

Олена Галета
(Львів)

АПОЛОГІЯ СТИЛЮ: “РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ” ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА

Стаття присвячена розглядові упорядницької стратегії Юрія Лавріненка, застосованої в антології “Розстріляне Відродження”. Утверджуючи новий літературний стиль в українській літературі 1920–30-х років, це видання стало одною з ключових культурних подій в процесі творення української ідентичності у діаспорі. На основі архівних матеріалів відслідковано подальшу історію розвитку цієї ідеї у літературознавчій діяльності Лавріненка.

Ключові слова: антологія, еміграція, діаспора, літературний стиль, націєрозповідність.

Елена Галета. Апология стиля: “Расстрелянного Возрождения” Юрия Лавриненко.

Статья посвящена рассмотрению составительской стратегии, использованной Юрием Лавриненко в антологии “Расстрелянное Возрождение”. Утверждая новый литературный стиль в украинской литературе 1920–30-х годов, это издание явилось одним из ключевых культурных событий в процессе создания украинской идентичности в диаспоре. На основании архивных материалов показана дальнейшая история развития этой идеи в литературоведческой деятельности Лавриненко.

Ключевые слова: антология, эмиграция, диаспора, литературный стиль, “нация и наррация”.

Olena Haleta. Apologia of the style: “Executed Renaissance” of Yurii Lavrinenko.

The article is dedicated to the analyzing of compiling strategy, which was used by Yurii Lavrynenko in the anthology “Executed Renaissance”. This edition has asserted a new literary style in Ukrainian literature of 1920–1930’s, and also has become one of the most important cultural phenomenon in a process of creation of a Ukrainian identity on exile. The further developing of this idea is considered on the basis of archival materials.

Key words: anthology, emigration, diaspora, exile, literary style, “Nation and Narration”.

*Укорінення – це, можливо, найважливіша
і найменш усвідомлена з-поміж потреб людської душі.
Сімона Вейль, “Укорінення” (1942)*

*На жаль, я в Америці. В найбільшому місті світу – в Нью-Йорці (...)
Роботи не боюся. Боюся дечого іншого.
З листа одного з українських повоєнних літераторів-емігрантів (1949)*

Автор листа, з якого взята цитата-епіграф, закінчив життя самогубством, так і не знайшовши для себе місця в “найбільшому місті світу”. Страх, про який він пише у листі, не був лише виплодом його особистої уяви: далі він описує загальну безнадію, розгубленість і безвихідь, до якої потрапляли вимушені емігранти, які втратили більше, ніж місце проживання – вони втратили своє місце в житті. Серед “найшанованіших українців в Нью-Йорку” – “гробокopatель Ярема”, а смерть видається найпевнішою справою у вигнанні: “Найшановніша українська організація – “Український клуб”. Для вступу треба заплатити 2 долари 50 центів. Померши, Ви одержите на похорон 100 доларів”. Підпис під цим листом вміщає усю автобіографію: “Ваш скалічений Микола” [19]. Автобіографію, що перетворюється на біографію цілої культури, викорінюваної з місця її зародження й існування.

Дім без підмурівка. По Другій світовій війні Нью-Йорк по трохи перетворюється не просто на місце проживання численних українців, які втратили свої попередні домівки, а на одне з найважливіших культурних середовищ, з його внутрішніми зв’язками й конфліктами, цінностями,

уявленнями, ідеалами, органами й інституціями. Середовище, яке намагається формулювати і втілювати нові ідеї заради створення нового культурного дому спільноти. Вільям Сафран, один з найбільш відомих дослідників культурних еміграційних процесів, називає таку спільноту діаспорою, підкреслюючи її посутню відмінність від будь-якого іншого переміщення з одної країни (місця народження) до іншої: "Діаспори включають особливий тип емігрантів, оскільки вони зберігають пам'ять прокультурний зв'язок і загальну орієнтацію на свої вітчизни; вони мають інституції, які відгукуються на вітчизняну культуру й/чи релігію; вони певним чином (символічно чи фізично) співвідносяться зі своїми вітчизнами; вони сповнені сумнівів щодо свого повного злиття з новою країною; вони переймаються своїм збереженням як окремої спільноти; і багато з них підтримують міф про повернення" [32, с. 10]. На думку дослідника, така спільнота вигнанців, без видимої можливості повернення, пронизана відчуттям всесвітньої самотності, наділена статусом міжнародного парії, повсякчас zagrożена, налякана своїм можливим зникненням серед знеосіблених інших [32, с. 10]. З іншого боку, вона може усвідомлювати себе спільнотою вибраних, покликаних залишити рідні землі і розсіятися по світі, аби нести й голосити правдиву вістку – подібно до перших християн-прозелітів, які вирушили проповідувати християнство за покликком апостола Павла, всупереч утискам і переслідуванням у себе на батьківщині [32, с. 11].

Подібна "проповідь" виникає з потреби створити новий світ з осколків розтощеного минулого й прижити на новоствореному ґрунті життєствердну ідею, здатну гуртувати довкола себе спільноту. Цю потребу в її нагальності найкраще висловив Салман Рушді: "Якщо не породити світ у найдетальніший спосіб в описах, то його не стане (...) Емігрантові доводиться винаходити землю у себе під ногами" [31, с. 149].

