

5. Костенко Л. Річка Геракліта / Ліна Костенко [упоряд. та передм. О. Пахльовської; худож. С. Якутович]. Київ: Либідь, 2011. 288 с.
6. Костенко Л. Сад нетанучих скульптур: Вірші, поема-балада, драматичні поеми. Київ: Рад. письм., 1987. 207 с.
7. Костенко Л. Триста поезій. Вибрані вірші. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. 416 с.
8. Літературознавчий словник-довідник / [ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремок]. Київ: ВЦ „Академія”, 2006. 752 с.
9. Новиченко Л. М. Поетичний світ Максима Рильського (1910-1941) / Леонід Миколайович Новиченко, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР. Київ: Наукова думка, 1980. 406 с.: 4 л. іл. - ред.
10. Рильський М. Вибрані твори. У двох томах. Т.1. Київ: Українська енциклопедія, 2005. 605 с.
11. Соловей Е. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. Київ: Юніверс, 1999. 368 с.
12. Тарнавський О. Подорож поза відоме: Шляхами модерної поезії. Мюнхен, 1965. С. 30.

Svitlana Diachok. Semantics, sources and functions of intertext in the works of neoclassics and the poets of the sixties (on the bases of Maksym Rylskiy's and Lina Kostenko's works).

Introduction. The works of Maksym Rylskiy and Lina Kostenko have repeatedly become the object of scientific research (Dziuba I., Zhukovska H., Tarnashynska L., Ponomarenko I., Novychenko L., Sheveliov Y. and others), but semantics, sources and functions of intertext in their creative paradigms have never been the subject of individual examination.

Purpose. In the article it has been analysed the semantics, sources and functions of intertext in the works of neoclassics and the poets of the sixties, it has been researched the stylish and thematic dominants in the works of Maksym Rylskiy and Lina Kostenko, in particular, has been shattered the myth about the struggle between the older and the younger generations of the sixties, and has been done the conclusion about both poets' tendency to the level of culture, intellectualism, meditativity and philosophy, which are inherent to their works. It is found out that intensive usage of intertext by the poets is prearranged not only by personal likes and «the style of the poets of the sixties», but also the specificity of cultural situation of the second part of the XX century, especially with the intention to post-modernism hyperreception (Y.Kovbasenko).

Methods. In the research have been used both theoretical and empirical methods which allowed to trace the peculiarities of intertext selection from the texts -donors, which are the indicators of world-view dominants and even specific features of the author- recipient.

Results. Among plenty of characters in ancient mythology, available in Lina Kostenko's fiction paradigm, the image of Prometheus psychologically is distinguished by specially big potential. Ukrainian poetess associates the unsubdued Titan with a courageous and curious man. At the same time her interpretation differs a bit from the traditional one, it contains individual-author nuances (in her works we can trace something like «dialogue intimacy», «approaching» of the lyric heroine to the famous character of ancient mythology to realize wishes in order to ascertain herself in accuracy to choose her life and creative approach). According to Rylskiy we can see more a la Shevshenko reminiscence («Ploughman in the field hardly looms... »).

Originality. One more determinant feature which joins poetic worlds of neoclassics and the poets of the sixties is intellectualism, tendency to the level of culture. Nation-poetical outlook, ingenuous intuition, specific range of moods and thoughts, wild life description, the need to speak about the problems of existence, to look for something new and not to forget about the traditional one (classical), and the most important is the high level of intellectualism - altogether it is the variant of creative paradigms of neoclassics (in particular Maksym Rylskiy) and the poets of the sixties (Lina Kostenko in the first place). They both are endowed with high European intellect, «European cultural code», inherent nobleness and great tolerance, enlightenment in different branches of knowledge, the ability to penetrate into the most secret parts of the soul, continually to look for the spirit harmony, which more draw together the creative paradigms of the poets.

Conclusion. Both neoclassics and the poets of the sixties during their life and creative work fought against the Evil system, and in their poetry they created the alternative of socrealism. They had the choice, but always chose the hardest way because they lived in the country during not the best time for creative work. So, poetically and mentally Maksym Rylskiy and Lina Kostenko were close to both neoclassics and the poets of the sixties, they encouraged the writers of new generation being true to the idea and psychologically from the very beginning of their creative work as they always remembered about their high mission as the Artist.

