [Рец. на:] Зеров М. Від Куліша до Винниченка. Київ: Культура, 1929. 191 с. *Україна*. 1929. Кн. 35 (лип.—серп.). С. 139—143.
137. Копержинський К. [Рец. на:] Филипович П. З новітнього українського письменства. Київ: Культура, 1929. 166+2 с. *Україна*. 1929. Кн. 34 (трав.—черв.). С. 148—150.
138. Копержинський К. Українське наукове літературознавство за останні 10 років. *Студії з історії України науково-дослідчої катедри історії України в Києві*. Київ: ДВУ, 1929. Т. 2. С. XXI—LII.
139. Корогодський Р. І дороги. І правди. І життя. Київ: Гелікон, 2002. 376 с.
140. Коряк В. Форма й зміст. *Шляхи мистецтва*. 1922. № 2. С. 40—47.
141. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах / Передм. М. Жулинського. Київ: Смолоскип, 2008. Кн. 1. 720 с.
142. Котенко Н. Українська література в європейському контексті: компаративістичний аспект літературознавчих студій київських неокласиків. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. Черкаси, 2012. № 26. С. 86—90.
143. Кочур Г. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / Упор. А. Кочур, М. Кочур. Київ: Смолоскип, 2008. Т. 1. 612 с.
144. Кравченко А. Журнальна критика 20-х років: тенденції методології. *20-і роки: літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті* / Упор. В. Дончик. Київ: Дніпро, 1991. С. 171—211.
145. Кривенко С. Михайло Могілянський про Тараса Шевченка. *Слово і час*. 2008. № 7. С. 23—32.
146. Кривенко С. Франкіана Михайла Могілянського. *Літературний Чернігів*. 2006. № 3. С. 126—138.
147. Кривопишина А. Масова та елітарна література: природа художності в українському романі початку ХХІ століття: Дис. ... к. філол. н. / Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького, Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2018. 219 с.

148. Крижанівський С. М. Т. Рильський — учений, критик, публіцист. *Радянське літературознавство*. 1960. № 2. С. 81—90.
149. Крижанівський С. Чи був у неокласиків маніфест? *Вітчизна*. 1988. № 2. С. 163—168.
150. Куліш П. Твори / За ред. О. Дорошкевича; [супровід. ст. В. Петрова, П. Филиповича]. Харків; Київ: ДВУ, 1930. Т. 1. 198 с.
151. Лазірко Н. Дослідження німецького експресіонізму Бурггардта (Юрія Клена). *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. Харків, 2007. Вип. 2. Ч. 2. С. 68—78.
152. Лазірко Н. Дослідження О. Бурггардта (Юрія Клена) про Стефана Цвайга. *Літературознавчі обрії: Праці молодих учених*. Київ, 2009. Вип. 15. С. 74—80.
153. Лазірко Н. Юрій Клен (Освальд Бурггардт) як літературознавець: Автореф. дис. ... к. філол. н. / Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. Чернівці, 2012. 20 с.
154. Лакиза І. Невдале метафізичне пачкарство під марксівськими гаслами. *Життя й революція*. 1925. № 11. С. 45—50.
155. Лансон Г. Метод в історії літератури / Пер. О. Соболева. Київ: ВКВС, 1919. 48 с.
156. Лебединський Ан. [Могилянський М.] Від Гр. Квітки до Великої Революції. *Досвітні огні: Збірник української художньої прози від Гр. Квітки до Великої Революції* / Склав і передню ст. написав Ан. Лебединський. Київ: Сяйво, 1927. С. 5—23.
157. Лебединський Ан. [Могилянський М.] Гумор і сатира в українській літературі. *Веселий оповідач: Книга гумору й сатири* / Упор. та ст. написав Ан. Лебединський. Київ: Сяйво, [1927]. С. 5—34.
158. Лебединський М. [Могилянський М.] До читачів. *Розвага: Книга української поезії* / Упор. М. Лебединський. Київ: Сяйво, [1927]. С. 5—6.

159. Лебідь А. Валеріян Поліщук: (З приводу «15 поем»). *Життя й революція*. 1925. № 1/2. С. 81—85.
160. Лебідь А. Від редактора тексту. *Коцюбинський М. Твори: У 10 т. / За ред. І. Лакизи; Ред. тексту й варіанти А. Лебеда*. [Б. м.]: Книгоспілка, [1929]. Т. 1. С. VII—XXII.
161. Лебідь А. Галицькі прозаїки. *Галицька проза: Вибрані твори / Ред. та вст. ст. А. Лебеда*. Київ: Час, 1927. С. 5—21.
162. Лебідь А. Дорогою шукання: Нотатки. *Життя й революція*. 1928. № 5. С. 81—94.
163. Лебідь А. З сучасної української прози. *Життя й революція*. 1925. № 3. С. 56—60.
164. Лебідь А. Коцюбинський: (Нотатки до біографії). [Київ]: Книгоспілка, [1929]. 95 с.
165. Лебідь А. Листи Панаса Мирного до М. Коцюбинського. *Науковий збірник за рік 1924: Записки Українського наукового товариства в Києві, тепер Історичної секції Всеукраїнської Академії наук*. Київ: ДВУ, 1925. Т. XIX. С. 178—193.
166. Лебідь А. М. Коцюбинський. *Коцюбинський М. Вибрані твори / За ред. та з вст. ст. А. Лебеда*. Київ: Час, 1926. Кн. 1. С. 5—14.
167. Лебідь А. М. Коцюбинський: Життя і творчість. [Київ]: Книгоспілка, [1929]. 142 с.
168. Лебідь А. Од символізму до революційної літератури. *Життя й революція*. 1925. № 6/7. С. 31—35.
169. Лебідь А. [Рец. на:] Журлива О. Металом горно. Харків: ДВУ, 1926. 122 с. *Життя й революція*. 1926. № 6. С. 112—113.
170. Лебідь А. [Рец. на:] Київ — Гарт: Альманах Київської філії пролетарських письменників «Гарт» / За ред. Б. Червоного, Б. Коваленка та ін. Київ: ДВУ, 1925. *Життя й революція*. 1925. № 6/7. С. 126—127.
171. Лебідь А. [Рец. на:] Косинка Г. В житах. Київ: ДВУ, 1926. 189 с. *Життя й революція*. 1926. № 8. С. 122—124.

172. Лебідь А. [Рец. на:] Рильський М. Кризь бурю й сніг. Київ: Слово, 1925. 80 с. *Життя й революція*. 1925. № 8. С. 84—85.
173. Лебідь А. [Рец. на:] Филипович П. Простір. Київ: Слово, 1925. 54 с. *Життя й революція*. 1925. № 6/7. С. 123—124.
174. Лебідь А. [Рец. на:] Червоний шлях. № 1; Плужанин. № 3; Зоря. № 15. *Життя й революція*. 1926. № 2/3. С. 128—129.
175. Лебідь А. Творча путь М. Коцюбинського. *Коцюбинський М. Вибрані твори* / Ред. та вст. ст. А. Лебеда. [Київ]: Книгоспілка, 1926. С. VII—XXXIII.
176. Лебідь А. Curriculum vitae. *Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років* / Упор. Р. Мовчан. Київ: Кліо, 2015. С. 262.
177. Лебідь А., Рильський М. За 25 літ: Літературна хрестоматія. Київ: Час, 1926. 446 с.
178. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Кер. проекту А. Волков. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
179. Листи Миколи Хвильового до Миколи Зерова / Підгот. текстів та прим. В. Брюховецького. *Радянське літературознавство*. 1989. № 8. С. 11—25.
180. Лощинська Н. Дискусія 20-х рр. про форму і зміст: (За «Червоним шляхом»). *Слово і час*. 1999. № 3. С. 79—81.
181. Ляшко С. Керівничий Постійної комісії для складання біографічного словника діячів України М. М. Могілянський: досвід просопографічного дослідження. *Українська біографістика*. Київ, 2010. Вип. 6. С. 136—179.
182. М. К. [Калинович М.] Передмова. *Конрад Д. Кінець неволі* / Пер. з англ. мови і передм. М. Калиновича. Київ: Слово, [1927]. С. V—IX.
183. Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу. Київ: Дніпро, 1997. 430 с.
184. Мануйкін О. Іван Франко і Леся Українка в літературознавчій інтерпретації Михайла Драй-Хмари. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. Черкаси, 2009. Вип. 167. С. 100—105.
185. Матвієнко С. Авангард versus модернізм? *Критика*. 1999. № 7—8. С. 17—22.

186. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. Львів: Літопис, 2004. 142 с.
187. Матусяк А. У колі української сецесії: Вибрані проблеми творчої поетики письменників «Молодої Музи» / Пер. з пол. Л. Демської-Будзуляк. Львів: ЛА «Піраміда», 2016. 404 с.
188. Мельник С. Концепція історії літератури в науковій спадщині неокласиків: Автореф. дис. ... к. філол. н. / Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 1995. 20 с.
189. Мих. М-ко. Рік діяльності літературно-лінгвістичного семінару підвищеного типу при К. І. Н. О. *Життя й революція*. 1926. № 2/3. С. 124—125.
190. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Пер. з польс. В. Гуменюк, наук. ред. В. Іванюк. Сімферополь: Таврія, 2003. 408 с.
191. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. Київ: ВД «Стилос», 2008. 544 с.
192. Могілянський М. Григорій Чупринка: (Страничка из истории новой украинской лирики). *Летопись Дома литераторов*. 1922. № 8/9. С. 7.
193. Могілянський М. «Ложь» Винниченка на Александринской сцене: (Случайная заметка). *Украинская жизнь*. 1916. № 3. С. 59—63.
194. Могілянський М. Письма Владимиру Мияковскому. *Новый журнал*. 2001. Кн. 225. С. 186—208.
195. Могілянський М. [Рец. на:] Коцюбинський М. Твори / Під ред. і з переднім сл. С. Єфремова. Київ: ДВУ, 1922. Т. 1. XVI+224 с. *Книга и революция*. 1923. № 1. С. 56—57.
196. Могілянський М. Украинская литература в 1913 г. *Русская мысль*. 1914. Кн. 2. С. 27—31.
197. Могілянський М. Григорій Сковорода в українській літературі. *Книгарь*. 1920. № 1/3 (січ.—берез.). Стп. 5—14.
198. Могілянський М. До проблеми розуміння художнього твору. *Життя й революція*. 1925. № 4. С. 28—31.

