

УДК 801.661:821.161.2–1”19” Д. Загул : 7.036.45

## ТВОРЧИСТЬ ДМИТРА ЗАГУЛА: ШУКАННЯ НА ГРАНІ

Зоряна РИБЧИНСЬКА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
вул. Університетська, 1, Львів 79000, Україна*

*Краса переходу – найвища краса... [11, с. 77]  
Володимир Кобилянський*

*Затопила світи революції хвиля,  
Закрутила в собі і тебе, і мене. [9, с. 138]  
Дмитро Загул*

Розглянуто критичну та поетичну творчість українського поета початку ХХ століття Дмитра Загула в контексті теорії лімінальності. Три його збірки («З зелених гір» (1918), «На грані» (1919), «Наш день» (1925)), потрактовані як три стадії процесу переходу, у згорнутому варіанті представляють три етапи розвитку символістичного дискурсу до повної вичерпаності в умовах тоталітаризму. Окрім цього, у статті прослідковано зміни структури та функцій поетичного символу Дмитра Загула в контексті переходового стану культури.

*Ключові слова:* символ, символізм, романтизм, лімінальність, прелімінальний стан, постлімінальний стан, ритуали переходу, вибух, революція, модернізм, Музагет, культ нового, українська поезія, есхатологічні мотиви, апокаліптичний код, Дмитро Загул, Юрій Лотман, Арнольд ван Геннеп, Віктор Тернер.

Щоразу, коли роблять спроби визначити особливості літератури початку ХХ століття, дослідники вдаються до вже добре знаних метафоричних окреслень: криза, злам, зсув, революція і навіть вибух. Ці вислови більшою чи меншою мірою окреслюють ступінь і якість осмислення змін, які переживала європейська культура і які фіксувало, передбачало й конструювало мистецтво. Масштабність і всеохопність цих змін дають підставу говорити не про появу чергового стилю чи стилів на межі століть, а про особливо гостре відчуття тривалого переходу до якихось нових форм суспільного буття, в який, як у вир, кинулась Європа після епохи Просвітництва. «Духовний клімат упродовж всього ХІХ століття відзначався відчуттям нестійкості, хиткості попередніх життєвих установок, при чому нові ще не встигли сформуватися й увійти в суспільну свідомість. Внаслідок

цієї невизначеності періоди духовного бродіння, соціальної напруги, загального збудження змінювались роками безчасся, суспільної апатії» [4, с. 49].

Якщо вдатися до однієї з вище наведених метафор (яка належить Юрію Лотману), то цей тривалий період європейської культури можна охарактеризувати як переважання «вибухових» тенденцій на противагу до неперервних чи поступових<sup>1</sup>, хоча обидві ці форми історичного розвитку взаємопов'язані та взаємозумовлені. Більше того, на думку вченого, «в динаміці культурного розвитку вони співвідносяться не тільки своєю послідовністю, а й існуванням в єдиному механізмі. Культура, як складне ціле, складається з пластів з різною швидкістю розвитку, відтак у будь-якому її синхронному зрізі одночасно присутні різні її стадії. Вибухи в одних пластах можуть поєднуватися з поступовим розвитком в інших. Це, однак, не виключає взаємодії цих пластів» [12, с. 22].

Своєрідність ситуації початку ХХ століття полягала в тому, що найбільш «вибухонебезпечною» стала сфера мистецтва, яка «заявила про своє вторгнення в культуру в ролі безпосереднього ініціатора різких, парадоксальних перекомпонувальних попереднього ментального досвіду» [25, с. 231]. Безумовно, і в попередні епохи мистецтво, зокрема література, фіксувало та впливало на світовідчуття людини. Однак досі воно не проявляло себе як настільки активна і значуща сила в загальній переорієнтації культури на сучасність і новизну. Тепер же ці якості виступили на передній план, репрезентуючи принципово інші, нові його функції і призвичаюючи культурну свідомість епохи до того, що «художня мова, яка виникає тут і тепер, (її слід знати, освоювати, чути) може стати ключем для входження у незнайомі, непередбачувано змінні структури життя, що теж формуються тут і тепер» [25, с. 232]. Орієнтація на змінність, рух, взаємоперехід і переливання форм і смислів постає як одна із визначальних рис модерністичного мистецтва, а усвідомлення екзистенційної непевності, невизначеності, зацікавлення переходовими, пограничними станами як людської психіки, так і суспільства загалом, стають у центрі зацікавлень модерної філософії.