Key words: allusion, hyperreception, intellect, intertextuality, intertion, canon, neoclassic, neoclassics, Prometheus, reminiscence, text-donor, text- recipient, the poets of the sixties.

УДК 821.161.2 (09) «192»

Юрій Ковалів

СТРУКТУРОТВІРНА МІСІЯ КИЇВСЬКОЇ «НЕОКЛАСИКИ» В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 20-Х РОКІВ

У пропонованій статті йдеться про складні моменти термінологічної ідентифікації поняття «неокласика», про напружені полемічні збурення, пов'язані з його неадекватними розумінням й інтерпретацією, розкрито сутнісні характеристики естетичної концепції й творчості «трона п'ятірного», значення їхньої ars poetica у переструктуруванні української літератури, дисциплінуванні поетичного мислення, надання їй аполлонійських ознак при збереженні діонісійської (кардіоцентричної) основи, простежено типологію з польськими «скамандритами», аргументовано невичерпність стилю.

Ключові слова: київська «неокласика», неокласицизм, аполлонійство, діонісійство, кларизм, кардіоцентризм, інтертекстуальність, культурологічна основа.

В історії української літератури досі не прояснена сутність явища «неокласики», не повністю з'ясовано дефінітивний сенс цього явища, яке часто ототожнюють із неокласицизмом, що зумовлює полярні розуміння проблеми [12, с. 3]. Не всі критики і дослідники прислухалися до глибоко аналітичної авторецепції М. Зерова, який у статті «Наші літературознавці і полемісти» (1926) застерігав від неадекватного застосування цих термінів. Ю. Шерех у наповнених тонкими спостереженнями есеях про творчість «трона п'ятірного» («Не для дітей: Публіцистика», 1946) за найвищу планку ставив положення «твердої форми класицизму», характерної і для «неокласики», і для лірики М. Зерова, який не мав потреби «доростати» до класицизму. Ю. Шерех мусив визнати, що провідний «неокласик» не вписувався в його схему, визнавав «чуле серце» поета, у «наскрізній книжній поезії» якого «дзвенять болі живої людини» [18, с. 122]. Ліриці М. Зерова властиві інтелектуальна пристрасть. Це стосується й інших поетів «трона п'ятірного», які знали сутність раціонально виваженої естетики, засвідченої віршем М. Рильського «Морозе! Ти — душа парнаського співця», в глибинах якої, під поверхневим «спокоєм ліній» нуртує «глибокий спів розливів весняних / Чи літні грози та одчай осінній», непомітні для невтаємниченого читача. Для цього потрібна рецептивна конгеніальність, спроможна збагнути сенс творчості «неокласиків», сформульований М. Драй-Хмарою: «І, як творець щасливий Галатеї, / Я скрикнув радісно: "Жива!"». Ю. Шерех не мав рації, закидаючи «неокласикам» відсутність «світоглядно сфундаменталізованої стильової повноти», «конгломеративно-еклектичний характер» творчості [18, с. 95] тощо, коли все було навпаки. Їхня лірика, як жодна інша, характеризувалася «класичним стилем», «довершеною формою вислову», «нахилом до контемплативності, синтези, ясної думки, цизельованої форми» [3, с. 525]. Замість раціоналістського абсолюту в ній присутні «і почуття, і перша думка — те, що зветься в нас душа», як писав М. Драй-Хмара. Поет не приховував свого інтересу до несумісного з логоцентричними поглядами явища метемпсихозу («Друге народження»), не «щурився всякої дисгармонії», що визнавав Ю. Шерех. Есеїст трактував стилістику М. Драй-Хмари як щось «зовнішнє і поверхове», кваліфікував П. Филиповича як... «последовного еклетики», в залежності від впливу М. Зерова, а щодо Юрія Клена висловлювався сумнів, чи він «знайшов себе будь-коли» як... поет [18, с. 135, 110]. Рецептивна практика такої довільної критики зумовила поширення суб'єктивних трактувань київської «неокласики», що призвело до казусу, коли до неї зараховано лише трьох поетів — М. Зерова, М. Драй-Хмару, П. Филиповича [17, с. 165]. Найдивніше, що М. Шерех «забув» про М. Рильського — повноцінного «неокласика», а не часткового, як припускає Тетяна Скиба («Поетичний ідіостиль ранньої творчості Максима Рильського», 2013), вважаючи класичні жанри, строфічні форми й міфічно-літературні образи на кшталт Аполлона, Афродіти, Айвенго, Беатріче та ін., «елементом ідіостилю, а не ознакою неокласичного стилю» поета. Апелюючи до схеми шерехіанства, дослідниця ідентифікує поета неокласицистом, яким він насправді не був, не приховував свідомих порушень жанрових канонів. У поемі «Чумаки» він нехтував «не без елегантною дотепністю» сюжетом [14, с. 160], чумаків, про яких йшлося у вступі, не збирався щось зображати, зосередився передусім на ліричній медитації з приводу мистецтва: «Чумацької не ждіте одиссеї: / Часи старого епосу пройшли, / І не мені, з кебетою моєю, / Впрягти ліричну думку, як воли / В скрипучий віз тяжкої епопеї [...]».

