

Леся Демська-Будзуляк

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ КОНЦЕПЦІЇ СТИЛЮ МИКОЛИ ЗЕРОВА

Проаналізовано естетико-теоретичні погляди Миколи Зерова з погляду сучасної теорії інтермедіальності. Застосування такого підходу є особливо плідним щодо вивчення авторської концепції модернізації національної культури. Для М. Зерова, вченого і поета, парадигма художнього стилю не обмежується формальним рівнем, а складається з трьох рівнів – філософського світогляду, художньої естетики та форми. Використовуючи засоби та інструментарій інших видів мистецтва, М. Зеров робить спробу модернізувати українську літературу, поєднавши національні форми з європейським класичним каноном.

Ключові слова: художній стиль, інтермедіальність, інтертекстуальність, національна культура, бароко.

Останнім часом творчість неокласиків характерна розглядом тих питань, що опинилися у центрі літературознавчої уваги з погляду багатьох аспектів: рецепції європейської класики (В. Зварич, Л. Темченко), модернізації національної культури (В. Брюховецький, В. Панченко), стилетворчих та канонотворчих пошуків (І. Сацик, В. Агеева, В. Ніколаєнко), теоретико-критичних пошуків ХХ ст. (В. Івашко, Б. Коваленко, Є. Мельник). З адаптацією сучасним українським літературознавством різноманітних західних теорій та концепцій з'являється можливість вивчати творчість неокласиків за допомогою нових методологічних підходів, що дає змогу по-новому подивитися на явище неокласицизму в українській літературі.

Одним із таких сучасних підходів виступає концепція інтермедіальності, що покликана розглядати художній текст чи окремі теоретико-естетичні погляди у комплексі всіх наявних на сьогодні художніх систем та парадигм. Незважаючи на те, що в центрі уваги теорії інтермедіальності є переважно різноманітні аспекти сучасного мистецтва (візуального, словесного, образного, пластичного), проте саме завдяки інтермедіальному підходу можемо під дещо іншим кутом зору подивитися на різні історико-теоретичні явища всього літературознавчого дискурсу. Впродовж усього свого історичного існування поняття інтермедіальності неодноразово називали різними термінами: чи то синтез мистецтв, чи то відповідність мистецтв (явище синестезії), чи то явище “художньої системи”, під якою розуміли сукупність мов різних видів мистецтв, які взаємодіють між собою. Російський учений М. Каган, коли запропонував свій системний підхід до вивчення культури, у програмній книжці “Морфологія мистецтва” пропонує розуміння цілісного світу мистецтва не як замкнутої структури, а як відкритої системи, доволі розгалуженої, і яка корелюється всередині самої себе на різних смислових рівнях [5, с. 117]. Як слушно зазначає Н. Тишуніна, такий підхід виводить дослідника на проблему художніх комунікацій. Хоча, з іншого боку, стосовно літературознавства, додає дослідниця, М. Каган ніде не вживає поняття “мова” або “текст”, ось тому його підхід до виявлення внутрішньо художніх зв'язків є не стільки філологічним, скільки загальноестетичним [8].

Перед тим, як безпосередньо підійти до нашої теми дослідження, хочу дуже коротко зупинитися на загальновідомому визначенні поняття “текст”, запропонованому в 70-х роках ХХ ст. Р. Бартом: “Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому у більше чи менше впізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури. Кожний текст становить собою нову тканину, зіткану із старих цитат. Уривки культурних кодів, формул ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом і т. д. – вони всі поглинаються текстом і перемішані у ньому, оскільки до тексту і навколо нього існує мова” [1, с. 218]. Це визначення виводить нас на теорію інтертекстуальності, де зв'язки вибудовуються всередині одного семіотичного ряду. А звідси, наступним кроком у міжтекстових комунікаціях є теорія інтермедіальності, в якій внутрішні зв'язки вибудовуються всередині взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв не лише на семіотичному, а й на смислово-речевому рівні.