Становище української літератури у цьому контексті визначалось, зокрема, тим, що вона була залучена у процеси як вибухового революційного характеру (прояви модерністичних та авангардних тенденцій)<sup>2</sup>, так і процеси відтворення

<sup>1</sup> «Людство пережило у XVIII–XX століттях період, який можна описати як реалізацію метафори: соціокультурні процеси опинились під впливом образу вибуху не як філософського поняття, а в його вульгарному зіставленні з вибухом пороху, динаміту або атомного ядра. Вибух як явище фізики, що тільки метафорично можна перенести на інші процеси, сучасна людина ототожнила з ідеями руйнування і він став символом деструктивності. Але якби в основі наших уявлень сьогоденного дня лежали такі асоціації, як епоха великих відкриттів, Ренесанс або взагалі мистецтво, то поняття вибуху нагадувало б нам радше такі явища, як народження нової живої істоти або будь-яке інше перетворення структури життя.» [12, с. 21].

<sup>2</sup> «Перша чверть двадцятого сторіччя – час революції в її абсолютному визнанні, доба загальної деструкції, етап негачії, що воліла стати універсальною. Революція мусила бути всесвітньою. Все підлягало знищенню: держава й неписьменність мас, лірика й університетські дипломи, банки й поезія Олесь-Чупринки, комерці, Бог, таємна дипломатія... Конав старий лад. Народжувалося нове суспільство. Людство зрікалося традицій. Світ перебував на зламі» [2, с. 11].

попередніх формальних і смислових матриць (реалістичних та народницьких, ґрунтованих на позитивістичному світогляді). Тільки протистояння, взаємовплив і трансформація цих процесів, що, по суті, й становило основний зміст остаточного формування й осмислення модерної національної культури, відбувалися в контексті потужного соціального та політичного зламу, коли Україна опинилася перед величезним історичним шансом – знову появитися на карті Європи як незалежна держава із багатою і самобутньою культурою. І найгарячіші баталії навколо вирішення того, якою має бути ця культура розгорталися, насамперед, на полі красного письменства. Про що і для кого треба писати? яку традицію обрати за свій «родовід»? чи має митець право на творче самовираження і пошук ще не знаних сенсів? чи повинен сповняти обов'язки пророка і поведиря для свого народу за традицією, сформованою ще романтизмом і пізніше відтвореною народниками? – ці питання постали на початку ХХ століття з особливою гостротою, вони не передбачали простих, однозначних відповідей і тому визначили магістральний напрям дискусій, а також зумовили координати творчих пошуків та особливості світовідчуття митців. Відтак, пошуки свого голосу, стилю, своєї мови, традиції (знайшовши які, можна було й руйнувати!), свого питомого ґрунту відбувались у контексті епохальних політичних змін, глибинних світоглядних переорієнтацій, та «відкриттів», появи нової художньої мови чи, радше, художнього «поліглотизму». Ці шукання здійснені в індивідуальній творчості, явленій як єдине, неповторне свідчення, в якому, як у дзеркалі, вгадуємо обличчя епохи та, що, мабуть, важить значно більше, (в)пізнаємо екзистенційний досвід людини на грані. Власне вислів *шукання на грані* безпосередньо пов'язаний із першими публікаціями та певною мірою окреслює поетичну та критичну практику одного з цікавіших митців цієї доби – Дмитра Загула<sup>3</sup>.

Виходець з Буковини, випускник Чернівецької гімназії та вільний слухач історико-філологічного факультету Чернівецького університету, що 1915 року як заручник російської армії потрапив до Києва, опинився у вирі політичних та літературних подій<sup>4</sup>, у середовищі митців, які намагалися в умовах розрухи,

<sup>3</sup> Програмна стаття «Шукання» Дмитра Загула (під псевдонімом І. Майдан) опублікована 1918 року в «Літературно-критичному альманасу», а поетична збірка «На грані» вийшла у Києві 1919-го.