У «неокласиків» проблематично віднайти твори, повністю вписані в суворі нормативи, притаманні класицизму як замкненій на собі художньо-стильовій системі, позначеній рисами логоцентричного мімезису, нахилом до симетричності і статичності, де унеможливлені кардіоцентричні мотиви, до геометризованої пластичності, при нехтуванні фонікою поетичного мовлення, до врівноваженої строфіки, до замилювання передусім на античних алегоріях [18, с. 99-100]. Якщо бути послідовним, то неокласицист має дотримуватися закону трьох єдностей у драматичних творах, яких, крім М. Рильського, ніхто з київських «неокласиків» не писав. Так само їм не властиві жанри згідно ієрархії високого, середнього й низького стилів, що було властиве класицизму, який, за неспростовними аргументами Д. Чижевського, в українській літературі розкрився фрагментарно. Ірина Родіонова слушно

стверджує, що «неокласика» ширша і місткіша, ніж неокласицизм [16, с. 15], бо, крім античних прототекстів і класицистичної поетики, охоплює християнську, провансальську, барокову, романтичну культуру мислення, орієнтальні інтертексти і модерністські настанови, зокрема символізм, з якого постали П. Филипович й М. Драй-Хмара.

Виявляючи жвавий інтерес і до класицизму, «неокласики» не обмежувалися ним, сприймали його як окрему ланку літературного руху до власної, на відміну від нього не замкненої на собі художньої системи, спрямованої на розмаїті культурні коди європейської (світової) спадщини. Київські поети, розглядаючи її під кутом зору «класичної пластики і контуру строгого», застосували елітарні критерії її поцінування, запроваджені раннім українським модернізмом, спростовували одну з найпоширеніших легенд про поетів «трона п'ятірного» – про нібито їх обмеження греко-римськими мотивами [10, с. 160]. За спостереженням Т. Іванюхи, «неокласики» мали такі спільні риси з античними авторами, як практикування синтезу попередніх літературно-культурних набутоків, домінування «кільцевого» принципу композиції поезій та циклів, що відповідають уявленням про порядок світу, композиційна стрункість і гармонійність віршових структур, послідовний розвиток ліричного сюжету тощо; водночас український варіант античності поєднувався з грецьким (первинним) й римським (вторинним) [6]. Завдяки «неокласикам» в українській поезії, виповненій емоційними спалахами, утвердилися спорадично апробовані в ній «вишукані, статечні, спокійні інтонації і дисциплінована класична форма, пластичність образів, ясність і тверезість думки» (В. Яременко), тяжіння до синтезу художнього мислення, поєднання поетичного і наукового дискурсів, що дає підстави літературознавцям проводити паралелі між київськими і давньоримськими поетами «золотого віку» Августа (Т. Іванюха) [13, с. 11-12]. Справді, період «розстріляного відродження» і «золотий вік» утверджувалися після громадянських воєн, римські й українські поети гуртувалися в літературних отіум'ах та угрупованнях; неотериків і «неокласиків» єднає префікс «нео». Проте, орієнтуючись на антику, «трона п'ятірна» освоювало версифікаційну й тропеїчну традицію, культурологічний досвід усіх віків і народів, а не тільки давніх римлян. З-поміж різних твердих строфічних форм першість у доробку «неокласиків» випадала-таки не гекзаметру, а сонету, що сформувався в добу пізнього середньовіччя, став для київських поетів своєрідною літературною візитівкою, «естетичною вартістю поза часом і простором», завдяки йому «поетам пощастило підійти до абсолютно прекрасного» (В. Яременко). П. Филипович, О. Бургардт, М. Драй-Хмара, М. Рильський полюбили білий вірш, дольник, верлібр, відграновуючи їх до рівня версифікаційної довершеності. Наталя Костенко, спростовуючи поширене уявлення про віршувальну «консервативність» «неокласиків», про їхнє «застигання» в рамках класичного вірша, доходить висновку, що «серед інших течій неокласика — найменш класична» [8, с. 75]. Метричний репертуар «трона п'ятірного» не обмежений найуживанішими ямбами й хорейми, а й збагачений метричним розмаїттям (логаеди, гекзаметр, елегійний дистих, трискладник з варіаціями анакруз, дольник, тактовик, верлібр, навіть поліметричні композиції тощо), тільки М. Зерова можна з певним застереженням вважати «каноністом». Київські поети творчо освоювали різні віршові традиції, здійснювали синтез багатьох стильових тенденцій, відповідно дисциплінуючи їх, гармоніювали пластику і мелодійність, кларизм і вираження, дбаючи не так про дотримання певного канону, як про високу культуру артистичного мислення.