Автор класичної праці "Глобальні діаспори" Робін Коген вирізняє чотири основні типи діаспор: ті, що їх утворювали вигнанці, торговці, заробітчани і колонізатори. Попри те, що він схильний розглядати їх також як окремі фази в історії діаспорних спільнот, межі між якими часто розмиті, Коген зазначає, що в більшості випадків ядро діаспорної спільноти становлять саме вигнанці, котрі не тільки утворюють, а й створюють нову діаспорну ідентичність на основі таких чинників, як мова, історія, культура й релігія [25]. Думку Когена продовжують у вступі до колективної монографії "Діаспора, ідентичність і релігія" троє авторів – Волтрод Кокот, Хачіг Тололян і Керолайн Альфонсо, – стверджуючи, що передусім традиційну "діаспору асоціювали з травматичним розпорошенням і безрезультатними спробами впоратися з колективними нестачами" [26, с. 1]. Однак саме ця невідшкодовність "колективних нестач" породжує щораз нові – болючі, але неunikні – спроби їх подолання. Тому Едвард Саїд вбачає у ситуації вигнання передумови для особливого культурного самоусвідомлення: попри те, що пережити вигнання – це "мука непоправної втрати", сьогодні воно перетворилося на "рушійну силу культури" [33, с. 173]. Мука вигнання, на думку Саїда, зумовлена найперше навіть не особистою втратою, а тою бездонною самотністю, яку відчуває людина, переживаючи втрату "общинного дому" [33, с. 177]: "тому вигнанець має нагальну потребу негайно відновити своє життя з осколків, і виражається це, як правило, у потребі відчути себе частиною відродженої нації чи носієм життєствердної ідеології (...), покликаної скласти осколки його розбитого життя у цілісну картину" [33, с. 177].

У стінах мови. Однією з таких найуспішніших спроб української повоєнної еміграції стала антологія "Розстріляне Відродження" (1959) в упорядкуванні Юрія Лавріненка, назва якої згодом перетворилася на назву цілого покоління й епохи, навіть більше – на одну з провідних ідей в історії української літератури ХХ ст. [про історію назви докладніше див.: 1].

На вигнанні Лавріненко (як і решта повоєнної української еміграції) опинився в особливих обставинах, які формують певні культурні запити і потреби. Найперше, ситуація вигнання породжує відчуття втраченого дому, повернення до якого заказане, аж до небезпеки втратити саме життя. Однак і поза домом життя не може набути остаточної ваги й цінності, доки не віднайде для себе нового – бодай культурного – ґрунту. Йдеться про потребу нового закорінення, пошук тих форм зв'язку з домом, які перетривають географічні відстані і, що ще більш важливо, постійне віддалення минулого у часі. Тетяна Шестопалова виділяє концепт еміграції як один з основних у соціокультурній діяльності Лавріненка: "Науково-критична спадщина Ю. Лавріненка несе в собі інтенцію еміграції та еміграціонізму як *іншого*, що багатьма своїми ресурсами походить із чужокультурного середовища формування та функціонування українського літературного процесу по Другій світовій війні" [21, с. 274]. З одного боку – еміграцію Лавріненко

переживає як особисту й історичну поразку, що підтверджує навіть з часової відстані початку 1970-х у книзі спогадів “Зруб і парости”: “Людина не може подолати, ані перетривати долю. Не може від неї і втекти, бо який би не був гарний міт універсальності еміграціонізму – він все ж таки залишається мітом” [5, с. 18]. Але з іншої сторони – як слушно наголошує Т. Шестопалова – його діяльність “є конструктивною пропозицією у відповідь на культурну катастрофу” [21, с. 274], свідченням про “причетність висловленої думки до ситуації ставання, утвердження, і аж ніяк не зникання” [21, с. 277].

Джон Глед, один з відомих дослідників вигнання, стверджує, що саме по собі воно є “радше політичною, а не естетичною категорією” [30, с. VIII-IX], натомість Йосиф Бродський бачить вигнання письменника найперше як “лінгвістичну подію”, коли “викинутий з рідної мови, він шукає в ній захисту” [24, с. 108]. Бродський наголошує на принциповій відмінності вигнання у ХХ ст. від класичного примусового віддалення від “цивілізованого” центру до “дикої” околиці: сучасний вигнанець неодмінно рухається від тиранії до демократії, і більше, ніж уродженець демократичного суспільства, здатен відчувати його переваги. Як стверджує Бродський, “можливо, ця дорога для вигнаного письменника великою мірою скидається на повернення додому, бо він наближається до місцезнаходження ідеалів, якими весь час надихався” [24, с. 101]. Однак через мовний бар’єр письменник-вигнанець позбавлений будь-якої можливості відігравати помітну роль у цьому новому суспільстві – а саме цього він не може прийняти й не може з цим змиритися. Тому він піднімається на повітряній кулі власних прагнень у чужинецьке небо, незмінно націлений на кінцевий пункт призначення – покинутий дім. Однак погляд такого повітроплавця – подібно до ангела історії Вальтера Беньяміна – спрямований назад, він великою мірою ретроспективний. І це не ностальгія, не намагання повернути минуле – лише спроба відрокувати невідворотне майбутнє. Вигнанець, особливо ж письменник-вигнанець, опиняється “у стані, при якому все, з чим він залишається, – це він сама і його мова, і між ними немає нікого й нічого” [24, с. 108]. На думку Салмана Рушді, лише через літературу емігрант може повернутися у втрачене місце у втраченому часі [31, с. 9] – у невидимий, уявний світ, “його власний”, а отже, відмінний від безлічі інших можливих світів [31, с. 10]. Розповідь одного зі своїх романних героїв Рушді прирівнює до людини, яка намагається зібрати світ, відображений у розбитому дзеркалі – знаючи, що окремі уламки цього дзеркала невідшкодовно втрачені [31, с. 11]. Але при цьому він вказує на особливу творчу спромогу письма: “переописування світу – це перший необхідний крок до того, аби його змінити” [31, с. 14]. Тому – знову ж звертаючись до Бродського – “те, що починалось як приватний, інтимний зв’язок з мовою, у вигнанні стає долею, – навіть до того, як стати одержимістю чи обов’язком” [24, с. 108].