199. Могілянський М. До редакції місячника «Червоний Шлях». *Червоний шлях*. 1929. № 5/6. С. 294.
200. Могілянський М. Іронія і скепсис Анатолія Франса: (Пам'яті Анатолія Франса). *Червоний шлях*. 1925. № 9. С. 172—185.
201. Могілянський М. Лесь Мартович. *Мартович Л. Вибрані твори* / Ред. та вст. ст. М. Могілянського. Київ: Книгоспілка, 1926. С. VII—XLVII.
202. Могілянський М. Лист до редакції. *Життя й революція*. 1925. № 10. С. 104.
203. Могілянський М. Література, як соціяльний факт і як соціяльний фактор. *Життя й революція*. 1925. № 11. С. 40—45.
204. Могілянський М. Ні міста, ні села...: (З приводу роману Підмогильного: «Місто»). *Червоний шлях*. 1929. № 5/6. С. 273—275.
205. Могілянський М. П. Тычина: (Страничка из истории новой украинской поэзии). *Слово і час*. 2009. № 5. С. 104—109.
206. Могілянський М. [Рец. на:] Антологія російської поезії в українських перекладах / Вст. ст. й ред. Б. Якубського. Київ: ДВУ, 1925. 276 с. *Життя й революція*. 1925. № 8. С. 83—84.
207. Могілянський М. [Рец. на:] Белетристичні писання А. Кримського. I. Повістки та ескізи з українського життя. II. Бейрутські оповідання. Київ, 1919. 352 с. *Книгарь*. 1919. № 28 (груд.). Стп. 1923—1925.
208. Могілянський М. [Рец. на:] Зеров М. Нове українське письменство: Історичний нарис. Вип. 1. К.: Слово, 1924. 135 с. *Нова громада*. 1924. № 19. С. 32.
209. Могілянський М. [Рец. на:] Йогансен М. Крокове коло. Київ: Гарт, 1923. 29 с. *Нова громада*. 1923. № 15/16. С. 45.
210. Могілянський М. [Рец. на:] Кобилянська О. Новелі / Ред. та вст. ст. Б. Якубського. [Київ]: Книгоспілка, 1925. XLIV+228 с. *Червоний шлях*. 1926. № 5/6. С. 265—266.
211. Могілянський М. [Рец. на:] Сосюра В. Осінні зорі. Харків; Київ: Книгоспілка, 1924. 75 с. *Нова громада*. 1924. № 20/21. С. 35.

- 212.Могилянський М. [Рец. на:] Тичина П. Вітер з України. Харків: Червоний шлях, 1924. 88 с. *Нова громада*. 1925. № 2. С. 13.
- 213.Могилянський М. [Рец. на:] Хвильовий М. Осінь. Харків: Червоний шлях, 1924. 277 с. *Нова громада*. 1924. № 35. С. 37.
- 214.Могилянський М. [Рец. на:] Хвильовий М. Сині етюди. Харків: ДВУ, 1923. 193 с. *Нова громада*. 1923. № 9. С. 37.
- 215.Могилянський М. [Рец. на:] Яновський Ю. Мамутові бивні. Харків: Книгоспілка, 1925. 77 с. *Червоний шлях*. 1925. № 10. С. 218.
- 216.Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 327 с.
- 217.Москалець К. Людина на крижині: Літературна критика та есеїстика. Київ: Критика, 1999. 255 с.
- 218.Набитович І. Літературознавчо-методологічні стратегії Освальда Бурггардта — Юрія Клена. *Творчість Юрія Клена і міжвоєнна доба в українській літературі: Зб. наук. праць / За ред. І. Руснак та ін. Вінниця: Планер, 2012. Вип. 2. С. 73—88.*
- 219.Навроцький Б. Мова та поезія: Нарис з теорії поезії. Київ: Книгоспілка, 1925. 240 с.
- 220.Наєнко М. Історія українського літературознавства: Підручник. Київ: Видавничий центр «Академія», 2001. 360 с.
- 221.Наєнко М. Микола Зеров і питання неокласицизму. *Слово і час*. 2008. № 11. С. 38—48.
- 222.«Наймолодший з «п'ятірного грона» — Освальд Бурггардт (Юрій Клен). Листи до Дмитра Донцова / Вст. ст., підгот. листів до публікації та прим. Г. Сварник. *Українські проблеми*. 1999. № 1/2. С. 177—219.
- 223.Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму». *Слово і час*. 1997. № 11/12. С. 44—48.
- 224.Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.

225. Неврлий М. Минуле й сучасне: Зб. слов'язознавчих праць / Передм. І. Дзюби. Київ: Смолоскип, 2009. 956 с.
226. Нейман Б. [Рец. на:] Якубський Б. Соціологічний метод у письменстві. Київ: Слово, 1923. *Коммунистическая мысль*. 1923. № 9/10. С. 136—137.
227. Нижанківський Б. Розмова з поетом. *Українська трибуна*. 1946. 13 жовт. № 10. С. 3.
228. Ніковський А. «Бурлачка»: (Літературний аналіз). *Нечуй-Левицький І. Бурлачка* / Ред. і вст. ст. А. Ніковського. Київ: Сяйво, 1926. С. 5—28.
229. Ніковський А. В. Винниченко: (Літературний нарис). *Винниченко В. Вибрані твори* / За ред. і з передм. А. Ніковського. Київ: Час, 1926. Кн. 1. С. 5—13.
230. Ніковський А. Ізольда Білорука. *Леся Українка. Твори* / За заг. ред. Б. Якубського. Київ: Книгоспілка, 1927. Т. 3. С. 191—195.
231. Ніковський А. «Конотопська відьма»: (Літературний аналіз). *Квітка-Основ'яненко Г. Конотопська відьма* / Ред. та вст. ст. А. Ніковського. Київ: Сяйво, 1926. С. 5—35.
232. Ніковський А. Ліра П. Куліша. *Книгарь*. 1919. № 23/24 (лип.—серп.). Стп. 1537—1544.
233. Ніковський А. «Микола Джеря»: (Літературна аналіза). *Нечуй-Левицький І. Микола Джеря* / Ред. і вст. ст. А. Ніковського. Київ: Книгоспілка, [1927]. С. III—XXXIV.
234. Ніковський А. «Ніоба» О. Кобилянської: (Критичні рефлексії). *Кобилянська О. Ніоба: Новела* / Ред. та вст. ст. А. Ніковського. Київ: Сяйво, 1927. С. 5—26.
235. Ніковський А. Поезія будучності. *Літературно-науковий вістник*. 1913. Т. 64. Кн. 12. С. 540—544.
236. Ніковський А. Примітки. *Франс А. Корчма королеви Педок* / Пер. В. Підмогильного; Ред., вст. ст. й прим. А. Ніковського. [Київ]: Книгоспілка, 1927. С. III—XXIII.
237. Ніковський А. Про «Місто» В. Підмогильного. *Життя й революція*. 1928. № 10. С. 104—114.

238. Ніковський А. [Рец. на:] Музагет. 1919. Січ.—лют.—берез. *Книгарь*. 1919. № 23/24 (лип.—серп.). Стп. 1587—1595.
239. Ніковський А. Українська література в 1913 році. *Літературно-науковий вістник*. 1914. Т. 65. Кн. 1. С. 151—163.
240. Ніковський А. Ю. Яновський. Загальні вражіння. *Життя й революція*. 1928. № 4. С. 110—115.
241. Ніковський А. *Vita nova*: Критичні нариси: П. Тичина — М. Семенко — Я. Савченко — М. Рильський. Київ: Друкарь, 1919. 143 с.
242. Ніколенко В. Канон української класики у роботах М. Зерова. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 2013. Т. 150: Філологічні науки (Літературознавство). С. 44—51.
243. Нова «Теорія поезії та прози». *Плужанин*. 1927. № 9/10. С. 90.
244. О. Б. [Бургардт О.] Георг Гайм. *Гайм Г. Новели*. Київ: Слово, 1925. С. 7—8.
245. О. Б. [Бургардт О.] Передмова. [Вінклер Й.] *Залізні сонети* / Пер. з нім. О. Бургардта. [Харків]: ДВУ, 1925. С. 3—7.
246. О. Б. [Бургардт О.] [Рец. на:] Драй-Хмара М. Проростень. 1919—1926. Київ: Слово, 1926. *Червоний шлях*. 1926. № 10. С. 261—262.
247. Овчарек Б. Проблеми й орієнтації соціології літератури. *Література. Теорія. Методологія* / Пер. з пол. С. Яковенка; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 272—291.
248. Одарченко О. Праці Михайла Драй-Хмари про Лесю Українку: (До 120-річчя з дня народження Лесі Українки). *Визвольний шлях*. 1991. № 4. С. 464—469.
249. Орест М. Ю. Клен про самого себе. *Україна і світ*. 1951. № 5 (лип.). С. 9—10.
250. П. З—в [Филипович П.]. [Рец. на:] Стрелец: Сборник первый / Под ред. А. Беленсона. Петроград, 1915. *Эпоха*. 1915. № 12. 19 апр. С. 17.
251. П. Ф. [Филипович П.] Постановка «Газа» и украинский театр. *Пролетарская правда*. 1923. 1 мая. № 96. С. 6.
252. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 2-ге вид., перероб. і доп. 447 с.