Окцидентальні тяжіння врівноважувалися орієнтальними, що підтверджує поезія М. Зерова («Навсікая» і «Саломея»), П. Филиповича («Спартак» і «Саломея»), М. Драй-Хмари («Констанца» і «Шехерезада») тощо. Лірика «неокласиків» вражає високим рівнем інтертекстуальності, привертає увагу застосуванням розмаїтих алюзій, цитат, центонів, що витворюють враження тексту-в-тексті. У їхньому колі панувала атмосфера циркуляції ідей, що мали міцну культурологічну основу, збіжність горизонтів розуміння. Відкрита система «неокласики» характерна інтегрованістю «складних перипетій літературних взаємовідношень початку ХХ століття», органічно вживлена у сюжет світового письменства [1, с. 160], існуючи поза вимогами суворого дотримання канонічних принципів щодо жанру і

стилю. Недарма М. Зеров наголошував на широкому просторі творчих інтересів київських поетів, які «однаково перекладали "залізні сонети" німецької робітничої поезії, і польських романтиків, і французьких унанімістів. Їм однакові гекзаметри і октави, чотирьохстопові ямби і свобідний вірш» [5, с. 170]. Поділяючи кларистичний досвід французьких «парнасців» (М. Зеров: «Леконт де Ліль, Жозе Ередія, / Парнаських зір незахідне сузір'я / Зведе тебе на справжні верхогір'я»), обстоюючи цілком виправдану, запроваджену Г.-Е. Лессінгом, аргументовану Т. Готьє тезу «мистецтва для мистецтва», «неокласики» вводили класичну традицію і класичні структури в українську літературу, а не лише класицистичний досвід. Вони врівноважили класичний стиль з кларизмом, «мальовничими епітетами», «логічною консеквентністю сюжету та композиції» [4, с. 524, 525]. Концепція «чистого мистецтва» ніколи не правила їм за «міф святого Мистецтва, яке підноситься над часом і кордонами», як здається В. Моренцю («Слово і Час». – 2002. – Ч. 9). Натомість до уваги бралися важливі концептуальні настанови *ars poetica*, художньої дійсності, рівновеликої довкіллю, вільної від засилля сторонніх імперативів та ідеологем, спроба реалізувати ідею «парнасця» Л. де Ліля, аби не економіка, політика, наука були найважливішими ланками життя, а високе мистецтво. Категорія естетизму проявлялася передусім у «красі, втіленій у рафінованій формі вірша і в характері поетичного переживання» (Соломія Павличко). Очевидно, «неокласики» поділяли не всі погляди «парнасців», що спостеріг Л. Новиченко, аналізуючи творчість М. Рильського, не здатного «психологічно й естетично на "повний парнасізм" з "мармуровою красою форм"» [14, с. 234]. Сприймаючи принцип об'єктивного письма і шляхетного споглядання, київські поети («Самоозначення» М. Зерова, «Різьбярі» П. Филиповича, «Я світ увесь сприймаю оком...» М. Драй-Хмари тощо) підкоригували вимогу відстороненої «об'єктивності» й імперсональності, притаманну «парнасцям», водночас «суб'єктивній поезії з її ліричними надмірностями протиставили поезію [...], спрямовану не на вираження ліричного переживання, а на живописання об'єктивного світу й на філософічні медитації» (Д. Наливайко).