20-ті роки ХХ ст. – унікальний час в історії культури і передовсім – це час інтенсивних пошуків нових форм вираження у мистецтві. Митці провадили активні експерименти, звертаючись у межах одного виду мистецтва до засобів вираження іншого. Саме з таких експериментів народжувалися нові стилі – імпресіонізм, неокласицизм, кубізм, сюрреалізм, дадаїзм, футуризм тощо. У світоглядному плані ці пошуки були тісно пов'язані з пошука-



ми шляхів модернізації всієї європейської культури та подолання світоглядної кризи, яка виникає на зламі століть та в переддень Першої світової війни. Не оминули ці тенденції й України.

Значний внесок у розбудову національного стилю модерної культури зробив Микола Зеров. Зокрема, досліджуючи теоретико-естетичні погляди Миколи Зерова в межах неокласичної парадигми, плідною щодо вивчення специфіки концепції літературно-культурного стилю виявилася теорія інтермедіальності, запропонована вченим. Оцінюючи всю науково-критичну спадщину Миколи Зерова, на жаль, не маємо достатньо підстав говорити про наявність якоїсь цілісної, завершеної теоретичної концепції автора, однак не викликає сумнівів наявність внутрішньої єдності всього різножанрового доробку літературознавця (вперше про це говорить М. Москаленко) [6, с. 1249]. Більшість наукових розвідок автора містять велику кількість положень саме теоретичного характеру, безпосередньо дотичних до аналізу тих чи інших явищ українського літературного процесу. Бачимо, як від першого критичного відгуку і до останньої наукової праці науковець намагається вибудувати власну парадигму української літератури, а через неї й культури. І одним з центральних положень цієї концепції є питання стилю.

Безумовно, що жоден художній стиль не може виникнути поза межами світогляду, зрештою, він сам є виявом певного світогляду. Однак, враховуючи, що будь-який художній стиль реалізується на кількох рівнях: філософському (світогляд), естетичному (цінності та метод пізнання світу), формальному (мовні засоби, жанрова система), то лише логічне взаємодоповнення та гармонійне співіснування всіх трьох рівнів створюють передумови для виникнення певного цілісного художнього стилю. Будь-які зміни на будь-якому з рівнів призводять до появи одного з варіантів цього стилю (національного, регіонального тощо), а втрата актуальності одного з рівнів спричиняє до занепаду самого стилю.

Відтак своїм першочерговим завданням Микола Зеров бачить теоретичне обґрунтування такого типу культури, яка б максимально відповідала українській ситуації, а й водночас вмонтовувала українську культуру в загальноєвропейський дискурс. Очевидно, що стрижнем, довкола якого мала б розвиватися така культура, у вченого виступало поняття стилю. Відтак перед Миколою Зеровим стоїть непросте завдання: залучивши все найкраще, на його думку, з європейської культури та спираючись на українське мистецтво, сконструювати певну синтетичну модель якісно нової української культури. Доречно зазначити, що такий підхід був характерний для всіх неокласиків. Як слушно зазначає Л. Темченко: “Свідома орієнтація авторів на загальноєвропейський контекст (від естетичної програми до поетики) сприяла тому, що з української літератури почали поступово витіснятися старі просвітянські форми, які вичерпали себе. [...] що основні положення творчої програми неокласиків були зведені до досягнення вершин світової культури, трансформація форм та образної системи у власній поезії, удосконалення поетичної техніки. На цьому ґрунті їхня творчість постала як певна система світосприйняття з основоположними тенденціями осмислення Краси як певного духовного Абсолюту” [7].