<sup>4</sup> Сам Загул в автобіографії писав про ці події так: «В березні 1915 р. я прорвався до Києва, де здивався з В. Кобилянським, що емігрував на Україну 1913 р. Це один з літературного Черновецького гуртка молоді, що заснувався був ще 1911 р. і вміщав свої твори в Черновецьких газетах. Що я пережив тут під час перших років революції, де і як працював, згадувати не буду, бо до моєї літературної діяльності це не стосується. Мене захопила школа руських символістів і я почав під час війни писати в їх манері. 1918 р. вийшла моя збірка віршів “З зелених гір”. Після того в Києві згуртувалась літературна група, що назвала себе “Білою студією”. До неї крім Тичини, Савченка, Слісаренка, Семенка, Кобилянського й мене, належали ще митці інших галузей: Л. Курбас, Марк Терещенко, П. Ковжун, Р. Лісовський, А. Петрицький та інші. Ця група залишила в історії укр. літератури свій єдиний альманас “Літературно-Критичний” (1918 р.), а сама перетворилась у т-во “Музагет”. До нього пристали свіжі літературні сили (Мик. Терещенко, В. Ярошенко, М. Івченко, О. Журба, Г. Михайличенко,

спричиненої війною та революційними переворотами, налагодити мистецьке життя. Відновлене знайомство і приязнь із краянином Володимиром Кобилянським, що ознайомив його з російською символістською поезією (зокрема, з віршами Ігоря Северяніна та Костянтина Бальмонта, переклади віршів останнього Д. Загул незабаром опублікував), а також увів у товариство українських «молодих» поетів, що у своїх творчих практиках насамперед орієнтувалися на символізм як на певну традицію із ще довоєнної європейської літератури. Вихід збірок «З зелених гір» (1918) та «На грані» (1919), а також участь у «Білій студії» (що разом зі своїм наступником «Музагетом» була прообразом численних мистецьких угруповань 20-х років), поетичні та критичні публікації в тодішній періодиці (точніше у виданнях, які намагались нею стати), зокрема в таких знакових для свого часу збірниках, як «Літературно-критичний альманах» (1918) та «Музагет» (1919), котрі, по суті, й стали заявкою нового покоління про «серйозність намірів», сприяють тому, що Д. Загул досить швидко став однією з помітніших постатей київського літературного середовища. Вже у першому виданні молодого покоління, «Літературно-критичному альманахові», Д. Загул представлений як поет (вірші «Пливуть, пливуть» та «В країні мрій немає горя») і як теоретик<sup>5</sup> (програмна стаття «Шукання»).

Назвавши статтю «Шукання», Д. Загул досить точно окреслив позицію молодого покоління поетів, яке вийшло на літературний кін під час Першої світової війни та революції, щодо одвічної дилеми української літератури між служінням і мистецтвом. Цю позицію він ґрунтував на ідеях модерністичного мистецтва, частково вже проартикульованих в довоєнному часописі «Українська хата», а також на філософії та естетиці німецького романтизму<sup>6</sup>. Уже сам епіграф, взятий із поеми Фрідріха Шіллера «Художники»<sup>7</sup>, мав би відіслати досвідченого

---

Ю. Меженко), а крім того, близько до нього стали й інші письменники, що їх імена стоять на сторінках альманаху «Музагет» (1919 р.) Я брав активну участь в цьому товаристві, доки воно не розпалося в наслідок мистецької диференціації під впливом нових течій». [6, с. 7–8]. Тут і далі в цитуванні правопис подається без змін.

<sup>5</sup> Загул-теоретик заявив про себе не тільки у цій публікації, а й у низці наступних статей, а також в окремому виданні «Поетика. Теорія поезії» (Київ, 1923), які ще чекають на окреме дослідження.

<sup>6</sup> Цікаво, що поети цього покоління як своє джерело обрали не український романтизм, цілковито скомпрометований у їхніх очах епігонами і народниками (який попри це залишався для них важливою ідеологічно та не цілком подоланою стилістично структурою), а романтизм німецький. Тут важливо пам'ятати, що для митців, які походили із теренів колишньої Австро-Угорської імперії, німецькомовна культура не була чужою, а належала до органічного культурного простору. Тому для них актуальною була філософська та естетична традиція німецького романтизму і загалом німецькоцентрична культура Європи. Доречно згадати тут слова Ю. Шереха про Леся Курбаса («Леся Курбас і Харків»): «Йому, людині Заходу, причетній до культури німецькомовних країн, Австрії й Німеччини, було ясно, яка порожнеча, яка пустеля, яка трясовина його оточувала <...>, як усе треба було починати спочатку» [22, с. 271], – якими можна охарактеризувати й постать Д. Загула.