«Неокласики» у кожному конкретному моменті поетичної творчості виявляли свою неповторну внутрішню сутність, своє Я. Їхню увагу, за спогадами Оксани Ашер, привертала лірика «Абатства» (Ш. Вільдрак, Ж. Дюамель, Ж. Ромен та ін.) з притаманним їй «цінуванням свободи духу понад усе» («Всесвіт». 1995. Ч. 1). Вони захоплювалися творчістю П. де Ронсара, Ж. дю Белле та інших представників ренесансної «Плеяди», неприйнятної для французьких класицистів, але суголосної київським поетам програмою розбудови національної культури на автохтонній основі, уявленням про високу місію митця. Не приховували «неокласики» зацікавлення і доробком російських акмеїстів (М. Гумільов, Анна Ахматова, М. Кузмін та ін.), які полюбили кларизм «парнасців», чітку предметність поетичного мовлення, переймалися радістю конкретних земних переживань та ясністю життя.

Київські поети зазвичай діяли у відкритому артистичному просторі поза всіма статутами, означеному рисами інтелектуального пафосу, «аристократизму духа», витонченого естетичного смаку і дисципліни мислення. Дарма що вони не мали своїх структурних параметрів, їхня присутність у творчій динаміці періоду «розстріляного відродження» досить помітна. Особливо неоціненно видається практика утвердження, так би мовити, «некласичної» «неокласики» як конкретно-історичного явища, як одного з перспективних проявів національної літератури. Представники «грона п'ятірного» володіли вмінням оживляти інтертексти, «торкаючись будь-якої теми в своїх віршах, перетворювали їх на тексти з більш або менш вираженою, але завжди наявною естетичною проблематикою – Краса, мистецтво, культура», що Оксана Гальчук влучно називає «ефектом Мідаса» [2, с. 333] (за іменем античного персонажа, який завдяки Діонісу отримав дар перетворювати на золото все, до чого торкався).

П'ятеро поетів репрезентували особливу групу, яка мала відмінні характеристики в порівнянні з українською літературною традицією, що, за уявленням неглибокої критики й пересічного читача, переважно мала автентичні риси сільського світу, протистояла міській

семантиці на тематичному, образному, проблемному рівнях. Така картина спостерігалася не завжди, передусім з кінця XVIII-XIX ст., коли українське місто зазнало нівеляції, здійсненої Російською імперією, тоді як письменство Київської Русі, ренесансної та барокової доби – невід’ємне від міської дійсності. Вилучати з міського світу творчість Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, М. Вороного та інших письменників безпідставно, адже їхній ліриці властиві урбаністичні мотиви, які екстравагантно абсолютизував М. Семенко. За спостереженням Соломії Павличко, для «неокласиків» місто стало визначальним осередком духовного й інтелектуального життя, а не «просто темою, топосом чи типом пейзажу», перетворилося на «символ певного типу свідомості як автора, так і його героя» («Народна творчість і етнографія». – 2000. – Ч. 4), на відміну від неоромантика В. Сосюри, що не завжди почувався комфортно серед міських кварталів, чи М. Хвильового або М. Йогансена, які їх естетизували. Якщо зіставити урбаністичні мотиви поетів різних стильових уподобань і культур, то можна дійти висновку про наявність в українській ліриці (як у всій літературі) «кількох дискурсів міста, кількох його стильових структур» (Раїса Мовчан). Навряд чи Ю. Шерех мав рацію, коли у виданні «Не для дітей: Публіцистика» (1946) припускав, ніби «неокласики» «наскрізь» урбаністичні, але з ганджем, бо, мовляв, писали по-українськи, чого *itbs*, закомплексований на російськомовному чиннику, не сприймав. Не відповідає дійсності, ніби вони не спромоглися глибоко вплинути на «код» соціальної дійсності, на відміну від польських «скамандритів» лишилися замкненими в собі «бібліофагами» («в очах широкої літературної громадськості їм не судилося стати «лотофагами»») [11, с. 237]. Насправді «неокласики» «були дітьми міста, точніше дітьми університетів і бібліотек, які можливі тільки в місті» [15, с. 208]. Воно мало привабливий вигляд духовного й інтелектуального космосу (вірш «Кам’янець» М. Драй-Хмари: «Яка застиглість і суворість форм! / Яка довершеність пропорцій, норм! / Поема, вирізьблена із граніту»), позбавленого ознак «земного пекла», як в експресіоністів.