Звертаючись до культурологічного поняття стилю, ось як на Зеров вибудовує всі три рівні у теоретичній площині: 1) філософський/світоглядний рівень – культура античності, передовсім грецька; 2) естетичний рівень – класицизм, де краса ототожнюється з мораллю, раціоналістичний спосіб пізнання світу; 3) формальний – жанрова система класицизму, насамперед сонет, повернення до античних форм (архітектура, скульптура, література). Проте вибудувати таку саму систему на практичному рівні без використання інтермедіального підходу практично неможливо. Особливо це стосується третього, формального, рівня. Відтак з першим рівнем більш-менш зрозуміло: “Молода класа пролетаріату на терені Східної Європи, творячи свою культуру, своє мистецтво, мусить засвоїти багатовіковий досвід європейської творчості, – твердить Микола Зеров, – в основу свого світовідчужання вона мусить покласти життєрадісне світовідчужання еллініське”. Вчений різко критикує ранній модернізм, зокрема, за його песимізм, схильність до інтуїтивізму, мотиви ескапізму, стилістичну й формальну хаотичність, прагне реконструювати національну культуру на ґрунті “життєрадісного оновлення”. Аналізуючи стан сучасної йому української літератури, вчений, зокрема, пише: “В російській поезії акмеїст Городецький виступив проти символістів останнього періоду.

У нас і символізм, і акмеїстична поетика, і футуризм Семенка, і навіть модерне рафінування народнопоетичної спадщини у Тичини виконували ту саму роль. Всі вони з’явилися одночасно, всі вони були союзниками і мали спільний фронт проти кволих переспівів Олеся, проти культу Чупринчиної «музики вірша», проти атавістичних виявів доолесівської манери” [4, с. 540-541].

Естетичний рівень вимальовується у М. Зерова також більш-менш очевидно. Фактично всі дослідники наголошують на тому, що в художній естетиці Зерова прекрасним вважалося те, що насамперед було й моральним, тобто маємо цілковито класицистичне розуміння краси. Що ж до третього, формального, рівня, який насправді є рівнем практичної реалізації будь-якого стилю, то М. Зеров, очевидно, розумів, що цілковите насадження чужого не дасть бажаного результату. А от реконструкція свого, питомого, за допомогою “умовно чужих” засобів може дати несподіваний, якісний ефект. Таким чином у центрі його теоретичної уваги опиняється українське бароко. Єдиний стиль, який в історії

української культури виявився цілком суголосним (у часі, теорії, практиці) із загальноєвропейським бароко. Єдиний стиль, який розгортається в межах міста й намагався маркувати місто у національній площині (варто згадати, що в історії України українським було переважно село, місто ж зазвичай належало чужинцям). Понад те, українське бароко головно проявило себе в архітектурі, скульптурі та літературі – питома міських типах мистецтва. І саме на принципі цих трьох видів мистецтва М. Зеров буде спиратися у конструюванні формальних ознак свого неокласичного стилю¹. Відриваючись від теоретичних дефініцій, закріплених за класицизмом як мистецьким стилем, учений звертається до традиційного трактування терміна “класика”, тобто говорить про українське бароко як про “явище, перевірене часом, висока якість якого є загальноновизнаною”. Саме українське бароко лягає в основу його концепції стилю.

З другого боку, за спогадами сучасників, значний вплив на формування теоретичних поглядів М. Зерова здійснив прослуханий ним курс лекцій професора Ф. Шміта з теорії та історії мистецтва. Згодом ці лекції були опубліковані 1925 року в Ленінграді окремою книжкою “Искусство. Основные проблемы теории и истории”. Найцікавішими в контексті цього дослідження видаються два її розділи – “Стилістика” та “Соціологія мистецтва”. Аналізуючи образне мислення, Шміт розрізняє одиничні та загальні образи, що ґрунтуються на ритмічних уявленнях. Під кількісними ознаками, які формують стилі, Ф. Шміт називає форму, композицію, рух, простір і момент як найменший одиничний образ, а оскільки мистецтво є діяльністю, яка виявляє образи то, відповідно, вияв стилю відбувається через форму, композицію, рух, і простір: “Для виявлення образів, властивих кожному окремому ступеню розвитку, що характеризується висуненням певної проблеми, мистецтво повинне створити комплекси вирішення всіх проблем; домовимося ці комплекси називати «стилями»”, – зазначає теоретик [9, с. 69].