- 253.Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 328 с.
- 254.Павлишин М. Історія літератури і здоровий глузд. *Історії літератури: Зб. ст.* / Упор. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська. Київ: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. С. 1—31.
- 255.Панченко В. Повість про Миколу Зерова. Київ: Дух і літера, 2018. 624 с.
- 256.Пастух Т. Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960—90-х років). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. 700 с.
- 257.Пашко О. «На шляхах до утворення науки про літературу»: нереалізований видавничий проєкт 1920-х років. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. Київ, 2019. Т. 2. С. 72—91.
- 258.Перетц В. Из лекций по методологии истории русской литературы: История изучения. Методы. Источники. Киев: Типография 2-й Артели, 1914. 496 с.
- 259.Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. Петроград: Academia, 1922. 164 с.
- 260.Перетц В. Отчет об экскурсии семинария русской филологии в Москву. 1—12 февраля 1912 года. *Университетские известия*. 1913. № 1. С. 1—139.
- 261.Перетц В. П. Куліш і його новий біограф. Нотатки до книги В. П. Петрова. Пантелимон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість. К., 1929. 571 с. *Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови*. Київ: ВУАН, 1931. Вип. III. С. 33—43.
- 262.Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Пер. з англ. А. Іщенко. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. 152 с.
- 263.Петров В. Марко Вовчок. «Мовчуще божество». *Авангард: Альманах пролетарських митців Нової Генерації*. Київ: ДВУ, 1930. № а. Січень. С. 25—37.

- 264.Петров В. [Рец. на:] Навроцький Б. Мова та поезія: Нарис з теорії поезії. Книгоспілка, 1925. 240 с. *Записки Історично-філологічного відділу УАН*. Київ, 1927. Кн. 12 (1927). С. 328—334.
- 265.Петров В. Розвідки: У 3 т. Київ: Темпора, 2013. Т. 1. 592 с.; Т. 2. 576 с.; Т. 3. 536 с.
- 266.Петров В. Спогади з молодих літ. *Куліш П. Твори* / За ред. О. Дорошкевича. Харків; Київ: ДВОУ, Література і мистецтво, 1931. Т. 6. С. 235—281.
- 267.Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. Мірчук І. Історія української культури. Мюнхен; Львів: Український вільний університет, 1994. 380 с.
- 268.Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй: (Спроба психоаналізи творчости). *Життя й революція*. 1927. № 9. С. 295—303.
- 269.Плеханов Г. Предисловие к третьему изданию «За двадцать лет». *Вопросы искусства в свете марксизма: Сб. ст.* / Под ред. Я. Розанова. Киев: Гос. изд-во Украины, 1925. С. 201—210.
- 270.Поліщук В. Шляхи й перспективи в сучасній українській літературі. *Шляхи мистецтва*. 1922. № 2. С. 35—36.
- 271.Поліщук В. Від Григорія Сковороди до Раїси Троянker: Повернення і відкриття: Статті. Черкаси: Видавець Ю. Чабаненко, 2012. Кн. 2. 358 с.
- 272.Поліщук В. Мій Павло Филипович. Черкаси: Видавець Ю. Чабаненко, 2015. 170 с.
- 273.Поліщук Я. Література як геокультурний проект. Київ: Академвидав, 2008. 304 с.
- 274.Поліщук Я. На порубіжжі цензури: славіст Михайло Драй-Хмара. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. Черкаси, 2009. Вип. 167. С. 69—77.
- 275.Полонська-Василенко Н. Спогади / Упор., вст. ст. В. Шевчука. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 591 с.
- 276.Портнов А. Історії істориків: Обличчя й образи української історіографії ХХ століття. Київ: Критика, 2011. 240 с.

- 277.Портнов А. Листи Віктора Петрова до Дмитра Чижевського (1946—1949).
Наукові записки НаУКМА. Літературознавство. 2024. Т. 4/5. С. 131—139.
- 278.Проблеми літературної форми / Сб. статей О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера; под ред. и с предисл. В. Жирмунского. Ленинград: Academia, 1928. XVI+224 с.
- 279.Радько А. Борис Якубський — дослідник, текстолог і видавець Лесі Українки: Дис. ... к. філол. н. / Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН. Луцьк, 2019. 240 с.
- 280.Радько А. Творчість Т. Г. Шевченка в дослідженнях Б. В. Якубського. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Луцьк: Вид-во Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2014. Вип. 18. С. 194—200.
- 281.Райбедюк Г., Томчук О. Вивчення творчості київських неокласиків: Навчально-методичний посібник. Ізмаїл: [Б. в.], 2010. 348 с.
- 282.Райбедюк Г., Томчук О. Неокласики: естетична система та персоналії: Навчальний посібник. Ізмаїл: СМІЛ, 2005. 352 с.
- 283.Рецбригада: Ведміцький, Ніженець, Товстуха. [Рец. на:] Якубський Б. Дмитро Загул: літературний портрет. Київ: Маса, 1931. 55 с. *Критика*. 1932. № 4 (квіт.). С. 101—103.
- 284.Рибалко О. Неокласики і їхнє літературне коло в документах ЦДАВО України. *Правдиве українське серце: Олександр Рибалко* / Упор. І. Гирич та К. Рибалко; заг. ред. К. Рибалко. Київ: Простір, 2010. С. 125—144.
- 285.Рильський М. Адам Міцкевич і його «Пан Тадеуш». *Життя й революція*. 1925. № 3. С. 69—71.
- 286.Рильський М. Два поети громовиці. *Нова громада*. 1924. № 22. С. 32.
- 287.Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. Київ: Наукова думка, 1983—1990. Т. 12. 536 с.; Т. 13. 624 с.; Т. 14. 528 с.; Т. 19. 704 с.
- 288.Рильський М. Міцкевич. *Міцкевич А. Пан Тадеуш* / Пер. і вст. ст. М. Рильського. Київ: Слово, 1927. С. V—XXXIV.

- 289.Рильський М. Чехов по-українському. *Чехов А. Вибрані твори* / Заг. ред. В. Іванушкіна; стиліст. ред. М. Рильського. Харків, Київ: Книгоспілка, 1930. Т. 2. С. V—XXIV.
- 290.Родзевич С. [Рец. на:] Міцкевич А. Пан Тадеуш / Пер. і вст. ст. М. Рильського. Київ: Слово, 1927. XXXIV+326+XXIX. *Життя й революція*. 1928. № 4. С. 183—186.
- 291.Розанова А. С. В. Савченко — учений і педагог. *Вісник Київського університету*. № 2. Серія філології та журналістики. Київ, 1959. Вип. 1. С. 147—154.
- 292.Росовецький С. Володимир Перетц: Біографія інтелектуала. Київ: Дух і літера, 2023. 376 с.
- 293.Рубан К. Синдром парадокса: Віктор Петров-Домонтович як персонаж української гуманітаристики. [Рец. на:] Агеєва В. Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ: Факт, 2006. 432 с., Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя. Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича. Львів: Літопис, 2008. 286 с. *Україна модерна*. 2010. № 5. С. 303—312.
- 294.Рубчак Б. Пробний лет: (Тло для книги). *Остан Луцький — молодомузець* / Зібр. Ю. Луцький. Нью-Йорк: Слово, 1968. С. 9—43.
- 295.Руденко С. Філософські погляди В. П. Петрова. Київ: Парапан, 2008. 136 с.
- 296.Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення. Київ: Критика, 2000. 304 с.
- 297.С. К. Український Науково-Дослідчий Інститут Книгознавства. *Бібліологічні вісті*. 1928. № 1. С. 151—154.
- 298.Сабат Г. Німецький утопічний роман у генологічній інтерпретації Юрія Клена. *Слово і час*. 2012. № 7. С. 39—44.
- 299.Савченко С. Анрі Барбюс: К 3-летию со дня смерти. *Советская Украина*. 1938. 30 авг. № 200. С. 4.
- 300.Савченко С. Анрі Барбюс: До другої річниці з дня смерті. *Літературна газета*. 1937. 29 серп. № 40. С. 2.