Психотип українського письменника-інтелектуала, неможливий поза містом, втілював у собі єдність поета і науковця, і ці дві частини їхнього єства, доповнюючи одна одну, засвідчували високу культуру людської екзистенції. То було відновлення традиції Києво-Могилянської академії, викладачі якої водночас писали літературні твори, а також досвіду новолатинських поетів, які з’явилися в історії української літератури раніше, в добу Ренесансу, в практиці М. Костомарова, І. Франка, але не ранньомодерністських поетів-«автодидактів» на кшталт О. Олеся, М. Вороного або Г. Чупринки. Від «неокласиків», за спостереженням В. Петрова, «починалася ера вченої поезії. Поезія перетворювалася в науку. Поет ставав ученим. В поетів важко було відокремити вченого й поета» [7, с. 276], що неминуче позначалося на творчості, означеній рисами аналітичного інтелектуалізму, дисципліни віршового мовлення, аполлонійської довершеності. «Неокласики» формувалися в оточенні артистичної естетики неobarокової Київської Олександрії початку ХХ ст. [9, с. 252]. Так Є. Маланюк називав Київ початку ХХ ст., асоціюючи його з Александрією, заснованою Олександром Македонським столицею Птолемеїв, прикметною високим рівнем культури й мистецтва, великою бібліотекою тощо. На противагу штучній російськомовній стихії, «ідейній яловості» та «орхідейності» (Є. Маланюк), «неокласика», крім приблизної асоціації з елліністичною Александрією, виявила істотний окциденталізм, перейняла артистичний дискурс, оприявлений не лише доробком М. Ліфшиця, В. Нарбута, Є. Малачевського, а й киянина Я. Івашкевича – автора поеми «Молодість пана Твардовського» (1912–1915). Психологічний мікроклімат Київської Олександрії живив перші збірки цього поета – «Октостиhi» (1919) й «Діонісії» (1920), що з’явилися друком після його від’їзду до Варшави (1918). Шляхетна манера його лірики – найсуголосніша ліриці «неокласиків», вишуканому письму М. Рильського, який у дебютній збірці «На білих островах» (1910) спромігся віддзеркалити характерні риси тогочасної «олександрійськості». Київська Олександрія лишила незабутні спогади в Юрія Клена, фіксовані на початку його епопеї «Попіл імперій», а також позначилася на ранній творчості П. Филиповича, М. Зерова, дещо менше – М. Драй-Хмари.