Ендрю Гарр, автор монографії “Письменники у вигнанні”, так само наголошує на цій особливо загостреній потребі письменників-вигнанців – потребі створювати універсалії, нарощені на ґрунті особистого досвіду, і закликає “задуматися про те, наскільки доконечна потреба доводити універсальність є рефлексивною реакцією на вигнання” [27, с. 22]. Як і будь-який інший, узагальнення й усталення потребує не лише писемний, а й попередній читацький досвід. Для української повоєнної еміграції таким полем для створення спільного культурного досвіду стає українська література 20–30-х рр. ХХ ст., потрактована як час найвищого злету і найглибшої трагедії водночас. У вигнанні колективне перепрочитання цього періоду відбувається у новому ключі – це, власне, ключ до спільного дому, витвореного самою лише мовою, без фізичної географії. Його несуча конструкція – конструкція мовна, на яку лягає увесь тягар самопошуку й самовіднайдіння. І якщо письменники-МУРівці дискутували ідею великого національного стилю проспективно, то Лавріненко намагається “вчитувати” її у літературу ретроспективно – через перечитування творчості попередників, а отже, через реорганізацію і навіть телеологізацію попередньої літературної історії задля побудови концепції національної мови як особливого стилю. У вступі до своєї антології “Розстріляне Відродження” Лавріненко засвідчує: “В доборі матеріалу нам служив критерій не політичний, а мистецький. Мистецький критерій в красному письменстві є універсальний” [20, с. 10].

Націєрозповідність. Гомі Бгабга докладно описує зв’язок між нацією і мовою у колективній монографії за його редакцією “Нація і нарація”, запропонувавши для цього термін “націєрозповідність”. На завершення всього колективного дослідження Бгабга пропонує розглядати націю як “форму соціальної і текстуальної приналежності” [22, с. 292], як “нарративну стратегію” [22, с. 292], і наголошує на процесуальності, “часовості” “націєписання” [22, с. 292]. Важливо, що

мова постає тут у своєму виражально-установчому аспекті – йдеться бо про незавершений і незавершальний процес націєтворення, якому супутній так само незавершений процес розповідності. Націєпростір, за Бгабгою, ми завжди сприймаємо у напівзавершеності, бо він постає перед нами лише у процесі формування; так само значення, якими його наділяють, є частковими, бо доступні нам лише у процесі формулювання [23, с. 3]. Цю особливість Бгабга називає "перформативністю мови націєрозповідності" [23, с. 3], що її можна витлумачити як здатність дотворюватися у самому висловлюванні, і разом з тим дотворювати об'єкт висловлювання. Узагальнюючи дослідження учасників проекту, Бгабга стверджує, що "установчі розповіді", які свідчать про закладання націй, "є настільки ж актами причетності й утвердження, наскільки й актами викриття, переміщення, виключення й культурного оскаржування" [23, с. 5]. У цьому контексті "Розстріляне Відродження" також прекрасно ілюструє, як, за словами Бгабги, "люди околиці повертаються до переписування історії й літератури метрополії" [23, с. 6].

Якщо, за Бгабгою, кожне покоління по-своєму витлумачує національну ідентичність, створюючи для цього відповідні засоби, то перед поколінням української повоєнної еміграції це завдання постало з подвійними труднощами. Історичні обставини призвели не тільки до зміни часу, але й до зміни місця – позбавили ціле покоління зв'язку з т. зв. національним ландшафтом, місцем, фізичним простором (йдеться не тільки про географічну територію, а також про символічний простір, сформований природою й архітектурою, наділений символічними значеннями тощо), залишивши єдино простір мови, втілений у художніх текстах попередників, при чому у владному центрі не тільки процес письма, але й процес прочитання був насильницьки обірваний. За таких обставин антологія як особливий жанр "другого ступеня" – своєрідний архі-текст національної літератури – набувала особливого значення, бо перетворювалася на засіб встановлення наративно-сміслових зв'язків між розрізненими текстами-висловлюваннями, злютовуючи їх у єдину національну культурну традицію.

Найперше, на відміну від попередників, Лавріненко відмовився від принципу збірника-мартиролога, умістивши в антології авторів, які уникли фізичної смерті в 1930-х, і вдався до пошуку нового принципу – чи навіть ідеї – представлення літературного явища, спираючись на його внутрішню природу. Результат такого пошуку відображений у вміщеному матеріалі і способі його розташування, сам процес – в архівних матеріалах, пов'язаних із підготовкою антології. Передані до Бахметєвського архіву Колумбійського університету в Нью-Йорку, численні листи, чернетки, виписки свідчать про тривалий пошук як самої ідеї видання, так і способу її втілення. В остаточному вигляді антологію відкриває поезія Павла Тичини, якій відведена 41 сторінка. Кількісно (за кількістю творів) переважає лише добірка поезій Максима Рильського, однак сукупно вона займає на 5 сторінок менше. Таке розташування творів Тичини у виданні слугує ключем до розуміння упорядницького задуму: вихід 1917 р. "Сонячних кларнетів" Лавріненко обирає не лише за хронологічну, а за символічну точку відліку нової епохи.

Павло Тичина як явище стилю. До творчості Тичини Лавріненко звертався неодноразово на різних етапах власної літературознавчої праці. Перше окреме дослідження з'явилося ще в довоєнний час – невелика за обсягом монографія "Творчість Павла Тичини" [16], остання з книжкових публікацій протягом харківського періоду у літературознавчій діяльності Лавріненка. Сам автор довгий час згадував про неї неохоче, а після передруку на початку 1970-х рр. виклав своє ставлення письмово: "... це початківська робота незакінченого студента" [повний текст наводить Тетяна Шестопалова на основі рукопису "Мій сад в Арктиці" з приватного архіву Лариси Лавріненко-Зарицької – див. 21, с. 272]. Згодом, уже виїхавши до США, Лавріненко присвятив Тичині ще дві окремі роботи – "На шляхах синтезу клярнетизму" [15] і "Павло Тичина і його поема "Сковорода" на тлі епохи" [16].