301. Савченко С. Анрі Барбюс (1874—1935). *Літературна газета*. 1935. 5 верес. № 39. С. 2.
302. Савченко С. Бернард Шоу. *Літературна учеба*. 1936. № 12. С. 85—107.
303. Савченко С. Бернард Шоу. *Пролетарська правда*. 1936. 26 лип. № 170. С. 3.
304. Савченко С. Великий реаліст. *Літературна газета*. 1939. 17 трав. № 26. С. 2.
305. Савченко С. Від непротивленства до революції: (До 70-річчя Ромен Роллана). *Комуніст*. 1936. 10 січ. № 8. С. 3.
306. Савченко С. Глашатай єдиного фронту: До 65-річчя з дня народження Анрі Барбюса. *Комуніст*. 1938. 17 трав. № 111. С. 4.
307. Савченко С. Гі де Мопасан: Життя й творчість. *Мопасан Г. Життя: Роман* / Пер. Б. Козловського; ст. С. Савченка. [Київ]: Книгоспілка, 1927. С. V—LIX.
308. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі. *Експресіонізм та експресіоністи: Література, малярство, музика сучасної Німеччини* / За ред. С. Савченка. Київ: Сяйво, 1929. С. 9—61.
309. Савченко С. З історії зарубіжних літератур / Заг. ред. і вст. ст. Т. Якимович. Київ: Вища школа, 1975. 216 с.
310. Савченко С. Клясичний театр XVII-го століття і клясицизм. *Французькі клясики XVII століття: Корнель, Расін, Мольєр, Буальо* / Пер. М. Рильського; Вст. ст. й прим. С. Савченка. Харків; Київ: Література і мистецтво, 1931. С. 3—66.
311. Савченко С. Легенда про Трістана й Ізольду. *Бедьє Ж. Роман про Трістана та Ізольду* / Пер. з фр. М. Рильського. Київ: Сяйво, 1928. С. 5—26.
312. Савченко С. Літературна спадщина Байрона: (До 150-річчя з дня народження) 1788—1938. *Літературна газета*. 1938. 17 січ. № 3. С. 4.
313. Савченко С. Луї Арагон. *Літературна газета*. 1937. 6 жовт. № 46. С. 4.
314. Савченко С. Передмова. *Ібаньєс Бляско [В.] Валенсійські оповідання* / Пер. з есп. В. Самійленка; Ред. та передм. С. Савченка. [Київ]: ДВУ, 1926. С. 7—13.
315. Савченко С. Передмова. *Ібаньєс Бляско В. Хатина* / Пер. з есп. В. Самійленка; Ред. та передм. С. Савченка. [Київ]: ДВУ, 1925. С. 5—13.
316. Савченко С. П'єр Амь. (Pierre Hamp). *Амь П'єр. Люди: Оповідання* / Пер. з фр. В. Підмогильний; ред. і вст. ст. С. Савченка. [Київ]: ДВУ, 1927. С. 5—13.

317. Савченко С. [Рец. на:] Волков Р. Сказка: Розыскания по сюжетосложению народной сказки. Т. 1: Сказка великорусская, украинская и белорусская. Ч. 1: Сказки о невинно гонимых. Одеса: ГИУ, 1924. IX+238 с. *Етнографічний вісник*. Київ, 1925. Кн. 1. С. 78—84.
318. Савченко С. [Рец. на:] Государственное русское географическое общество. Отделение этнографии. Сказочная комиссия в 1926 г. Обзор работ под редакцией председателя комиссии академика С. Ф. Ольденбурга. *Етнографічний вісник*. Київ, 1928. Кн. 6. С. 119—120.
319. Савченко С. [Рец. на:] Цвайг С. Новели / Пер. з нім. мови Г. Яр; Ред. та вст. ст. О. Бургардта. Київ: Сяйво, 1928. 249 с.; Цвайг С. Збірник творів / Пер. В. Бобинський; Ред. і вст. ст. Д. Загула. Київ: Західна Україна, 1929. Т. 1. 195 с. *Життя й революція*. 1929. № 6. С. 144—146.
320. Савченко С. Русская народная сказка: (История собирания и изучения). Киев: Типография Императорского Университета св. Владимира, 1914. IX+543 с.
321. Савченко С. Співець революції: (До 80 роковин смерті Беранже). *Пролетарська правда*. 1937. 17 лип. № 163. С. 4.
322. Савченко С. Сучасна французька література. *Життя й революція*. 1925. № 4. С. 35—40.
323. Савченко С. Творчий шлях Бернарда Шоу (1856—26.VII—1936). *Літературна критика*. 1936. № 7. С. 74—97.
324. Савченко С. Трилогія бродячої життя. *Куранты*. 1918. № 5 (июль). С. 6.
325. Савченко Я. Українська неокласика. *Більшовик*. 1923. 12 верес. № 205. С. 6.
326. Сазик І. Естетична концепція Миколи Зерова в контексті культуротворчого процесу в Україні: Автореф. дис. ... к. філософ. н. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2008. 17 с.
327. Семинарий русской филологии академика В. Н. Перетца. Участники Семинария — своему руководителю, 1907—1927. Ленинград: Издание Семинария Русской Филологии, 1929. 58 с.

328. Семинарий русской филологии при Императ. Университете Св. Владимира под руководством проф. В. Н. Перетца. Первое пятилетие. 1907—1912. Киев: Издание Семинария русской филологии, 1912. 64 с.
329. Сімович В. [Рец. на:] Збірник Комісії для дослідження історії української мови. Київ, 1931. Т. I. 340 с. *Записки Наукового товариства імени Шевченка*. Львів, 1937. Т. CLV. С. 328—342.
330. Сінченко О. Методологічна реконструкція теоретико-літературних поглядів Бориса Якубського. *Літературознавчі обрії: Праці молодих учених*. Київ, 2014. Вип. 21. С. 24—31.
331. Сінченко О. Формалістичні аспекти літературної теорії Бориса Якубського. *Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*. Дніпропетровськ, 2011. № 2 (2). С. 46—52.
332. Сірик Л. Неокласики про європейськість Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр.* Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. Т. 4. Кн. 2. С. 23—47.
333. Сірик Л. Прагнення Європи: Творчість київських неокласиків. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013. 380 с.
334. Соловей Е. Осип Мандельштам і київські неокласики. *Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови*. 2011. Вип. 18. С. 60—66.
335. Солод Ю. Литературно-критическое наследие Максима Рыльского: (Основные проблемы): Автореф. дисс. ... к. филол. наук / Киевский орден Ленина гос. ун-т им. Т. Г. Шевченко. Киев, 1973. 23 с.
336. Сохацька Є. М. Драй-Хмара про Лесю Українку (національний аспект). *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр.* Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Т. 6. С. 283—290.
337. «Спілка визволення України»: Стенографічний звіт судового процесу. Харків: Пролетар, 1931. Т. 1. 712 с.
338. Струк Д. Максим Рильський як неокласик. *Сучасність*. 1965. № 11. С. 62—69.
339. Сунцова І. Індологічний аспект у науковій творчості академіка М. Я. Калиновича. *Вісник Київського університету ім. Тараса Шевченка*.

- Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. Київ, 1994. № 2.
С. 91—98.
- 340.«...Там, вероятно, будут спорить и украинцы, и русские»: Д. И. Чижевский в работе над историей украинской и русской литературы. Письма Д. И. Чижевского к А. Л. Бему 1942—1943 гг. / Публ., подготовка текста, вст. ст. и комментарии А. Бабикова. *Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2020*. Москва, 2020. С. 221—263.
- 341.Творчість Юрія Клена і міжвоєнна доба в українській літературі: Зб. наук. праць / За ред. І. Руснак та ін. Вінниця: Планер, 2012. Вип. 2. 568 с.
- 342.Томенко О. Історико-літературна концепція Михайла Калиновича в контексті українського літературного процесу 20—30-х років ХХ століття: Автореф. дис. ... к. філол. н. / Київський ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 1997. 24 с.
- 343.Томчук О. Наукова шевченкіана київських неокласиків. *Філологічні діалоги: Зб. наук. праць*. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2015. Вип. 3. С. 190—197.
- 344.Томчук О. Науково-критичний дискурс у спадщині київських неокласиків. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Серія: Філологічні науки*. Ізмаїл, 2016. Вип. 35. С. 89—95.
- 345.Томчук О. Російський та французький символізм в естетичній концепції київських неокласиків. *Литературоведческие и этнокультурные парадигмы: (К юбилею проф. Н. П. Лебеденко)*. Ізмаїл: СМІЛ, 2010. С. 308—317.
- 346.Томчук О. Творчість Лесі Українки в науковій інтерпретації М. Драй-Хмари. *Вісник Житомирського педагогічного університету*. Житомир, 2001. Вип. 7. С. 134—137.
- 347.Трирог М. [Семенко М.] [Рец. на:] Декламатор «Слово». Київ: Слово, 1923. 320 с. *Більшовик*. 1922. 28 груд. № 65. С. 3.
- 348.Турган О. Концептуалізація художнього тексту в лесезнавчому дискурсі неокласиків. *Філологічні семінари*. Київ: Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2014. Вип. 17. С. 28—36.
- 349.Українська інтелігенція і влада: Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927—1929 рр. / Упор. В. Даниленко. Київ: Темпора, 2012. 756 с.

350. Ульяновський В. Ціле море інтелекту: листи Дмитра Чижевського до Миколи Гешпенера 1944 року. *Славістика: Зб. наук. праць*. Дрогобич: Коло, 2011. Т. 2. С. 335—376.
351. Устав Союза советских писателей СССР. *Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: Стенографический отчет*. Москва: Художественная литература, 1934. С. 716—718.
352. Федорів У. Поле влади та літературний канон: до проблеми взаємодії. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2008. Вип. 44. Ч. 2. С. 15—22.
353. Филипович П. Беранже: (До 75-тиріччя з дня смерті). *Глобус*. 1932. № 13/14 (лип.). С. 14.
354. Филипович П. З новітнього українського письменства: Історично-літературні статті. Київ: Культура, 1929. 168 с.
355. Филипович П. Література: Статті, розвідки, огляди / Ред., упор., прим. та післям. Г. Костюка; вст. сл. О. Филиповича. Нью-Йорк; Мельборн: УВАН, 1971. 582 с.
356. Филипович П. Літературно-критичні статті / Упор., авт. передм. і прим. С. Гречанюк. Київ: Дніпро, 1991. 270 с.
357. Филипович П. Літературознавчі студії. Компаративістика / Упор., авт. передм. і прим. В. Поліщук. Черкаси: Брама-Україна, 2008. 644 с.
358. Филипович П. Програма до курсу: «Історія нового українського письменства (XIX і XX в. в.)». Факпрофос III та IV курс літ.-лінгв. п/в: (З темами для семінару і короткою бібліографією). *Бюлетень методичного консультативного бюро при Київському Інституті Народної Освіти*. 1928. № 4 (берез.). С. 40—59.
359. Филипович П. [Рец. на:] Шабльовський Є. Т. Г. Шевченко: його життя та творчість, 1814—1934. Київ: Вид-во Всеукраїнської академії наук, 1934. 267 с. *Вісті Всеукраїнської академії наук*. 1934. № 1 (квіт.). С. 42—43.
360. Филипович П. [Рец. на:] Ярошенко В. Світотінь: Поезії. Книга перша. Київ: Сяйво, 1919. 48 с. *Книгарь*. 1919. № 21 (трав.). Стп. 1419—1420.