<sup>7</sup> «Nur durch das Morgentor des Schönen / Drangst du in der Erkenntnis Land», що можна перекласти як «Тільки крізь ранкову браму краси проникаєш у землю знання». Думку про те,

читача до низки тверджень німецької класичної естетики, яка, по суті, стала підвалиною, на якій розвинулася поезія символізму. Отже, якщо за Шіллером, краса – це шлях до істини, то вона (краса) й «одинокий зміст і єдина мета поезії»<sup>8</sup> [13, с. 22], – стверджував автор, покликаючись на Едгара По. Кожен «мистець мусить “творити красу”», а «це значить показувати нам її в **нових** видах, в **нових** формах. Краса – абсолют, ідеал. Мистець підходить до нього різними стежками, щоби хоч трохи наблизитись до нього. І тут необхідне **шуканнє**. Стояти при одних словах і образах – не наблизитись до ідеалу – краси – мистець не сміє» [13, с. 24] Заклик до пошуків, як визначальної якості справжнього мистецтва, насичує статтю пафосом Нового, а також ставить перед поезією ще одне завдання: «Краще і вірніше відбити в собі певну рисочку душі, певний її хвилиний настрій. Сума тих рис і настроїв дасть нам приблизний образ душі взагалі і зокрема душі поета, як такого – душі індивіда» [13, с. 23]. Відтак, поет опинився перед непростим завданням зафіксувати найменші порухи власного я, що постійно змінюється, не є сталим<sup>9</sup> і занурене у такий же непевний, змінний світ. Найвідповіднішим засобом для вирішення цього завдання Д. Загул вважав символ: «Велику роль відіграють тут символи, бо мові бракує таких слів, які б найдокладніше характеризували чи дефінували глибоко-інтимні почування людини». У трактуванні символу автор робив наголос на його сугестивності, на його можливостях впливати на відчуття та уяву читача: «Психологічне вражіння всякої символіки полягає в її діланню на почування і фантазію; порушує їх злегенька, чим викликає вражіння безмежності відносин<sup>10</sup>, і це власне й є особливою принадою символіки» [13, с. 23]. А звідси знову постає питання несталості, постійної оновлюваності засобів (в тім, зокрема, символів), якими мистець виражає свій внутрішній стан: «Розуміється, що ясний, зрозумілий символ стає старим, конвенціональним – перестає вражати і не може вже бути символом. Наколи поет не буде шукати нових форм, нових образів, римів, ритмів, символів, зворотів і слів, то не дасть нам нічого нового для пізнання духа, отож вся його праця даремна» [13, с. 23]. Відтак, і основна цінність символізму як напряму полягає, на думку Д. Загула, в орієнтації на введення «**нових** настроїв і відповідно їм **нових** символів» [13, с. 26].

---

що істину можна досягнути через красу, Ф. Шіллер розгорнув у низці статей, присвячених естетиці (наприклад, «Фрагменти з лекцій по естетиці» чи «Лекції з естетичного виховання»).

<sup>8</sup> Тут і далі всі підкреслення мої – З. Р.

<sup>9</sup> Покликаючись на вислів Й. В. Гете «людська душа – вода» (він же фігурує як епіграф у збірці поета «З зелених гір»), Д. Загул відсилав не тільки до романтичної генеалогії модерного і зокрема символістичного мистецтва, а й до нерационалістичних концепцій людської особистості, зокрема, до теорії Анрі Бергсона, зацікавлення якою було особливо характерне мистецькій та теоретичній практиці символістів.

<sup>10</sup> Загулові міркування про «вражіння безмежності відносин», яке створюють символи внаслідок навіювання (сугестії) певних настроїв та образів, відсилає до теорії відповідностей, яку в одному зі своїх сонетів («Correspondances») сформулював Шарль Бодлер, і яка була однією із засадничих підстав символістичного світогляду.