Згадка про Тичину з'являється на самому початку післямови до антології, яка становить собою самоцінний есей, де Лавріненко намагається викласти не тільки концепцію всього видання, а й власне бачення відображеної в антології епохи. Лавріненко починає з видимого анахронізму – епіграфом до свого есею він бере слова Гоголя: "За Києвом проявилось нечуване диво... враз стало видно далеко на всі кінці світу" [20, с. 931], й ці слова уявляє собі словами рецензії на "Сонячні кларнети" Тичини, адже "Соняші кларнети" були конгеніальним естетичним універсалом країни, що в телюричних зрушеннях має у національній революції 1917 р. прокинулася до подолання зовнішнього і внутрішнього рабства, до нового життя" [20, с. 934]. Лавріненко визнає, що Тичина творить більше, ніж окремі авторські образи: з його поезії вони розходяться

по творах кращих (не плагіаторів!) авторів – Хвильового, Головка, Косинки, Осьмачки, Яновського, Бажана, Сосюри і навіть неокласика Рильського [20, с. 941]. До цієї теми Лавріненко повертається кількаразово, врешті формулюючи розуміння Тичини як явища стилю. Прикметно, що цей стиль – кларнетизм (тут Лавріненко зізнається, що переймає термін від Василя Барки), або ж необароко – не тільки проявляється у творах інших авторів, але й – що ще цікавіше – далеко не завжди притаманний поезії самого Тичини: “Клярнетизм не зразу вичіткував своє стильове обличчя. У “Соняшних кларнетах” чимало віршів, що випадають із збірки у минулий етап Олеса і Філянського. В “Плузі” багато революційної соціал-романтики, близької до Еллана, у “Вітрі з України” є чисто “неоклясичні” поезії. У раннього Хвильового видні неоромантичні шукання, у Бажана – конструктивізм, у Дніпровського – експресіонізм... В 1925–29 рр. кларнетизм остаточно пішов дорогою своєрідного українського стилю – необароко, що було основою і перших двох книжок Тичини. Відзначені раніш духові, мистецькі вартості “Соняшних кларнетів” і “Замість сонетів і октав” належать до підвалин необарокового стилю, що став домінантним стилем найбільших талантів 1925–29 рр. – самого Тичини, Хвильового, Бажана, Куліша, Яновського, Влизька, Мисика, Плужника, Свідзінського, і навіть проявився у ліпших творах Рильського та Филиповича” [20, с. 957]. Таким чином, ім’я Тичини перетворюється на своєрідну метонімію української післяреволюційної літератури, яку Лавріненко воліє називати необароковою. Його визначальна роль – у започаткуванні нового явища і визначенні його основних рис. Мова йде про явище, яке виходить за межі особистої творчості: “Сольовий заспів “Соняшних кларнетів” захопив грандіозні висоти і глибини, накреслив “програму-максимум” Відродження” [20, с. 943]. Зреалізувати цю програму довелося не одному авторові, однак визначальним і не випадковим уявляється найперше зв’язок між Тичиною і Миколою Хвильовим: “Клярнетизм Тичини народився в конгеніальному кліматі національної революції 1917 р. Подолавши катастрофу 1919 р., він ослаб при самому виході з неї в Радянську Україну і СРСР. Хвильовий – справжня дитина катастрофи 1919 рр і УРСР, ухопився за рятувальне коло кларнетизму і за його допомогою й методом орієнтувався в новій радянській ситуації, накресливши дальший шлях кларнетизму” [20, с. 951]. Зокрема, Лавріненко наголошує на тому, що Тичина присвятив Хвильовому головну поезію збірки “Вітер з України” – останньої, де ще можна наслухати звучання кларнетизму.

В іншому місці післямови Лавріненко зазначає, що “клярнетизм Тичини став зав’язком власної української поетичної синтези, власного поетичного образу світу” [20, с. 942] – основною міфологемою української літератури. Її міфологічну природу критик вбачає найперше в понадчасовості і піднесенні над традиційними дихотоміями, притаманними історичній свідомості. Вперше ця ідея звучить на самому початку післямови, коли Лавріненко розважає про загальну природу кларнетизму: “Клярнетизм не виключає й не оминає темряви, а навпаки: прагне охопити її” [20, с. 940]. Згодом цей мотив набуває розвитку у книзі спогадів “Чорна пурга” (1985). Там Лавріненко зазначає, що Тичина не залишається на рівні боротьби життя і смерті, приймаючи ту чи ту сторону – він перебуває у центрі протистояння, його поезія вміщує одразу два начала, піднімається понад історичним часом та контекстом: “Сучасники бачили в поезії Тичини “боротьбу за радість” (Кость Буревій так був озаголовив свій есей про поезію Тичини). Але в поетичній синтезі Тичини нема ні оптимізму, ні песимізму – тільки напружений трагізм одвічної боротьби життя проти смерті, життя Всесвіту, який відроджується по кожній “кінецьсвітній” катастрофі” [18, с. 146].

“Розстріляне Відродження” як стиль та ідея. Крізь усю антологію – і крізь увесь процес її підготовки й подальшої критики – проходять наскрізною віссю імена Павла Тичини і Миколи Хвильового. Перший являє у літературі новий стиль, другий формулює ідею Розстріляного Відродження. Що обидва аспекти були однаково важливі для Лавріненка, свідчить його лист від 22 травня 1959 р., де він говорить про завершення роботи над післямовою: “ідуть паралельно суто літературні і суто політичні мотиви, без вульгаризації обох або підміни одного одним” [3, с. 637].

Лавріненко почергово наголошує вагу то одного, то іншого, при цьому щораз чіткіше йдеться про стихійність, чуттєвість Тичини й раціональність, навіть ідеологічність Хвильового. Двоє авторів творять дві перспективи, у яких прочитується творчість 1920-х рр., і кожна з них має власне найменування – відповідно кларнетизм і вітаїзм. Перший – художній стиль, другий – тип свідомості. При чому Тичина (ретроспективно) подається як представник вітаїзму, а Хвильовий (проспективно) – як представник кларнетизму. Укладання антології Лавріненко починає радше

від ідеї – однак його власні зацікавлення ведуть його шляхом апології стилю, особливо ж, якщо зважити на наступні публікації і читацькі зацікавлення.