361. Филиппович П. Шевченкознавчі студії / [Упор. і передм. В. Поліщука; післям. В. Дорошенка]. Черкаси: Брама, 2002. 219 с.
362. Филиппович П. Жизнь и творчество Е. А. Боратынского. Киев: Типография Университета Св. Владимира, 1917. II+220 с.
363. Филиппович П. Об авторе стихотворения «Какая это сторона?». *Университетские известия*. 1916. № 11/12. С. 1—17.
364. Филиппович П. От царицы к нищенке: (олицетворения и аллегорические образы России). *Куранты*. 1918. № 4 (июль). С. 7—8.
365. Филиппович П. Письма об украинской поэзии. *Куранты*. 1918. № 1 (май). С. 8—9.
366. Филиппович П. Поэзия А. Н. Плещеева. (К 25-летию со дня смерти). *Родная земля*. 1918. № 2 (ноябрь). С. 149—152.
367. Филиппович П. Поэтическое наследие Тютчева. [Рец. на:] Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений: В 2 т. / Ред. и коммент. Г. Чулкова. Москва; Ленинград: Академия, 1933—1934. *Художественная литература*. 1935. № 5. С. 50—53.
368. Филиппович П. [Рец. на:] «Библиотека русских классиков» для школы и самообразования. Стихотворения Пушкина. Со вст. очерком и прим. Василия Гиппиуса. 116 стр. Стихотворения М. Ю. Лермонтова. В выборе с биографией и с примечаниями Е. И. Перлина. 72 стр. Книгоиздательство Рабочего Кооператива «Жизнь». Киев, 1918. *Родная земля*. 1918. № 1 (сент.). С. 15—16.
369. Филиппович П. [Рец. на:] Маслов В. Начальный период байронизма в России: Критико-библиографический очерк. Киев, 1915. *Вестник Европы*. 1915. Кн. 9. С. 392—394.
370. Филиппович П. [Рец. на:] Хрестоматія по українській літературі для народніх вчителів, шкіл учительських та середніх і для самосвіти. Зложили: Проф. М. Сумцов і М. Плевако при участі проф. Д. Багалія. Проф. М. Сумцов. Ч. 1: Народня Словесность і Стара Література (XI—XVIII століття). Харків: Союз, 1918. 152 с.; Дорошкевич О., Білецький Л. Хрестоматія по історії

- української літератури. Т. 1, вип. 1. Стародавній період (XI—XIII століття). Київ: Криниця, 1918. 178 с. *Родная земля*. 1918. № 2 (ноябрь). С. 17—18.
371. Фізер І. Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 1999. Т. 17: Філологія. С. 42—44.
372. Філіпенко Д. Максим Рильський як літературознавець. *Літературознавчі студії*. Київ: Київський університет, 2012. Вип. 34. С. 285—289.
373. Франс А. Оповідання / Пер. з фр. В. Підмогильного; за ред. і з крит. ст. С. Савченка. [Київ]: ДВУ, 1925. 238 с.
374. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.
375. Хвильовий М. Новели, оповідання «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети / Вст. ст., упор. і прим. В. Агеєвої; Ред. М. Жулинський. Київ: Наукова думка, 1995. 816 с.
376. Хоменко Я. [Рец. на:] Міцкевич А. Пан Тадеуш / Пер. і вст. ст. М. Рильського. Київ: Слово. 326+XXIV+XXIX с. *Критика*. 1928. № 3 (квіт.). С. 161—163.
377. Черіпко С. Казимір Тетмаєр — Михайло Драй-Хмара: (Діалог талантів з-під лещат цензури). *Міжнародна науково-практична конференція «Науковий форум: актуальні питання гуманітарних та суспільних наук»: Збірник матеріалів науково-практичної конференції (м. Київ, Україна, 23 травня 2014 р.)*. Київ, 2014. С. 20—31.
378. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди. (1722—1794). *Путь*. 1929. № 19 (ноябрь). С. 23—56.
379. Чижевський Д. Історія української літератури. Київ: Видавничий центр «Академія», 2003. 568 с.
380. Чижевський Д. Філософські твори: У 4-х т. / Під заг. ред. В. Лісового. Київ: Смолоскип, 2005. Т. 2. 264 с.
381. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди. Варшава: [Б. в.], 1934. 221 с. (Праці Українського наукового інституту. Серія філософічна. Т. XXIV. Кн. 1).

382. Чижевський Д. Юрій Клен, вчений та людина: Із спогадів. Написано 1949.
Українська літературна газета: Збірник 1956 / Ред. І. Кошелівець,
Ю. Лавріненко. Мюнхен: Українське товариство закордонних студій, 1957.
С. 157—166.
383. Чубинський Валер'ян [Могилянський М.]. Ганна Барвінок: (Біографічно-
критичний етюд). *Барвінок Ганна. Вибрані твори* / Ред. та вст. ст. Валер'яна
Чубинського. Київ: Час, 1927. С. 5—18.
384. Чубинський Валер'ян [Могилянський М.]. Олекса Петрович Стороженко:
(Критичний етюд). *Стороженко О. Вибрані твори* / Ред. та вст. ст. Валер'яна
Чубинського. Київ: Час, 1927. С. 5—16.
385. Чубський П. П. [Могилянський М.] Куліш і Шевченко. *Пантелеймон Куліш:
Збірник праць Комісії для видавання пам'яток новітнього письменства* / За
ред. С. Єфремова та О. Дорошкевича. Київ, 1927. С. 102—126. (УАН. Збірник
Історично-філологічного відділу. № 53).
386. Чубський Петро [Могилянський М.]. Кохання в житті Шевченка та Куліша.
Записки Історично-філологічного відділу ВУАН. Київ, 1929. Кн. 21/22 (1928).
С. 101—118.
387. Шамрай А. «Формальний» метод у літературі. *Червоний шлях*. 1926. № 7/8.
С. 233—266.
388. Шаповал А. Володимир Миколайович Перетц як вчений-українознавець,
дослідник рукописної та книжкової спадщини у світлі епістолярних джерел.
Київ: НБУ ім. В. І. Вернадського, 2020. 596 с.
389. Шевельов Ю. Шостий у гроні: В. Домонтович в історії української прози.
Домонтович В. Проза: У 3 т. / Ред. й супровід. ст. Ю. Шевельова. [Б. м.]:
Сучасність, 1988. Т. 3. С. 505—556.
390. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. /
Упор. та прим. Р. Корогодського. Харків: Фоліо, 1998. Т. 3. 431 с.
391. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація: Українська літературна дискусія
1920-х років / Пер. з англ. М. Климчука. Київ: Ніка-Центр, 2006. 384 с.

392. Шкандрій М. Революція як стиль: проза Віктора Домонтовича. *Віктор Петров: мапування творчості письменника* / Ред. К. Глінянович, П. Крупа, Й. Маєвська. Краків: Universitas, 2020. С. 235—253.
393. Шляхи розвитку сучасної літератури: Диспут 24 травня 1925 р. Київ: Культкомісія місцкому УАН, 1925. 82 с.
394. Штогрин Д. Володимир Перетц. *125 років київської української академічної традиції, 1861—1986: Збірник* / Ред. М. Антонович. Нью-Йорк: УВАН, 1993. С. 341—357.
395. Шумило Н. «... Ваша робота марно не загине...». *Україна*. Київ, 1991. Вип. 25. С. 342—345.
396. Шумило Н. «Життя людське — храм, а не морг!»: Про роман Михайла Могилянського. *Вітчизна*. 1990. № 1. С. 86—91.
397. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ — поч. ХХ ст. Київ: Задруга, 2003. 354 с.
398. Шюккинг Л. Соціологія літературного смаку / Пер. с нем. Б. Геймана, Н. Берковського; под ред. и с предисл. В. Жирмунського. Ленінград: Academia, 1928. 180 с.
399. Щупак С. Боротьба за методологію. Харків: Література і мистецтво, 1933. 280 с.
400. Щупак С. Українська марксістська критика. *Життя й революція*. 1928. № 6. С. 101—114.
401. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика раннього модернізму. Київ: Критика, 2006. 296 с.
402. Яковенко С. Українська і польська літературна критика раннього модернізму: (До проблеми методології дослідження). *Наукові читання—1998: Праці молодих учених України: Зб. ст.* Київ: Українська книга, 1999. С. 263—288.
403. Якубовський Ф. «Небезпека формалізму». *Критика*. 1929. № 9 (верес.). С. 8—28.
404. Якубовський Ф. [Рец. на:] Петров В. Аліна й Костомаров. Харків: Рух, 1929. 192 с. *Пролетарська правда*. 1930. 15 берез. № 61. С. 5.