Київська «неокласика» близька духом до польського «Скамандра» не тільки завдяки Я. Івашкевичу, й за високою культурою поетичного мислення, що протистояла практиці демонстративного прозаїзування лірики, оголення риторичного жесту тощо. Обидві літературні групи навіть складали символічні п'ятірки: «неокласики» (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, М. Рильський, О. Бургардт), які збиралися на квартирі Б. Якубського, гуртувалися при журналі «Книгарь», згодом – на вечірках ВУАН; «скамандрити» (Я. Лехонь, Ю. Тувім, Я. Івашкевич, А. Слонімський, К. Вежінський), які почали своє формування на сцені кабаре «Під Пікадором», друкувалися в журналі «Pro Arte et Studio», згодом – «Pro Arte» (1916-1919), обстоювали принцип свободи літератури від соціального обов'язку, виголошений Я. Каспровичем (1915). На відміну від «неокласиків», «скамандрити» заявили про себе «безпрограмним маніфестом», опублікованим у першому числі журналу «Skamander», боронили право на артистичну форму, гру барв і слів, «святість доброї рими», «божественне походження ритму», «одкровення народжених в екстазі образів і викуваних у праці кшталтів». Остання сентенція, за припущенням В. Моренця, «могла би послужити епіграфом до багатьох віршів Зерова, Драй-Хмари, Филиповича» [11, с. 324]. Дослідник вказує і на відмінності двох літературних груп. Коли «скамандрити» «полонили своєю лірикою найширшого читача, щойно їхні вірші пролунали під затишним склепінням "Пікадора"», то «неокласики», оточені «люмпенізованою літературною практикою», «говорили в безвість невідомого їм майбутнього» [11, с. 235]. Однак їх почули малочисельні елітарні шанувальники іманентного мистецтва слова, розуміючи, що йдеться про духовний епіцентр «розстріляного відродження». Відмінність між близькими за креативним потенціалом варшавськими й київськими поетами найбільш характерна в семантиці діонісійства й аполлонійства. «Скамандрити», спираючись на досвід Л. Стаффа, власною творчістю наснажували пост-«молодопольську» літературу, спонукаючи її до виникнення несподівано свіжого, доти мало поширеного вітально-діонісійського художнього синтезу. Класичні настанови для них були менш тривкі, ніж для попередника й сучасника Л. Стаффа, визначальні для М. Зерова. Натомість київські поети орієнтувалися на аполлонійські критерії, що дисциплінували діонісійську стихію, яку вони не відкидали, а модифікували, збагатили новою культурою поетичного мислення. Їхня лірика, як і літературознавча діяльність, стала центральною в письменстві «розстріляного відродження».

Проблему мистецтва в його іманентних характеристиках без декларацій та маніфестів порушували київські «неокласики» (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, М. Рильський, О. Бургардт), в яких, за спостереженням В. Петрова, «Не було статута, не було зборів, засідань, протоколів, президії й секретаріату [...]. Була дружба, і поза цим нічого іншого» [7, с. 300]. Творча група виникла на підставі «спільних літературно-мистецьких зв'язків та культурно-професійного рівня» (І. Качуровський). «Неокласики» ніколи не претендували на літературну школу, на чому наголошував М. Зеров у листі до Марка Черемшини від 21 березня 1926 р., чи угруповання в строгому розумінні цих слів, погоджувалися на стильову тенденцію, засновану на принципах «естетичного і гармонійного сприймання світу». Коли йшлося про організаційні проблеми, то київські поети відбувалися жартами на кшталт «Неокласичного маршу». А. Музичка вбачав у їхніх артистичних творах «досягнення модерністичної естетики», «перемогу естетизму» [10, с. 169], яким вони не обмежилися, а вийшли на ширші обрії літератури. «Неокласики», на перебільшену думку В. Державина, «вперше в історії українського письменства створили поезію високого стилю» [4, с. 347], хоч мали не так уже багато видань, що стали, проте, епохою в історії української літератури, слідом за незавершеним кларнетизмом вийшли на кульмінаційні простори ідейно-естетичних пошуків українського письменства, зробили спробу покласти край квантитативності літературного процесу, спромоглися перевести його в річище природної тяглості і творчого змагання, дисциплінували кардіоцентричну стихію, що панувала в національній ліриці, сповненій діонісійською енергією. Традиційна «філософія серця», перейнята емоційно-іраціональними стихіями, вводилася у тверді береги цілеспрямованої національної

екзистенції. «Неокласики» здійснили перспективне переструктурування української літератури, що вдалося лише частково зробити «Ланці»-МАРСУ, ВАПЛІТЕ.