У першому листі Гедройця до Лавріненка від 19 листопада 1958 р., з якого й почалася вся антологія, йдеться про речі скоріше ідеологічні, ніж стилістичні: "Антологію уявляю собі під кутом зору революційної динаміки, гуманістичних ідеалів, демократичного соціалізму – одним словом, як це тепер окреслюється в Польщі, що характеризує "український шлях до соціалізму" [3, с. 595]. При цьому Гедройць наголошує на особливій ролі слова, що можна трактувати також як особливу роль словесності: "Знову виявилось, що в умовах тоталітаризму та національних переслідувань друковане слово повернуло собі, як у XIX столітті, свої магічні властивості" [3, с. 595]. Прикметно, що початково Лавріненко планував умістити в книжці ще один розділ із назвою "Кадри з політичної думки і акції", який на 3 червня 1958 р. налічував близько 200 сторінок, про що він говорить у листі до Гедройця [3, с. 612]. Але врешті він відмовився від такого задуму (за порадою Святослава Гординського), надавши перевагу виключно художній вибірці.

Сильветка про Тичину була одна з перших завершених – вона відкриває перелік перших надісланих матеріалів про авторів у листі від 6 жовтня 1958 р., де зазначено також, що до антології додано ще 8 поезій Тичини [7, арк. 1]. Натомість сильветку про Хвильового Лавріненко писав, закінчуючи роботу над фактографічною частиною. Так, у листі до Гедройця від 10 січня 1959 р. він зазначає: "Сьогодні сідаю за Хвильового – головного споксмена і натхненника тієї доби" [8, арк. 1]. Кількома днями пізніше (29 січня) у черговому листі він знову ж наголошує, що Хвильовий – "центральна фігура Розстріляного Відродження" [3, с. 632-633].

Подібну думку про визначальну роль Хвильового в антології і літературі того часу спостерігаємо у перших відгуках на антологію. Так, Іван Кошелівець, розглядаючи антологію як свідчення "про мистецьку суверенність української літератури, яка великою мірою й була здобута за цю коротку добу" [4, с. 1], взагалі сумнівається у доцільності й потребі терміна "кларнетизм", а також його спроможності описати щось більше, аніж нетривалий період у творчості самого Тичини. Серед інших рецензентів виділяється Святослав Гординський, чи не єдиний, хто не тільки звертає увагу також на Тичину, але й на особливість його творчості. Ведучи мову про потужний розвиток літератури і особливості письменників 1920-х рр., заангажованих ідеологічно, він зазначає: "Серед тих імен свідомо не згадали Тичини, творчість якого творить зовсім окремих казус. Безсумнівно найбільший поетичний талант, він, фактично, ніколи ніяким ідеологом не був, зате мав геніальний дар відображувати трансцендентні сили, що рухали українськими масами на порозі їх усвідомлення як держави-нації. Він став їх рупором, сам не створюючи ідей. Це був певний підсвідомий процес, своєрідне зараження ідеями, тож, коли не стало основного чинника – національного вияву мас, скінчився й Тичина-поет і народився урядовий одописець" [2, с. 3].

Сам Лавріненко вбачав найбільшу свою заслугу у праці над антологією в тому, що це видання вперше проголосило українську літературу 1917–1933 рр. цілісним і самоцінним явищем. Відіславши Гедройцеві заключний есей, у листі від 22 травня 1959 р. Лавріненко висловлює власну оцінку видання, наголошуючи, що його антологія вперше запропонувала сукупний образ епохи, а також структурувала літературний процес: "Мені вдалося схопити предмет, який ще зовсім не вивчався в його специфіці літературній і в його диявольській опосередкованості складними і великими подіями. Довелося придумувати самому кілька термінів-понять, визначити основні періоди, стилі, комплекси і т.д." [3, с. 637]. Цю думку він розвиває у наступному листі від 3 червня: "це наче і енциклопедія і звіт та підсумок цілої надзвичайної епохи (...). Це не тільки антологія, а й історія, довідник та синтеза епохи (вона оконтурена в заключному есеї), оригінальна синтеза" [3, с. 638].

Post Scryptum. Однак, осмислення цієї епохи не завершилося з виходом видання, сам Лавріненко присвятив йому, можна сказати, усе своє життя. Його пізні праці дозволяють відслідкувати напрямок його думки. Так, у листі від 27 жовтня 1980 р. до редактора журналу "Нові Дні" Мар'яна Дальнього щодо публікації з нагоди свого 75-ліття Лавріненко визначив три основні проблеми, які протягом життя займали його як літературного критика: "1) Українське Відродження, зокрема "Розстріляне"; 2) Політика і література; політизація літератури; 3) Реабілітація Павла Тичини і його самоочищення від Вавилонського полону сталінізму" [9, арк. 1]. На прохання Дальнього вирізнити основний напрямок своїх дослідницьких пошуків у листі від 25 листопада того ж року Лавріненко ще чіткіше окреслив своє зацікавлення: "Найважливіше запитання Ви вже сам назвали – чи можлива реабілітація Тичини?" [10, арк. 1].