405. Якубський Б. Заметки о прошлом и настоящем Киевского университета. *Фронт науки и техники*. 1935. № 9. С. 68—69.
406. Якубський Б. Итоги. *Лукоморье*. 1911. № 2. С. 14—15.
407. Якубський Б. Боротьба за життя. (З приводу повісти Бориса Антоненка-Давидовича «Смерть»). *Пролетарська правда*. 1928. 16 груд. № 292. С. 5.
408. Якубський Б. Валерій Брюсов: (1873—1924). *Валерій Брюсов (1873—1924): Збірник* / Заг. ред. Б. Якубського; ст. Ю. Каменєва та Б. Якубського; пер. М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича. Київ: ДВУ, 1925. С. 57—102.
409. Якубський Б. Вступна стаття. *Мирний П. — Білик І. Хіба ревуть воли як ясла повні?: Роман* / Ред. та вст. ст. Б. Якубського. Київ: Книгоспілка, 1927. 2-е вид. С. VII—LXXX.
410. Якубський Б. До взаємин марксівської методи з старими методами літературознавства. *Життя й революція*. 1927. № 1. С. 54—65.
411. Якубський Б. До еволюції літературних жанрів. *Літературна газета*. 1927. 6 черв. № 6. С. 1—2.
412. Якубський Б. До законів еволюції літератури. *Літературна газета*. 1927. 21 квіт. № 3. С. 1.
413. Якубський Б. До основ марксівської естетики: (З приводу нової праці Л. Я. Зивельчинская «Опыт марксистской критики эстетики Канта». М.; Л.: ГИЗ, 1927. 210 с.). *Літературна газета*. 1927. 6 трав. № 4. С. 4.
414. Якубський Б. До проблеми ритму Шевченкової поезії: (З приводу праці др. Ст. Смаль-Стоцького «Ритмика Шевченкової поезії». Прага, 1925). *Шевченко та його доба*. К.: Книгоспілка, 1926. Зб. 2. С. 70—82.
415. Якубський Б. До «реабілітації» форми в мистецтві: (Про одну з розв'язаних проблем літературознавства). *Життя й революція*. 1927. № 5. С. 220—230.
416. Якубський Б. До соціології Шевченкових епітетів. *Шевченко: Збірник*. Харків: ДВУ, 1928. Річник I. С. 71—78.
417. [Якубський Б.] До справи літературного побуту. *Літературна газета*. 1927. 8 верес. № 12. С. 1.

418. Якубський Б. До сучасного стану методології літературознавства. *Записки Київського інституту народної освіти*. 1926. Т. 1. С. 45—53.
419. Якубський Б. Елементи теорії літератури (поетики). Київ: Радянська школа, 1940. 63 с.
420. Якубський Б. Життя молоде: Спроба літературної характеристики «київських плужан». *Червоний шлях*. 1925. № 9. С. 159—171.
421. Якубський Б. «За всіх скажу». *Літературна газета*. 1927. 6 трав. № 4. С. 2.
422. Якубський Б. Із студій над Шевченковим стилем. *Шевченківський збірник*. Київ: Сорабкоп, 1924. Т. 1. С. 58—77.
423. Якубський Б. Коцюбинський як модерніст. *Пролетарська правда*. 1928. 25 квіт. № 96. С. 3.
424. Якубський Б. Культура та стиль. *Літературна газета*. 1928. 5 лют. № 3. С. 4—5.
425. Якубський Б. Михайль Семенко. [Рец. на:] Семенко М. Кобзар. Повний збірник поетичних творів в одному томі. Київ: Golfstrom, 1924. 648 с. *Червоний шлях*. 1925. № 1/2. С. 238—262.
426. Якубський Б. На світанку революції: (Дві повісті Панаса Мирного). *Мирний П. Лихо давнє й сьогочасне* / Ред. і вст. ст. Б. Якубського. [Київ]: Книгоспілка, 1927. С. V—XXXI.
427. Якубський Б. Наука віршування / Вст. ст. Н. Костенко. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. 207 с.
428. Якубський Б. «Не в ритм з добою» (М. Рильський. Де сходяться дороги. К.: «Слово», 1929. Стор. 98). *Літературна газета*. 1929. 1 квіт. № 7. С. 2—3.
429. Якубський Б. Новини в російській літературній боротьбі. *Літературна газета*. 1927. 8 верес. № 12. С. 3.
430. Якубський Б. Нові досягнення марксизму в літературознавстві. *Гарт*. 1927. № 4/5 (серп.—верес.). С. 84—96.
431. Якубський Б. Ольга Кобилянська та її новелі. *Кобилянська О. Новелі* / Ред. та вст. ст. Б. Якубського. Київ: Книгоспілка, 1925. С. VII—XLI.

432. Якубський Б. Перша спроба систематичного нарису соціології літератури (Проф. Н. Ефимов. «Социология литературы». Очерк по теории историко-литературного процесса и по историко-литературной методологии. Смоленск: Изд. Смоленск. Гос. Университета, 1927. 220 с.). *Літературна газета*. 1927. 8 лип. № 8. С. 1—2.
433. Якубський Б. Перший поет революції: (Василь Еланський. В треті роковини з дня смерті). *Життя й революція*. 1929. № 1. С. 139—148.
434. Якубський Б. Плеханов та його значення для нашої сучасної літератури: (З приводу десятиліття смерті Г. В. Плеханова). *Літературна газета*. 1928. 30 трав. № 10. С. 1—2.
435. Якубський Б. Поезія критичної доби. *Галицька та буковинська поезія ХХ віку* / Вибір і ст. Б. Якубського. Харків; Київ: Книгоспілка, 1930. С. III—LXX.
436. Якубський Б. Поетична творчість Миколи Вороного: (З нагоди 35-ліття літературної діяльності). *Життя й революція*. 1928. № 11. С. 103—110.
437. Якубський Б. Про актуальні завдання нашої критики. *Літературна газета*. 1927. 8 груд. № 18. С. 4—5.
438. Якубський Б. Проблема літературної еволюції: (Деякі зауваження з приводу статті П. Тинянова «Вопрос о литературной эволюции» Журн. «На литературном посту». 1927. № 10). *Життя й революція*. 1927. № 7/8. С. 112—122.
439. Якубський Б. [Рец. на:] ВАПЛІТЕ. 1926. Зошит [перший]. 108 с.; ВАПЛІТЕ. 1926. Альманах перший. 388 с. *Життя й революція*. 1927. № 3. С. 390—392.
440. Якубський Б. [Рец. на:] Влизько О. Поезії. ВУСПП, 1927. 52 с. *Життя й революція*. 1928. № 6. С. 187—188.
441. Якубський Б. [Рец. на:] Майфет Г. Природа новели. ДВУ, 1928. 168 с. *Життя й революція*. 1928. № 9. С. 186—188.
442. Якубський Б. [Рец. на:] Машкин А. Пути марксистской литературной критики. Харків: Гос. изд-во Украины, 1925. 48 с. *Червоний шлях*. 1924. № 11/12. С. 292—293.

443. Якубський Б. [Рец. на:] Музичка А. Шляхи поетичної творчості Івана Франка. Одеса: ДВУ, 1927. 202 с. *Життя й революція*. 1927. № 5. С. 275.
444. Якубський Б. [Рец. на:] Петренко П. Марксівська метода в літературознавстві. Харків: Книгоспілка, 1928. 134 с. *Пролетарська правда*. 1928. 31 серп. № 202. С. 5.
445. Якубський Б. [Рец. на:] Тичина П. Соняшні кларнети: Поезії. Київ: Сяйво, 1918. 62 с. *Книгарь*. 1919. № 19 (берез.). Стп. 1222—1225.
446. Якубський Б. [Рец. на:] Schücking L. Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. München. Röse-Verlag. 1923. 152 S.; Шюкинг Л. Социология литературного вкуса. Под ред. проф. В. Жирмунского. Ленинград: Academia, 1928. 180 с. *Пролетарська правда*. 1928. 7 верес. № 208. С. 5.
447. Якубський Б. Сім років (1917—1924). *Жовтневий збірник*. Харків: ДВУ, 1924. С. 87—103.
448. Якубський Б. Соціологічний метод у письменстві. Київ: Слово, 1923. 63 с.
449. Якубський Б. Соціологія літературних впливів. *Літературна газета*. 1927. 26 верес. № 13. С. 3—4.
450. Якубський Б. Сучасний стан та завдання марксистської критики. *Літературна газета*. 1929. 1 січ. № 1. С. 2—3.
451. Якубський Б. Творчий шлях Лесі Українки. Біографічні матеріали / Упор., комент., [післям.] А. Радько; вст. ст. Л. Скупейка. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. 471 с.
452. Якубський Б. Українська література за десять років революції. *Гарт*. 1927. № 6/7. С. 124—141.
453. Якубський Б. Українська поезія в 1923 році. *Радянська освіта*. 1924. № 1/2. С. 79—84.
454. Якубський Б. Форма поезій Шевченка. *Тарас Шевченко: Збірник*. Київ: ДВЦ, 1921. С. 49—73.

455. Якубський Б. Шляхи розвитку російської поезії. *Антологія російської поезії в українських перекладах* / Вст. ст. й ред. Б. Якубського. Київ: ДВУ, 1925. С. 7—42.
456. Якубський Б. Юрій Яновський та його «Майстер корабля». *Життя й революція*. 1929. № 3. С. 91—99.
457. Якубський Б. Яцків і його критик. *Книгарь*. 1919. № 28 (груд.). Стп. 1903—1908.
458. Якубський Б. «Al fresco» Петра Карманського. *Книгарь*. 1918. № 16 (груд.). Стп. 949—952.
459. Яременко В. Літературознавчий феномен Андрія Ніковського. *Українська літературна газета*. 2012. 23 берез. № 6. С. 16—17.
460. Яременко В. Феномени Андрія Ніковського. *Українська газета плюс*. 2008. 24—30 квіт. № 16. С. 14—15.
461. Amaryllis [Калинович М.]. Шалфейные холмы. Лейпциг: Тип. В. Другулина, 1914. 68 с.
462. Bakhtin M. / Medvedev P. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics* / Trans. by A. Wehrle. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1991. 191 p.
463. Burghardt O. An den Quellen der ukrainischen Philosophie. Čyževs'kyj D. *Filosofija G. S. Skovorody*, Wa. 34 Praci Ukr. Nauk. Inst., t. XXIV, serija filos., Kn. 1. Gr.-8°, 224 S. *Slavische Rundschau*. 1935. VII. № 5. S. 332—335.
464. Burghardt O. *Die Leitmotive bei Leonid Andrejev: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)*. Münster, 1941. 201+4 S.
465. Burghardt O. *Die Leitmotive bei Leonid Andrejev*. Leipzig: Otto Harrassowitz, 1941. 201 S. (Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin. Bd. 31).