В основу власної творчості п'ятеро поетів поклали концепцію культури, що правила за морально-естетичну основу цілого поетичного покоління, набула художнього, націєцентричного і культурософського сенсу. Їхня творчість стала для багатьох письменників зразком високої артистичної якості поетичного мовлення не тільки у 20-ті роки, а й пізніше, якщо послатися на творчість М. Ореста, І. Качуровського, почасти О. Ольжича, С. Гординського, Б. Кравцева та ін., які спростували припущення Ю. Шереха про «смерть» «неокласики», яку він «переплутав» з неокласицизмом, довели невичерпність цієї стильової тенденції, засвідчили здатність будь-якого стилю оновлюватися в нових літературних хронотопах при збереженні своїх домінуючих ознак.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брюховецький В. С. Микола Зеров: Літературно-критичний портрет / В. С. Брюховецький. К.: Радянський письменник, 1990. 309 с.
2. Гальчук О. «...не минає міт!»: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1910 – 1930-х років / Оксана Гальчук. Чернівці: Книги ХХІ, 2013. 552 с.
3. Державин В. Поезія Миколи Зерова і український класицизм // Володимир Державин / Українське слово: Хрестоматія української літератури і літературної критики ХХ ст. К.: Рось, 1993. Кн. 1. С. 522-541.
4. Державин В. Поезія М. Ореста і український класицизм // Володимир Державин // Українське слово: Хрестоматія української літератури і літературної критики ХХ ст. К.: Рось, 1994. Кн. 2. С. 347 – 365.
5. Зеров М. Наші літературознавці й полемісти / Микола Зеров // Червоний шлях. 1926. Ч. 4. С. 151-177.
6. Іванюха Т. В. Трансформація жанрів античної літератури у творчості неокласиків : автореф. ... канд. філол. наук / Т. В. Іванюха. Кіровоград, 2007. 20 с.
7. Київські неокласики / [упорядк. В. Агєєва]. К. : Факт, 2003. 252 с.
8. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття / Н. В. Костенко. ВЦ «Київський університет», 2006. 287 с.
9. Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу / Євген Маланюк; [упоряд., передм. Г. Сивоконя]. К.: Дніпро, 1997. 430 с.
10. Музичка А. Журнальна українська лірика / А. Музичка // Червоний шлях. 1927. Ч. 2. С. 156 – 184.
11. Моренець В. Національні шляхи поетичного модернізму першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / Володимир Моренець. К.: Вид-во Соломії Павличко «Смолоскип», 2002. 327 с.
12. Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм / Дмитро Наливайко // Наукові записки «НаУКМА». Т. 4. Філологія. К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 1998. С. 3 – 17.
13. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Кам'янець-Подільський: Буйницький О. А., 2009. Вип. 19. 210 с.
14. Новиченко Л. М. Поетичний світ Максима Рильського (1910–1941) // Л. М. Новиченко. К.: Наукова думка, 1980. 407 с.
15. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. [2-ге вид., переробл., доповн.] К.: Либідь, 1999. 448 с.
16. Родіонова І. Г. Поезія Михайла Драй-Хмари у колі київської «неокласики» 20-х років ХХ ст.: дис. ... канд. філол. наук / І. Г. Родіонова. К., 2004. 184 с.
17. Саєнко В. П. Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: Ренесансні параметри. / В. П. Саєнко: Астропринт, 2004. 256 с.
18. Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті / Юрій Шерех. Нью-Йорк: Пролог, 1964. 415 с.

Yuri Kovaliv. Structural mission of Kyiv's «neo classics» in the history of Ukrainian literature of 20th years.

The article deals with the difficult moments of the terminological identification of the concept of «neoclassics», the intense polemic disturbances associated with its inadequate understanding and interpretation that was observed in the 1920s, and which M. Zerov and other Kyiv poets denied. This tendency continued during the MUR period, in particular in the articles by Y. Sherekh, and continues to this day, and therefore needs to be adequately refined. The essential characteristics of the aesthetic concept and creativity of the «bunch of the fifth» are revealed; the author presented the rethinking of many of the intertextual lyrical stories (not only ancient, but also Oriental, Medieval, Renaissance, Classical, Baroque, Romantic, Realistic, Modernistic, in particular, Symbolist) into the plots of its own lyrics diverse in genres and metres, marked by a high culture of poetic speech, their urban base, not separated from the natural environment, the semantics of the library, the atmosphere of Kyiv Alexandria, that formed their ars poetica, its role in the reshaping of Ukrainian literature, disciplining poetry thinking, giving it apollonic features while preserving the Dionysian (cardiocentric) basis; the author also considered the typology with Polish «skamandryty». The style inexhaustibility of «neoclassics» is substantiated.

Key words: Kyiv neoclassics, neoclassicism, Apollonism, Dionysism, clarism, cardiocentrism, intertextuality, culturological basis.