До поновного осмислення Тичини спонукала також радянська публікація 1971 р. його поеми “Сковорода. Симфонія”, окремі уривки з якої Лавріненко мав змогу чути колись безпосередньо від самого автора. У листі до Гедройця від 22 січня 1981 р. він зізнається, що, читаючи завершення поеми у радянському виданні, думав про те, “як знаменито цей “Монолог” підійшов би до нашої “Антології” [11, арк. 3]. 26 січня 1981 р. Лавріненко надсилає копію “Монолога” для публікації у “Культурі”, й при цьому зазначає: “В ситуації сталінського “року великого перелому (...) “Монолог Сковороди” зазвучав від імені “нас”, об’єднаних обіймами лаокоона і загрозою смерті” [12, арк. 1]. В іншому листі, від 28 вересня 1982 р., він називає поему “осудом і епосом доби “Розстріляного Відродження” [13, арк. 1]. Ці слова згодом були використані у виступі на колоквиумі в Інституті східних живих мов у Парижі 26 листопада 1982 р. Текстом виступу під назвою “Література вітаїзму. 1917–1933”, що був написаний на основі післямови до антології і повністю присвячений Тичині, Лавріненко завершує видання спогадів “Чорна пурга” – останню прижиттєву книжкову публікацію.

У цьому виданні він згадує про свої особисті зустрічі з Тичиною, переплітаючи ці спогади зі спогадами про Хвильового. Побудова викладу водночас виразно показує, як особистий спогад перетворюється на текст загальнокультурного значення. Постаті Тичини і Хвильового присутні тут від самого початку: Лавріненко починає з того, як застав Тичину біля труни Хвильового ще у його помешканні, а потім бачив його у почесній варті біля гробу. Автор вибудовує своєрідний діалог-визнання: Тичина “вглядався в обличчя лицаря Відродження, якому присвятив був поезію й книжку “Вітер з України” (1924)” [18, с. 138]. І при цьому в Лавріненка зринає згадка про слова Хвильового у “Думках проти течії” (1926): “Тичина є одним з найбільших поетів сучасної європейської поезії. Коли говорити про вихід нашої сьогоднішньої літератури на західню арену, то цей розкіш можна дозволити тільки авторіві “Соняшних кларнетів”” [18, с. 138]. День похорону Хвильового був також днем останньої зустрічі Лавріненка й Тичини – 14 травня 1933 р. Таке співпадіння набуває символічного значення не лише особисто для автора, але й для всієї культурної традиції. Як говорить Лавріненко трохи вище у спогадах, “світова історія цього ранку розділилась на два періоди – один до пострілу Хвильового і другий після нього” [18, с. 137].

Початок епохи, яка закінчилася з пострілом Хвильового, Лавріненко пов’язує з виходом першої збірки Тичини. Частину спогадів, присвячену періодові 1920–30-х рр., він не випадково називає рапсодією. У ролі рапсода, або ж “зшивача пісень”, він бачить Тичину – поета, який умів говорити голосом, що належав не йому одному: у давній Греції рапсодами називали професійних мандрівних співаків, які “вільно імпровізували та об’єднували в одну епічну цілість як співані раніш пісні, перекази, міти, так і живі відгуки на реальні події сучасності” [18, с. 124]. Лавріненко вважає Тичину найближчим до пророка Єремії, а 3-ю частину поеми “Сковорода” – “кульмінацією трагедії Розстрілюваного Відродження” [18, с. 139]. Це визначення стає ключовим для розуміння Лавріненкового бачення Тичини, а також кидає світло на його пошуки самої сутності літератури, яка веде його дорогою міфологізму.

Особливо цікаве Лавріненкове трактування епілога поеми “Сковорода”. На його думку, Тичина і сам відчував слабкість “прометеївського” завершення-протесту, а тому до архіву поеми влучив також поезію “Будь славно, природо, за все”, задум якої виник у 1920 – тоді ж, коли виник і задум поеми: “Із цього епілогу поеми та інших творів Тичини випливає геніяльна антитеза: тиранія (носій смерті, Чорнобог) – а з другого боку, Природа (мати всіх, ніби неутральний прихильник життя, залежно від того, наскільки життя і людина дійшли верхів’їв свого розвитку)” [18, с. 145]. Намагання Лавріненка віднайти у творчості Тичини особливий стосунок до природи набуває ваги у світлі тези, яку він записав на окремому листку ще в час роботи над есеєм “Література межової ситуації”: “Кожна нац[іональна] літ[ература] виробляє своє відношення між людиною і природою” [14].

Наголошуючи на стилістично-світоглядному зв’язку між Тичиною і Хвильовим, такому важливому свого часу для побудови концепції “Розстріляного Відродження”, Лавріненко бачить у цих пошуках завершення поеми втілення того явища, для якого назву знайшов Хвильовий: “Оце творче одушевлення антитезою життя і смерті – Хвильовий назвав вітаїзмом (від латинського слова *vita* – життя), що став головним напрямом української літератури “Розстріляного Відродження”” [18, с. 145].

Рятівне коло літератури. “Чорній пурзі” Лавріненко надавав особливого значення, вочевидь, розглядаючи її як добірку власних найвартісніших праць, де представлені його ключові ідеї. З

листування з Гедройцем дізнаємося, що Лавріненко навіть звертався до нього щодо висунення цієї книжки на нагороду Нобеля (вочевидь, заохочений також нагородженням Чеслава Мілоша у 1980 р., про що він захоплено пише Гедройцеві). У листі-відповіді від 1 липня 1987 р. (за кілька місяців до смерті Лавріненка) Гедройць зголошує своє бажання видати цю книжку польською, однак зазначає: "Щодо надання Вам Нагороди Нобеля за "Чорну пургу" і за Вашу літературну творчість, то на це, на жаль, годі розраховувати, найперше через те, що Ваші книжки не перекладені іноземними мовами" [29, арк. 1]. Тією ж датою адресований лист доньці Лавріненка Ларисі: "Дуже уважно прочитав його лист і пропозицію. На жаль, це нереально (...). Я глибоко переймаюся віднайденням іншої форми відзначення його творчості" [28, арк. 1].