Отже, для того щоб зрозуміти, як мистецтво розв’язувало ту чи іншу проблему, втілюючи її в образи (в художній твір у випадку літератури), дослідник повинен аналізувати кількісні характеристики стилю, а саме, як уже зазначалося, – форму, композицію, рух та простір. У другому розділі – “Соціологія мистецтва” вчений виводить теорію діапазону, сформульовану на базі історичного матеріалізму. В основі цього закону таке: “[...] у будь-якого людського колективу, який протягом довшого часу зазнавав дії певного незмінного середовища, певних незмінних економічних умов, виробляється більш чи менш стійкий «характер», тобто діапазон суспільних та мистецьких запитів та здібностей” [9, с. 170]. Але для того, щоб закон діапазону відповідно працював для пояснення тих чи інших історичних (літературних) фактів, зазначає професор, його треба застосовувати в комбінації з двома іншими законами – законом запозичення та законом переміщення центру. Про що йдеться: в основі закону запозичення лежить соціальний, культурний та мистецький обмін між народами, які є або сусідами, або переживають однакові періоди розвитку як у синхронному, так і в діахронному планах. До речі, саме цей закон сприяє витворенню спільного культурного простору чи світу.

Із законом запозичення тісно пов’язаний закон переміщення центру. Тобто залежно від запитів та здібностей суспільства, в процесі культурного запозичення, у різних гео-суспільно-культурних точках можуть спалахувати ті творчі феномени, які були запозичені з інших місць, де вони і були започатковані, однак не дістали належного розвитку. Ф. Шміт пояснює це тим: “[...] що кожен колектив активно творить лише в межах своїх здібностей, тобто творить не протягом всього циклу розвитку, але на невеликому його відтинку; протягом ж усього іншого часу він запозичує те, що йому із загальному процесу розвитку потрібно, в інших колективів, здібності яких спонукають їх до творчості саме в ті інші моменти. Таким чином, у кожному культурно-історичному світі колективи змінюють один одного в ролі вожака, який задає тон” [9, с. 172].

Ці два закони – діапазону та переміщення центру – М. Зеров використовує як ідеологічне обґрунтування власної концепції стилю. Згідно із законом діапазону, він виводить певний характер національного мистецтва (саме українське бароко він вважає найяскравішою демонстрацією цього характеру національної культури, оскільки цей стиль на діахронному та синхронному рівнях є типологічним щодо аналогічного європейського явища. Все, що було потім, для нього часто бачиться певним відходом від цього). Щодо закону переміщення центру, то цей закон виправдовує різноманітні запозичення, до яких звертається Зеров для формування свого неокласичного стилю української культури (теорія античних стилів, естетика класицизму тощо). Фактично ці два закони обґрунтовують у нього ці дві точки зіткнення та опори – національного та запозиченого.

Прояснюючи інтермедіальний характер концепції стилю М. Зерова, варто звернути увагу до ще двох імен, а саме, Оскара Вальцеля та Генріха Вольфліна. Останній особливо був популярним серед неокласиків, зокрема, його циклічна концепція стильової еволюції. Згідно з цією концепцією, “класика” і “бароко” – це два протилежні полюси, що наявні в кожній добі європейського мистецтва [3]. Саме на цю концепцію Г. Вольфліна спирався Д. Чижевський, розбудовуючи свою так звану “хвильову теорію”, згідно з якою вчений схематично зобразив еволюцію української і загальноєвропейської культури у вигляді сти-

¹ У цьому випадку М. Зеров цілком слідував своїм західним сучасникам, представникам неокласицизму. Європейський неокласицизм кінця XIX – початку XX ст. також багато в чому звернувся до теорії і практики бароко.