Завдання поезії творити красу, виражати внутрішній світ митця автор запропонував розглядати в перспективі основних (революційної, застарілої та компромісної) тенденцій розвитку літератури, постійна взаємодія і протистояння яких і забезпечують рух мистецтва. Безумовно, свої шукання і шукання свого покоління Д. Загул пов'язував з революційною течією<sup>11</sup>, однак застережно розрізняв новизну як збочення, як протест проти одноманітності і застарілості, яка не має «високої естетичної вартости», і новизну як компроміс поміж двома скрайніми течіями, як глибинний сенс і справжній розвиток усякого мистецтва. Однак друга тенденція неможлива без першої: українська література потребує «прочищення, провітрювання» від публіцистики (службової ролі щодо ідеології) та етнографізму (народництва). Нові поети, що з'являються на «поетичному горизонті», вдаються до символізму чи футуризму насамперед у знак протесту, але цінність їхня підтвердиться, на думку Д. Загула, тільки тоді, коли «видобудуться із “зачарованого кола” і вийдуть на ширше поле, поле шукання» і коли їм «вдасться хоч дещо нового покласти в скарбницю загально людського мистецтва» [13, с. 27], яке «єсть інтернаціональне по своїй суті, а національне тільки по матеріалу, по мові» [13, с. 26]. Відтак, автор, з одного боку, відійшов від уявлення про літературу як сутнісного втілення національного феномена, вбачаючи її національну своєрідність тільки у формальному, тобто у мові, котру розглядав насамперед як матеріал, «що під вправною рукою майстра мусить викристалізуватись, набрати певних форм, які відповідали-б загальним вимогам естетики, а далі, цей матеріал мусить стати музикальним» [13, с. 22]. Такий «формалістичний» підхід дещо суперечить із символістськими (в основі своїй романтичними) поглядами на мову і радше ближчий до авангардних тенденцій (зартікульованих у творчій практиці футуристів). Окрім цього, видається, Д. Загул не дав собі раду із поняттям музичності поезії, пов'язуючи її то зі «суб'єктивним висловом почування» [13, с. 22], то з певним рівнем володіння поетичною технікою, що було взагалі симптоматично для покоління ранніх модерністів.

З сьогоденішнього погляду, стаття Д. Загула «Шукання» 1918 року цікава насамперед фіксацією моменту переходу все ще (попри намагання письменників-модерністів межі століть) традиційної, патріархальної літератури у модерністичну, де найбільшою цінністю є пошук і новизна, адже буквально через рік учасники «Літературно-критичного альманаху» братимуть участь в інших угрупованнях з різними естетичними програмами, які однак надалі об'єднуюватиме, за влучним окресленням Ролана Барта, «еротика Нового»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Тут варто уточнити, що Загулові ідеться насамперед про певну сталу тенденцію в культурі, про яку, крім вже згаданого вище Юрія Лотмана, писав іспанський філософ Хосе Ортега-і Гассет: «Революція – це не барикада, а стан духу. Цей стан духу не виникає абиколи; він має, як ті овочі, свою пору. Прикметно, що в усіх доволі знаних історичних епохах – у грецькому світі, римському світі, європейському світі – доходить до точки, коли починається (ні, не революція!), а революційна ера, що триває два-три століття й минає без решти» [17, с. 372].

<sup>12</sup> «Нове – це не мода, а цінність, основа будь-якої критики: спосіб, в який ми оцінюємо світ, вже давно не пов'язаний, принаймні безпосередньо, з протиставленням “шляхетного” та

Натомість очевидним є й те, що самовідчуття цілого покоління (а відтак можна говорити і про стан всієї культури) мало в своїй основі особистий досвід карколомних історичних подій та екзистенційне відчуття перебування на межі, зламі епох кожного митця зокрема, що у випадку творчості Д. Загула виразилось, у збірці з промовистою назвою «На грані».

Ця збірка 1919 року була вже третьою у творчій біографії поета: перша, «Мережка» 1913 року, що вийшла ще у Чернівцях, мала відвертий учнівський, наслідувальний характер (власне проти цих рис так категорично виступав згодом Д. Загул у статті «Шукання»). Натомість друга збірка, «З зелених гір» 1918 року, вже містить спроби переосмислити традицію романтизму та адаптувати нову поетику. Ідеться насамперед про вплив символістської російської поезії, під враженням від якої перебував не тільки Д. Загул, а й все його покоління<sup>13</sup>. Однак «учнівські» переклади і переспіви з Костянтина Бальмонта суворо і слушно розкритикував у своїй рецензії Микола Зеров, а саму збірку оцінив дуже стримано, радше даючи молодому поету аванс на майбутнє<sup>14</sup>. 1925 року в загальному огляді творчості Д. Загула Олександр Білецький досить точно визначив незасвоєність поезики символізму у цій збірці: «<...> Загул в дуже незначній мірі виявляє себе як символіст. Символізм, яко поезія відтінків, натяків, що шукає суто-емоціонального впливу на читачів, що намагається стерти межі між поезією і музикою, не даючи певних слів-назв речам, а закорінюючи лише “ідею” про них, символізм Верленів і Мелярме, символізм Тичини доби