Цією книжкою критик намагається підвести підсумок своїм попереднім шуканням, ще раз переглядає і вточняє власне бачення досліджуваних раніше питань. Повертаючись до характеристики періоду "Розстріляного Відродження", Лавріненко відсилає до його 5 основних фаз, відзначених в антологійній післямові, і додає до них шосту як своєрідний епілог – "Поєма Павла Тичини "Сковорода" як осуд і епос доби "Розстріляного Відродження"". Тут ще раз вказує на символічний зв'язок Тичини і Хвильового, стверджуючи, що "кінцева сцена цієї поеми або трагедії "На горі. Дико. Далеко" була написана у травні 1933 р., в розгулі голодової смерті мільйонів людей, і всього за кілька днів після демонстративного самогубства Миколи Хвильового" [18, с. 161-162].

У такий спосіб Лавріненко замикає своєрідне коло: почавши від першої збірки Тичини – до самогубства Хвильового – і знову ж до Тичини як автора "Сковороди". Це не просто вивернення епохи, це своєрідне відродження через повернення – повернення до бароко, у якому Лавріненко вбачав засадничу особливість українського мовомислення, або ж – націєрозповідності (не випадково, аналізуючи поему, він вдається до розгляду біографії не тільки Тичини, а й Сковороди). Ще у післямові до "Розстріляного Відродження" Лавріненко дає відповідь на питання про вагу стилю й ідеології для національного самовираження: "Політика здебільша тільки засліплюється "злобою дня" і не вміє читати рентгенівські знятки поезії" [20, с. 934]. Тичина-поет, який говорить не лише від імені власного "я", а й від імені спільного "ми", виявляється найпитомішим голосом, здатним виразити в конкретний історичний момент неповторність національного мовомислення. Нарешті, сформулювавши основні засади кларнетизму (світлоритм, гармонійність, універсальність, життєствердність, позачасовість, творчість) на прикладі творчості Тичини, Лавріненко надає їм значення, визначального для розвитку всієї української літератури: термін "кларнетизм" "вживаємо тут для означення світовідчужання і стилю не тільки перших двох книг Тичини, а й того головного напрямку літератури 1917–33 рр., що оформився в стилі, який ми зватимемо необароковим стилем" [20, с. 934].

Таке визначення можна приймати чи не приймати, однак безсумнівним залишається те, що, осмислюючи літературний процес 20–30-х рр. ХХ ст., Лавріненко запропонував стильовий підхід, орієнтований перш за все на неповторність національного поезомислення конкретної історичної епохи. Вочевидь, не випадково він відмовився від ідеї Гедройця починати антологію замість вступу поемою Лободовського, що її Гедройць виклав ще у листі від 31 березня 1958 р.: "Визначаюся остаточно, щоби як вступ до антології дати поему Юзефа Лободовського про Україну" [6, арк. 1]. Зібрана під однією обкладинкою, структурована і осмислена, українська література 1920–30-х рр. стала тим новим підмурівком, на якому зводила свою будівлю українська еміграційна література. Ще обговорюючи ідею видання, Лавріненко рішуче відмовився включати до антології твори, написані на еміграції. І хоч дехто з еміграційних авторів і критиків нарікав згодом на таке рішення, про його доречність і успішність свідчать слова самого Лавріненка з листа до Гедройця 22 грудня 1959 р.: "... без виходу "Розстріляного Відродження" деякі панове не погодилися б бути в одній книжці з "розстріляними"" [3, с. 669].

Це свідчить про те, що Лавріненкові вдалося зробити більше, ніж каталог чи мартиролог: своєю антологією він зумів запропонувати цілісне бачення епохи, створити місце для самовпізнання спільноти. Потреба спільної візії самих себе і способів свого існування, що постала перед вигнанцями-емігрантами після Другої світової війни, спонукала найперше до пошуку спільної ідеї для новостворюваної спільноти. Позбавлені – у буквальному розумінні – ґрунту під ногами, вони змушені були озиратися назад, шукати спільний успішний досвід, який дав би змогу висунувати "життєствердну ідею" із пережитої катастрофи. Укладаючи антологію, Юрій Лавріненко вийшов далеко за початкові рамки: як за об'ємом, так і за глибиною втілення задуму. Починаю-

чи від роботи над окремими біографіями, він згодом вдався до пошуку спільної історіографії як “духу часу” і навіть міфології як позачасової особливості національного самовислову.

Уся архітектура антології оперта на дві постаті: Павла Тичину – виразника понадісторичного чуття, і Миколу Хвильового – речника історичної епохи. “Сонячні кларнети” ознаменують народження цієї епохи, смерть Хвильового – її загибель. Однак згадуваний епіграф зі “Страшної помсти” Гоголя, що ним починається заключний есей, а особливо Лаврінєнків заклик відмови від помсти заради “літератури вітаїзму” вказують не тільки на катастрофу, але й шлях її подолання – через життєствердність літературної творчості (націєрозповідність), що може бути підхоплена і розвинена навіть після фізичного чи психологічного знищення окремого автора або й цілого покоління. Оскаржуючи офіційну версію історії і поетики, “Розстріляне Відродження” врешті утвердило новий канон – не тільки фактографічний, а й стилетворчий, покликаний у першу чергу не фіксувати втрати, а утверджувати можливості й особливості національного мовностилю.