466. Burghardt O. Ukrainische Dichtung im Exil. *Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker* / Hrsg. von K. Wais. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag, 1939. S. 455—464.
467. Compagnon A. Le démon de la théorie: Littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998. 345 p.
468. Crews F. C. Literary criticism. URL: <https://is.gd/9q4KgH>; дата звернення: 18.09.2025.
469. Curriculum vitae М. Драй-Хмари і Б. Якубського / Вст., підгот. текстів та комент. О. Рибалка. *Радянське літературознавство*. 1989. № 10. С. 48—53.
470. Čyževskýj D. Neuere Arbeiten über Kuliš. [Rez.:] Petrov V. P. Kuliš in den 50er Jahren. Leben. Ideologie. Schaffen. (П. Куліш у п'ядесяті роки). Bd. I. Kiew, 1929. VIII+572 S.; Kyryljuk E. Bibliographie der Werke P. O. Kuliš' und des über ihn Geschriebenen. (Бібліографія праць П. О. Куліша та писань про нього). Kiew, 1929. 120 S.; Dorošenko V. Die neueste Literatur über Kuliš (1914—1928). (Найновіша література про Куліша). Lemberg, 1929. 26 S. (auch in «Записки Науков. Тов. ім. Шевченка». Bd. 158). *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 1930. Bd. 7. Nr. 1/2. S. 179—183.
471. Dekker R. Jacques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History. *Memoria y Civilización*. 2002. Vol. 5. P. 13—37. URL: <https://is.gd/yGz71c>; дата звернення: 19.09.2025.
472. Dichtung der Verdammten: Eine Anthologie ukrainischer Dichtung / Ausgew. und übertr. von O. Burghardt (Jurij Klen). Hrsg. von N. Kotenko-Vusatiuk und A. Portnov. Wuppertal: Arco, 2025. 174 S.
473. Erlich V. Russian Formalism: History—Doctrine. The Hague; Paris; New York: Mouton, 1980. 311 p.
474. Filipovitch P. La Littérature ukrainienne moderne. *La Nervie: Revue illustrée d'arts et de Lettres*. 1928. № 4–5. С. 11–16.
475. Genette G. Figures I. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 267 p.
476. Genette G. Paratexts: Thresholds of interpretation / Transl. by Jane E. Lewin. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997. 427 p.

- 477.Hansen-Löve A. Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978. 636 p.
- 478.Hansen-Löve A. Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989. 561 S.
- 479.Hildebrand A. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg: J. H. Ed. Heitz, 1918. Dritte und vierte unveränderte Auflage. XIV+177 S.
- 480.Kermode F. History and Value. *Debating the Canon: A Reader from Addison to Nafisi* / Ed. by L. Morrissey. New York: Palgrave Macmillan, 2005. P. 147—151.
- 481.Kolbas D. E. Critical Theory and the Literary Canon. Boulder: Westview Press, 2001. 182 p.
- 482.Kruger Leo [Семенко І.]. Михайло Семенко (1892—1937) — основоположник українського футуризму. *Семенко М. Вибрані твори* / Упор. А. Біла. Київ: Смолоскип, 2010. С. 560—621.
- 483.Martel A. Petit-russe. *Revue des études slaves*. 1927. Т. 7. № 3/4. P. 282—284.
- 484.Martel A. Petit-russe. *Revue des études slaves*. 1928. Т. 8. № 1/2. P. 117—127.
- 485.Martel A. Ukrainien. *Revue des études slaves*. 1929. Т. 9. № 1/2. P. 159—164.
- 486.Mihaychuk G. The Role of the 1920s Form and Content Debate in Ukraine. *Canadian Slavonic Papers: An Interdisciplinary Journal Devoted to Central and Eastern Europe*. 1995. Vol. XXXVII, Nos. 1/2. March—June. P. 107—126.
- 487.Motiv und Wort: Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie. I. Sperber H. Motiv und Wort bei Gustav Meyrink. II. Spitzer L. Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns. Leipzig: O. R. Reisland, 1918. 124 S.
- 488.Oraić Tolić D. Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* / Ur. D. Oraić Tolić i V. Žmegač. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, 1993. S. 135—147.
- 489.Shtohryn D. Pavlo Fylypovych — a literary scholar: [Ph. D. Thesis] / University of Ottawa. Ottawa, 1970. 451 p.
- 490.Spitzer L. Stilstudien. München: Hueber, 1961. Т. 2: Stilsprachen. 592 S.

491. Tschizewskij D. [Рец. на:] Zerov M. Poetyčna dijál'nist Kuliša. (Das dichterische Schaffen von Kuliš). Lemberg: Izmaragd, 1938. 60 S. *Südostdeutsche Forschungen*. 1939. № 3/4. S. 883—885.
492. Walzel O. Die künstlerische Form des Dichtwerks. *Die Werkinterpretation* / Hrsg. von H. Enders. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967. S. 1—33.
493. Wellek R., Warren A. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949. 403 p.
494. Wölfflin H. *Das Erklären von Kunstwerken*. Leipzig: E. A. Seemann, 1921. 29 S.

Архівні матеріали

Архів Музею Григорія Кочура (Ірпінь)

495. Зеров М. [Конспект для лекцій з історії української літератури. Кролевець, червень 1918. Автограф]. 30 арк.
496. Зеров М. [Курс лекцій з історії української літератури. Не раніше 1930. Машинопис]. 21 арк.

Гейдельберзька університетська бібліотека (Гейдельберг, Німеччина)

497. Heid. Hs. 3881. Nachlass von Dimitrij Tschizewskij. Бургардт О. Листи до Д. Чижевського. 5.12.1945—13.10.1947. Автографи. 9 арк.

Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського

498. Ф. I (Літературні матеріали). Од. зб. 44129 (Петров В. Лист до М. Могилянського від 2 [вересня] 1927. Автограф). 4 арк.
499. Ф. XXXIII (Маслов С.). Од. зб. 5587 (Калинович М. Лист до С. Маслова від 19 червня 1945. Рукопис). 2 арк.
500. Ф. XXXV (Зеров М.). Од. зб. 14 (Зеров М., Филипович П., Драй-Хмара М., Рильський М. Неокласичний марш. [1926]. Рукопис). 2 арк.
501. Ф. XXXV (Зеров М.). Од. зб. 512—532 (Майфет Г. Листи до М. Зерова від 23 травня 1927—20 травня [б. р.]. Рукопис). 21 од., 38 арк.
502. Ф. XXXV (Зеров М.). Од. зб. 533—534 (Меженко Ю. Листи до М. Зерова від 10 грудня 1921—13 лютого 1922. Рукопис). 2 од., 2 арк.

- 503.Ф. ХХХV (Зеров М.). Од. зб. 605 (Рудницький М. Лист до М. Зерова від 2 березня 1928. Рукопис). 3 арк.
- 504.Ф. ХХХV (Зеров М.). Од. зб. 628 (Филипович П. Лист до М. Зерова від 24 травня [1]923. Рукопис). 1 арк.
- 505.Ф. ХХХV (Зеров М.). Од. зб. 677 (Шамрай А. Лист до М. Зерова від [7 грудня 1930]. Рукопис). 1 арк.
- 506.Ф. 78 (Назаревський О.). Од. зб. 1646 (Филиппович П. Дольний мир. Чорні шляхи: Збірки віршів. 1917—1921. Рукопис). 66 арк.
- 507.Ф. 131 (Могилянський М.). Од. зб. 129 (Лебідь А. Лист до М. Могилянського від 17 липня 1927. Рукопис). 2 арк.

Приватний архів Вольфрама Бургардта (Лондон, Онтаріо, Канада)

- 508.Бургардт О. Р. М. Рильке. Переводы. [1923]. Машинопис. 185 арк.
- 509.Маланюк Є. Лист до О. Бургардта від 27 жовтня 1935. Рукопис. 1 арк.
- 510.Чижевський Д. Листи до О. Бургардта. 8 листопада 1932—9 грудня 1938. Авториз. машинопис. 44 арк.
- 511.Burghardt O. Die symbolische Bedeutung Schewchenkos. 15.04.1939. Машинопис. 17 арк.

Російський державний архів літератури та мистецтва (Москва, РФ)

- 512.Ф. 1364 (Шервінський С.). Оп. 4. Од. зб. 319 (Зеров М. Листи до С. Шервінського від 5 лютого — 24 квітня 1933. Рукопис). 10 арк.

Центральний державний архів вищих органів влади та управління України

- 513.Ф. 166 (Міністерство освіти і науки України, м. Київ). Оп. 7. Од. зб. 574 (Матеріали про затвердження наукових працівників та аспірантів на науково-дослідні кафедри інститутів України (постанови, протоколи, заяви, біографії, списки наукових праць та інші документи). 23 серпня 1927—29 березня 1928). 374 арк.

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України

- 514.Ф. 10 (Гудзій М.). Оп. 1. Од. зб. 177 (Якубський Б. Листи до М. Гудзія. 9.02—21.03.1929. Рукопис). 2 док., 4 арк.