---

“ничого”, як це було в Ніцше; він пов’язаний з протиставленням Старого і Нового (еротика Нового виникла в XVIII ст. і досі перебуває у постійному розвитку). Сьогодні існує тільки один засіб позбутися відчуження, породжуваного сучасним суспільством, – *втеча вперед*. Будь-яку застарілу мову оголошують хибною, а застарілою мову вважають уже через її просте повторення. Між іншим, енкратична мова (та, що виникає і поширюється під захистом влади) за своєю суттю є мовою повторення, всі офіційні мовні інститути – це машини, які постійно переживають одну й ту саму жуйку; школа, спорт, реклама, масова культура, пісенна продукція, засоби інформації без упину відтворюють одну й ту саму структуру, один і той самий зміст, а буває, одні й ті самі слова: стереотип – це політичний феномен, це самé втілення ідеології. На противагу стереотипу, все Нове явлене як втілена насолода (Фройд: “Для дорослої людини новизна є необхідною умовою насолоди”). Звідси – сьгоднішній розподіл сил: з одного боку – масова низькопробність (продукт мовних переспівів), далека насолоді (але не обов’язково задоволенню), а з іншого, – нестримний (маргінальний, ексцентричний) потяг до Нового, потяг безоглядний, здатний викликати руйнування дискурсу як такого; це – спроба історично відродити насолоду, що заглухла під тиском стереотипів» [1, с. 495].

<sup>13</sup> «Справжнє піднесення української поезії з’являється з третьою і наймолодшою генерацією (1890–1900 рр.). Ця генерація, без всяких сумнівів, уважно й серйозно береться до студіювання багатой різноманітної російської поезії 890-х та 900-х рр. од Бальмонта до сучасного Блока і акмеїстів, захоплює в своє поле зору і російський футуризм з Северяніним та Маяковський, виробляє на російських поетах нову й химерну віршову техніку, поширює ідейні обхвати української поезії. Спочатку поезія її з’являється в світ вся позначена російськими настроями (ранній Семенко), але згодом вона спробує на свої власні ходи, аж поки не проявляє П. Тичину, що зумів поєднати і водно переплавити технічні тонкощі чужої школи і своєрідні особливості українського поетичного мислення» [10, с. 325].

<sup>14</sup> «Загалом беручи, в авторів є “іскра Божа”, єсть дещо таке, що подає – при умові серйозної роботи над собою – надію на дальший розвій» [10, с. 211].

“Сонячних кларнетів” – був ще чужий Загулові, насиченому вражіннями від німецької романтики, що по-своєму переспівував любовну лірику Гайне і перекладав українськими віршами біблійну мудрість Еклезіяста та жагучі строфи “Пісні пісень”, і не завжди глибоку “співучість” Бальмонтову. Далекий ще тут Загул і від символізму – цеб-то від того світогляду, який у реальній дійсності шукає відповідності світові, що є по той бік, вбачаючи “под грубою корою вещества нетленную порфиру”, за відомим висловом Володимира Соловйова. У Загула поки-що суто-романтична спрага “томление” (Sehnsucht), “мрії недомріяні”, – і лише зрідка вибухи песимістичної скарги на безсилля, відсутність крил, на неможливість злетіти над землею (над безрадісною сучасністю?), подолати крилатого змія, що стереже наше щастя, і неможливість це щастя добути. І ритм вірша, і образна символіка майже не підносяться в цій першій, сіренькій на вигляд, книжці, вище за середній сіренький рівень українського модернізму» [6, с. 13–14].

Попри досить категоричну оцінку критиків ця збірка все-таки цікава тим, що на її прикладі можна побачити, на якому ґрунті поет розгортатиме власні естетичні та світоглядні пошуки в напрямку до символізму. Отже, Д. Загул, як влучно зауважив О. Білецький, демонструє досить глибоке знайомство з німецьким романтизмом<sup>15</sup>. Варто тут нагадати, що картина світу, яку символізм успадковує від романтизму<sup>16</sup>, будується на протиставленнях, які охоплюють не тільки розлад між чуттєвим і духовним, роздвоєність душі і розірваність свідомості, конфлікт героя та суспільства, індивіда та ворожого оточення, а й підставову дихотомію реальної та символічної дійсності. Бінарна структура романтичного двосвіття, з одного боку, була продовженням давніх традицій європейської філософії та естетики, а з іншого, була актуалізована вже в іншому суспільному контексті, в період духовного бродіння, соціального напруження, загального збудження. Романтик, не знаходячи місця для своїх прагнень у соціальному середовищі, звертається до світу ідеального, позбавленого утилітарності й прагматичності, світу вічних цінностей, а основним завданням мистецтва вважає творення особливої реальності, в якій втілюється ідеальна модель людського буття. Світ, побудований на протилежностях, відтворено і в збірці Д. Загула «З зелених гір»: з одного боку, «глибини руїни і пустелі» [5,