льових “хвиль”, які розгойдуються між двома опозиційними полюсами: раннє середньовіччя – ренесанс – класицизм – реалізм – неокласицизм; пізнє середньовіччя – бароко – романтика – неоромантика (символізм).

Тут відбувається найцікавіше. Бачимо, що в обох теоріях бароко та класика перебувають на протилежних стилістичних полюсах. То куди ж віднести стилістику М. Зерова, яку традиційно називають “неокласикою”, яка, згідно з нашою теорією, ґрунтується на естетиці та виражальних засобах українського бароко і яку сам Ю. Шевельов відмовлявся відносити до явища європейського неокласицистичного стилю? Зрештою, тут можливо доцільно поставити питання: чим же насправді за своїм духом та стилем була європейська неокласика? Можна помітити, що художня творчість та теоретико-літературознавчий світогляд Зерова ідеологічно спиралися на неокласицизм, однак за своїм формально-стилістичним вираженням до нього не належали, вони продовжували лінію бароко. Примітним є той факт, що музикознавці часто замінюють термін неокласицизму терміном “нео-бароко” [2].

Дослідниця творчості неокласиків Лілія Темченко у своїй статті “Принцип архітектурності в поезії неокласиків” дуже вдало звертає увагу на те, що: “Архітектура як просторове мистецтво, що включає в себе весь життєвий простір людини, втілює в собі цілісні культурні моделі світобудови і демонструє «увесь світ». Модель світу як інтегральна структура певної культури є світоглядним комплексом, куди входять як онтологічні проблеми буття, так і аксіологічні. Зміна уявлень про константи моделі світу як світовідчуття художньо конкретизується в мовній картині світу, що тяжіє до архітектурності форм, підкреслено загостреної калокагатійності” [7]. Проте таке розуміння архітектури як інтегральної структури світобудови є цілком бароковим. Понад те, у цій статті авторка звертається до відомого дослідження В. Польового “Національна романтика та неокласика в образотворчому мистецтві”, в якому дослідник вказує на низку якостей неокласики, які відповідають канонам стилю модерн, наводячи слова автора: “Але основоположне значення для тієї чи іншої течії мала їх власна ідейно-художня програма, яка виходила з історико-культурної традиції” [7].

Таке метання поміж ідеєю неокласицизму та практично суперечними до неї формально-стилістичним вираженням вказує не певну колізію, в яку потрапляють, якщо можна так сказати, більшість дослідників явища українського неокласицизму. На нашу думку, вона все ж таки має своє вирішення. Можливо, певним чином, навіть парадоксальне. Зважаючи на гостру критику явища раннього модернізму неокласиками, дослідники не наважувалися вводити їхню стилістичну манеру саме зі стилістики раннього модернізму. Хоча неокласики самі неодноразово вказували на своє захоплення символізмом, а М. Зеров навіть мав змогу контактувати з братом відомого акмеїста Володимира Нарбута – Григорієм Нарбутом. Зрештою, якщо виходити з літературної традиції раннього модернізму, то відсічення цієї традиції вже у 20-х роках ХХ ст. є логічно виправданим. Проте коли звернутися до традиції мистецької сецесії, що розвивалася в межах раннього європейського модернізму, то тут натрапляємо на одну цікаву річ.

Якщо говорити про явище модерну як стиль, то варто звернути увагу на два крайні полюси його реалізації в художньому та прикладному мистецтві – “декоративізм” та “раціоналізм”. “Декоративізм” – це інтуїтивні, декоративно-вишукані плетива орнаментального декору, який руйнує цілісність форм і покликаний створити відчуття чогось живого, фантастичного, таємничого. Під час перебування у просторі між цими формами може створитися відчуття знаходження в живому організмі. Яскравим прикладом втілення цього типу модерну є роботи великого іспанського архітектора Антоніо Гауді. Другий тип модерну “Раціоналізм” – характеризується увагою до функціональної організації простору і високою дисципліною композиції. Тут немає випадкових елементів, переважно використовується невелика кількість декору, який вводиться доцільно і продумано. Під час перебування у просторі, яке організоване у такий спосіб, з’являється відчуття суворой раціональності. У числі прихильників цього типу – дизайнер й архітектор Чарлз Ренні Макінтош. Навіть, незважаючи на таке явне розходження між цими типами модерну, вони перебувають у відносній злагоді, завдяки тому, що є частиною одного стилю.