- 515.Ф. 28 (Зеров М.). Оп. 1. Од. зб. 48 (Зеров М. Українська література. Курс у повітовій управі. Почато 8.12.1917. Автограф). 1 док., 10 арк.
- 516.Ф. 28 (Зеров М.). Оп. 1. Од. зб. 49 (Зеров М. Історія українського письменства. Курс читаний на курсах українознавства в Смілі 1918 р. Почато 14.08.1918. Автограф). 1 док., 16 арк.
- 517.Ф. 28 (Зеров М.). Оп. 1. Од. зб. 84 (Зеров М. Виписки та нотатки до тем з української та російської критики. Б. д. Автографи). 6 док., 89 арк.
- 518.Ф. 28 (Зеров М.). Оп. 1. Од. зб. 92 (Зеров М. Виписки та нотатки до теми: «Український модерн. Олесь». Б. д. Автографи). 1 док., 13 арк.
- 519.Ф. 28 (Зеров М.). Оп. 1. Од. зб. 173 (Запрошення на збори Музичного товариства ім. Леонтовича; лист редакції журналу «Глобус» за підписами Михайля Семенка та Гео Шкурупія з пропозицією співробітництва та ін. 1923; б. д. (1920-і рр.). Рукопис, машинопис, друк). 5 док., 6 арк.
- 520.Ф. 54 (Калинович М.). Оп. 1. Од. зб. 21 (Калинович М. Состав древнерусского сборника Златоуст. Б. д. Автограф). 28 арк.
- 521.Ф. 54 (Калинович М.). Оп. 1. Од. зб. 43 (Калинович М. Рыцарский роман и русская литературная и бытовая традиция XV—XVI веков. 20 жовтня 1909. Автограф). 20 арк.
- 522.Ф. 54 (Калинович М.). Оп. 1. Од. зб. 44 (Калинович М. «История об Александре, российском дворянине» и «Повесть о Петре, Златых Ключей». 3 березня 1910. Рукопис, машинопис). 108 арк.
- 523.Ф. 243 (Петров В.). Оп. 1. Од. зб. 78 (Петров В. Форма стиха в произведениях виршеписцев XVI—XVII веков. Б. д. Автограф). 1 док., 39 арк.

ДОДАТОК А

до дисертації Вусатюк Наталії Володимирівни на здобуття
наукового ступеня кандидата філологічних наук
(доктора філософії)

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС КИЇВСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНО ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Котенко Н. Рецепція формалістичних ідей у колі київських неокласиків. *Слово і час*. 2006. № 11. С. 58—69. (0,9 друк. арк.)
2. Котенко Н. Проблематика німецькомовних літературознавчих праць Освальда Бургардта. *Наукові записки*. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2007. Т. 72: Філологічні науки. С. 39—44. (0,6 друк. арк.)
3. Котенко Н. Українська література в європейському контексті: компаративістичний аспект літературознавчих студій київських неокласиків. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. Черкаси, 2012. № 26. С. 86—90. (0,3 друк. арк.)
4. Котенко Н. Польська література в літературно-критичному дискурсі київських неокласиків. *Волинь — Житомищина: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. Житомир: Вид-во Житомирського державного університету ім. І. Франка, 2014. Вип. 25. С. 196—201. (0,4 друк. арк.)
5. Котенко Н. Неокласична антологія Юрія Клена. *Мандрівець*. 2015. № 1 (січ.—лют.). С. 35—41. (0,4 друк. арк.)

6. Вусатюк Н. Нові факти до біографії Оксани Драй-Хмари (Ашер). *Слово і час*. 2024. № 4. С. 21—40. (0,8 друк. арк.)

Публікації в міжнародних фахових виданнях

7. Вусатюк Н. Невідомі історії літератури Миколи Зерова. *Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies*. Lublin, 2017. Vol. XVI. P. 230—238. (0,5 друк. арк.)
8. Kotenko-Vusatiuk N. Die Rilke-Rezeption in der sowjetischen Ukraine in den 1920er und 1930er Jahren. *Geschichte der Philologien*. Göttingen: Wallstein, 2024. Bd. 65/66. S. 106—117. (0,6 друк. арк.)
9. Vusatiuk N. Between Ukrainian Modernism and Socialist Realism: An Intellectual Biography of Mykhailo Drai-Khmara (1889—1939). *New Europe College Yearbook 2023—2024*. Bucharest, 2025. Vol. 2. P. 303—348. (2,2 друк. арк.)

Додаткові публікації

10. Котенко Н. До питання методологічної своєрідності київських неокласиків. *Молода нація: Альманах*. Київ: Смолоскип, 2005. № 3. С. 62—85. (1,2 друк. арк.)
11. Котенко Н. Неп'ятірне гроно київських неокласиків. *Київські неокласики: Антологія* / Упор. Н. Котенко. Київ: Смолоскип, 2015. С. 5—46. (1,6 друк. арк.)
12. Котенко Н. Ананій Лебідь. Там само. С. 635—642. (0,3 друк. арк.)
13. Котенко Н. Андрій Ніковський. Там само. С. 773—781. (0,3 друк. арк.)
14. Котенко Н. Борис Якубський. Там само. С. 601—610. (0,3 друк. арк.)
15. Котенко Н. Віктор Петров (В. Домонтович). Там само. С. 437—445. (0,3 друк. арк.)
16. Котенко Н. Максим Рильський. Там само. С. 161—171. (0,4 друк. арк.)
17. Котенко Н. Микола Зеров. Там само. С. 53—64. (0,4 друк. арк.)
18. Котенко Н. Михайло Драй-Хмара. Там само. С. 291—299. (0,3 друк. арк.)
19. Котенко Н. Михайло Калинович. Там само. С. 723—732. (0,3 друк. арк.)
20. Котенко Н. Михайло Могілянський. Там само. С. 555—564. (0,4 друк. арк.)
21. Котенко Н. Михайло Новицький. Там само. С. 675—682. (0,3 друк. арк.)

22. Котенко Н. Освальд Бурггардт (Юрій Клен). Там само. С. 335—344. (0,3 друк. арк.)
23. Котенко Н. Павло Филипович. Там само. С. 241—249. (0,3 друк. арк.)
24. Котенко Н. Стефан Савченко. Там само. С. 689—698. (0,3 друк. арк.)
25. Vusatiuk N. Der Krieg, die ukrainischen Neoklassiker und Manuskripte, die nicht verbrennen. *Kulturkorrespondenz östliches Europa*. Potsdam, 2023. Nr. 1434. März/April. S. 8—13. (0,3 друк. арк.)
26. Kotenko-Vusatiuk N., Portnov A. Oswald Burghardt (Jurij Klen) in der deutsch-ukrainischen Literaturgeschichte. *Dichtung der Verdammten: Eine Anthologie ukrainischer Dichtung*. Ausgew. und übertr. von O. Burghardt (Jurij Klen). Hrsg. von N. Kotenko-Vusatiuk und A. Portnov. Mit Erinnerungen an den Autor von D. Čyževs'kyj. Wuppertal: Arco, 2025. S. 9—53. (1,4 друк. арк., у співавторстві)

ДОДАТОК Б**ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ****Міжнародні та всеукраїнські конференції:**

1. Наукова конференція «Актуальні проблеми сучасного українського літературознавства» у межах Днів науки НаУКМА (Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», 30 січня — 1 лютого 2007 р.). Очна участь.
2. Наукова конференція «Актуальні питання сучасного літературознавства» у межах Днів науки в НаУКМА (Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», 30—31 січня 2008 р.). Очна участь.
3. Наукові читання, присвячені світлій пам'яті професора Соломії Павличко у межах Днів науки НаУКМА (Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», 27—28 січня 2009 р.). Очна участь.
4. Щорічна літературознавча конференція у межах Днів науки НаУКМА (Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», 27—28 січня 2010 р.). Очна участь.
5. Наукова конференція «Актуальні проблеми сучасного літературознавства» у межах Днів науки в НаУКМА (Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», 1—2 лютого 2011 р.). Очна участь.
6. Всеукраїнська наукова конференція «Українська література в контексті світової: теоретичний, історичний, методичний та перекладацький аспекти» (Черкаси, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 19—20 квітня 2012 р.). Очна участь.
7. Міжнародна наукова конференція, присвячена 200-річчю з дня народження Юзефа Ігнація Крашевського (1812—2012) «Універсум Юзефа Ігнація

- Крашевського» (Житомир, Житомирський державний університет імені Івана Франка, 12—15 жовтня 2012 р.). Очна участь.
8. Щорічна літературознавча конференція у межах Днів науки в НаУКМА (Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», 29—30 січня 2014 р.). Очна участь.
 9. Міжнародна наукова онлайн-конференція «History of Science and the Challenges of “Non-simultaneity” in Eastern and Central Europe» (Європейський університет Віадріна, Університет Потсдама, Форум трансрегіональних студій у Берліні, 1—3 грудня 2021 р.).
 10. Міжнародна наукова онлайн-конференція «100th Anniversary of Ukrainian Formalism» (Європейський університет Віадріна, Університет Потсдама, Форум трансрегіональних студій у Берліні, Університет Канзасу, 28—30 квітня 2022 р.).
 11. Міжнародна наукова конференція «Ukrainian Modernism and its European Contexts» (Мілан, Міланський державний університет, 17—18 травня 2023 р.). Очна участь.
 12. Науковий семінар Коледжу Нової Європи (Бухарест, Коледж Нової Європи, 14 лютого 2024 р.). Очна участь.
 13. VI Наукові читання пам'яті Віктора Дудка (Київ, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 23 травня 2024 р.). Очна участь.
 14. VII Наукові читання пам'яті Віктора Дудка (Київ, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 3 червня 2025 р.). Очна участь.
 15. Онлайн-конференція «Facts and Findings – KIU Fellows Present Their Research» (Франкфурт-на-Одері, Берлін, KIU Competence Network Interdisciplinary Ukrainian Studies, 5 листопада 2025 р.).