Джерела та література:

1. Галета О “Розстріляне Відродження”: від історії метафори до метафори історії / Олена Галета // Слово і Час: науково-теоретичний журнал. – К., 2012. – С. 58–65.
2. Гординський С. Розстріляне відродження / Святослав Гординський // Свобода. – 1959. – 17 грудня. – С. 3.
3. Єжи Гедройць та українська еміграція: Листування 1950–1982 років / [Уп., передне слово і коментарі Богумілі Бердиховської]. – К.: Критика, 2008. – 752 с.
4. Кошелівець І. Література “розстріляного відродження” / Іван Кошелівець // Українська літературна газета. – Мюнхен, жовтень 1959. – Ч. 10 (52). – С. 1–2.
5. Лаврінєнко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії / Юрій Лаврінєнко. – Мюнхен: Сучасність, 1971. – 331 с.
6. Лаврінєнко, Ю. Лист до Єжи Гедройця від 31 березня 1958 року / Юрій Лаврінєнко // Jurij Lawrynenko Papers. – Series: Correspondence. – Subseries: Giedroyc. – Box 2, Folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
7. Лаврінєнко Ю. Лист до Єжи Гедройця від 6 жовтня 1958 року / Юрій Лаврінєнко // Jurij Lawrynenko Papers. – Series: Correspondence. – Subseries: Giedroyc. – Box 2, Folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
8. Лаврінєнко Ю. Лист до Єжи Гедройця від 10 січня 1959 року / Юрій Лаврінєнко // Jurij Lawrynenko Papers. – Series: Correspondence. – Subseries: Giedroyc. – Box 2, Folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
9. Лаврінєнко Ю. Лист до Мар’яна Дальнього від 27 жовтня 1980 року / Юрій Лаврінєнко // Jurij Lawrynenko Papers. – Series: Biographical, Documents, Interviews. – Box 13, Folder 7. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
10. Лаврінєнко Ю. Лист до Мар’яна Дальнього від 25 листопада 1980 року / Юрій Лаврінєнко // Jurij Lawrynenko Papers. – Series: Biographical, Documents, Interviews. – Box 13, Folder 7. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
11. Лаврінєнко Ю. Лист до Єжи Гедройця від 22 січня 1981 року / Юрій Лаврінєнко // Jurij Lawrynenko Papers. – Series: Correspondence. – Subseries: Giedroyc. – Box 2, Folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
12. Лаврінєнко Ю. Лист до Єжи Гедройця від 26 січня 1981 року / Юрій Лаврінєнко // Jurij Lawrynenko Papers. – Series: Correspondence. – Subseries: Giedroyc. – Box 2, Folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
13. Лаврінєнко Ю. Лист до Єжи Гедройця від 28 вересня 1982 року / Юрій Лаврінєнко // Jurij Lawrynenko Papers. – Series: Correspondence. – Subseries: Giedroyc. – Box 2, Folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
14. Лаврінєнко Юрій. Література межової ситуації / Юрій Лаврінєнко // Jurij Lawrynenko Papers. – Series: Writings, Journalism. – Subseries: Literatura mezhovoi situatsii. – Box 32. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
15. Лаврінєнко Ю. На шляхах синтезу клярнетизму / Юрій Лаврінєнко. – Б. м.: Сучасність, 1977. – 64 с.
16. Лаврінєнко Ю. Павло Тичина і його поема “Сковорода” на тлі епохи (спогади і спостереження) / Юрій Лаврінєнко. – Б. м.: Сучасність, 1980. – 64 с.
17. Лаврінєнко Ю. Творчість Павла Тичини / Юрій Лаврінєнко. – Харків: В-во “Український робітник”, 1930. – 80 с.
18. Лаврінєнко Ю. Чорна пурга та інші спомини / Юрій Лаврінєнко. – Мюнхен: Сучасність, 1985. – 186 с.
19. Микола [?]. Лист до Юрія Шевельова від 4 липня 1949 року / Микола [?] // Музей-архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 2040.

20. Розстріляне Відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / [Упор. Юрій Лавріненко]. – Париж: Instytut Literacki, 1959. – 979 с.
21. Шестопалова Т. На шляхах синтези думки (теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка) / Тетяна Шестопалова. – Луганськ: ДЗ "ЛНУ імені Тараса Шевченка", 2010. – 320 с.
22. Bhabha H. K. *Dissemi Nation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation* / Homi K. Bhabha // *Nation and Narration* / [Ed. Homi K. Bhabha]. – London; New York: Routledge, 2000. – P. 291–322.
23. Bhabha H. K. *Introduction: Narrating the Nation* / Homi K. Bhabha // *Nation and Narration* / [Ed. Homi K. Bhabha]. – London; New York: Routledge, 2000. – P. 1–8.
24. Brodsky J. *The Condition We Call Exile: An Address* / Joseph Brodsky // *Literature in Exile* / [Edit. John Glad]. – Durham: Duke UP, 1990. – P. 100–109.
25. Cohen R. *Global Diasporas: An Introduction* / Robin Cohen. – New York: Routledge, 2008. – 240 p.
26. *Diaspora, Identity and Religion: New Directions in Theory and Research* / [Edit. by Waltraud Kokot, Khachig Tölölyan and Carolin Alfonso]. – London; New York: Routledge, 2004. – 224 p.
27. Gurr A. *Writers on Exile: The Identity of Home in Modern Literature* / Andrew Gurr. – Brighton: Harvester, 1981. – 160 p.
28. Giedroyc J. *List do Larysy Lawrynenki z dn. 1 lipca 1987 roku* / Jerzy Giedroyc // *Jurij Lawrynenko Papers*. – Series: Correspondence. – Subseries: Giedroyc. – Box 2, Folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
29. Giedroyc J. *List do Jurija Lawrynenki z dn. 1 lipca 1987 roku* / Jerzy Giedroyc // *Jurij Lawrynenko Papers*. – Series: Correspondence. – Subseries: Giedroyc. – Box 2, Folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
30. *Literature in Exile* / [Edit. John Glad]. – Durham: Duke UP, 1990. – 175 p.
31. Rushdie S. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991* / Salman Rushdie. – London: Granta Books & Penguin Books, 1991. – 432 p.
32. Safran W. *Deconstructing and Comparing Diasporas* / William Safran // *Diaspora, Identity and Religion: New Directions in Theory and Research* / [Edit. by Waltraud Kokot, Khachig Tölölyan and Carolin Alfonso]. – London; New York: Routledge, 2004. – P. 9–30.
33. Said E. W. *Reflections on Exile* / Edward W. Said // *Said Edward W. Reflections on Exile and Other Essays*. – Cambridge, Massachusetts: Harvard University press, 2000. – P. 173–186.