Властиво у раціоналізмі Арт Нуво¹, на нашу думку, й варто шукати формальні витоки концепції стилю М. Зерова (нагадуємо, що йдеться про третій формальний рівень). Понад те, навіть в ідеологічному плані у кращих своїх проявах стиль модерн пов’язаний з утопічними уявленнями про долю людства і про можливість естетичними засобами цю долю виправити. Утопія нерідко була дороговказом для мистецтва. Цілі епохи й великі стилі проходили і формувалися під впливом утопічних ідей про можливість мистецтва “удосконалювати реальність”. Проте тільки в модерні ця утопія виступила у вигляді програми художньої діяльності. Парадоксально, але неокласикам ця ідея була дуже близькою.

Якщо спробувати зробити хоча б якісь попередні узагальнення щодо концепції стилю, без залучення цитат з художньої чи наукової спадщини Миколи Зерова, то можемо вести мову про певний синтетичний стиль, завдання якого було якісне оновлення національної

¹ Про зв’язок неокласицизму та модерну можна говорити й з огляду на те, що цей напрям, зокрема у німецькій літературній традиції, виникає паралельно і як певна опозиція із неоромантизмом. Їхні ж цілі та погляди на мистецьку ситуацію часу були типологічно спорідненими, однак вони різнилися у пропозиції способу подолання тодішньої культурологічної кризи європейської культури.

культури на усіх трьох рівнях: світоглядному, естетичному та формальному. Звертаючи, з одного боку, до естетики неокласицизму, а з другого, – до ідеології й практики бароко, вчений обґрунтовує свою концепцію неокласичного типу української культури, організаційним стрижнем якої мав би виступати новий національний стиль “монументальних форм”, утворений на основі реконструкції українського бароко у просторі модерної форми.

Література

1. Барт Р. Текст. Цит. за: Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник / под ред. И. П. Ильина и Е. А. Цургановой. — Москва : ИНТРАДА, 1996. — 319 с.
2. Варунц В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма : автореф. на соискание научной степени кандидат искусствоведения. — Москва, 1984. — 16 с.
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — Москва; Ленинград : Академия, 1930. — 290 с.
4. Зеров М. Наші літературознавці та полемісти / Микола Зеров. Нове українське письменство. — К. : Основи, 2003. — 1300 с.
5. Каган М. Морфология искусства / М. Каган. — Ленинград : Искусство, 1972. — 434 с.
6. Москаленко М. Микола Зеров: доля і доробок // Микола Зеров. Українське письменство. — К. : Основи, 2003. — С. 1235–1273.
7. Темченко Л. Принцип архітектурності в поезії неокласиків / Л. Темченко. — Режим доступу : <http://esteticamente.ru>
8. Тишуніна Н. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплинарних досліджень / “Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття”. — Режим доступу : http://anthropology.ru/texts/tishunina/symp12_32.html
9. Шмидт Ф. Искусство. Основные проблемы теории и истории / Ф. Шмидт. — Ленинград, 1925. — 184 с.

The article analyzes the aesthetic and theoretical views of Mykola Zerov terms of modern theory intermedialnosti. This approach is particularly fruitful for the study's conception of the modernization of the national culture proposed by scientists. For M. Zerov, scholar and poet, the paradigm of artistic style is not limited to the formal level, and consists of three levels - the philosophical outlook, aesthetics and form. Using tools and instruments other arts, M. Zerov attempts to modernize Ukrainian literature, combining national forms of European classical canon.

Key words: art style, intermedialnist, intertextuality, national culture, baroque.