<sup>15</sup> Очевидно, що небайдужістю до цієї літератури можна пояснити і багатолітню працю Д. Загула над перекладами з Й. В. Гете (зокрема, переклад першої частини «Фауста» з’явився наприкінці того ж 1918 року у Відні), Ф. Шіллера, Г. Гайне (спільно з В. Кобилянським) та інших німецьких поетів.

<sup>16</sup> «Символізм не тільки сприйняв від романтизму і по-своєму інтерпретував певне коло образів й тем. Він перейняв такі суттєві риси, як філософський ідеалізм, зосередженість на внутрішньому житті особистості і граничних питаннях буття, культ музичності мистецтва, вірність теорії “чистого мистецтва”, неприйняття прози життя. Однак всі вони трансформувались у символізмі в бік значної суб’єктивізації і все більшого розрідження предметного світу. Як наслідок відбувалось подальше розвивання конструктивної домінанти в області форми з одночасним посиленням колористичного, емоційно-експресивного начала. На зміну живописному стилю романтиків прийшла символістська сугестивність» [4, с. 50].



с. 103]<sup>17</sup> (долини смутку і плачу; край зневір; мертва пустеля; заспані оселі; сумна земля; між мерців і трун; Божий світ закам'янів; темрява і тьма; земля безпросвітня), а з другого, «краї надзоряні, веселі» (свята краса; небесна ясна стеля; зорі: таємні/вічні/ясні/німі мрійні і тихі; край надземний; височінь небес; рай таємний вічних тайн, чудес; ясні далі в святій вишині; лазурові простори небес). Поет перебуває посередині поміж двома світами і бачить своє покликання в тому, щоб «глянути в безконечність», «стримати бистротечність», «пізнати, де границя золотих світань», а відтак «все пізнати, розв'язати, / зрозуміти щерть. / Все в піснях переказати, / а за тим хай смерть!» («По-над нами край надземний») [5, с. 36]. Своє перебування тут він описує відповідно до романтичного мотиву закинутості митця в чужий і ворожий світ («Моя душа – то ангел раю») [5, с. 23], мотиву розлуки з домівкою (стилізація «Коломийки») [5, с. 43], розлуки з коханою (міський романс «Ти приходиш до мене щоночі») [5, с. 28], за якими проступає історія мігранта, що не з власної волі покинув рідний край (ц. «З підгірря») і, опинившись в «рідній чужині», залишається нетутешнім, прибульцем<sup>18</sup>, перебуває на межі не тільки тут і там (в просторовому сенсі), а й – тепер і тоді (в часовому). Відтак, запозичені літературні мотиви, особистий досвід, відчуття стану культури і суспільства загалом накладаються і переплітаються, в результаті дають нам прецікавий документ епохи, яка перебуває, за Ю. Лотманом, у стані вибуху, «спалаху ще не розгорнутого смислового простору» [12, с. 23], – збірку «На грані».

Не випадково сама назва спровокувала не одного тогочасного критика дати своє трактування того стану, який намагається виразити автор<sup>19</sup>, оскільки вочевидь перебування на грані, відчуття великого переходу значною мірою окреслювали світовідчуження сучасників<sup>20</sup> і стан культури загалом. В

<sup>17</sup> Тут і далі цитати подано за виданням: Загул, Дмитро. З зелених гір. – Київ : Час, 1918. – 103 с.

<sup>18</sup> Попри всі декларації і намагання Д. Загула вписатись у новий світ і нову ідеологію України 20-х років, це відчуття збережеться і в збірках вже радянського періоду, тільки там додається відчуття чужості інтелігента щодо пролетаріату, відчуття непотрібності і знецінення інтелектуальної праці, що постійно озвучувалось в офіційному дискурсі, зумовлювало потребу постійно усправедлилюватися (наприклад, вірш «Може й так» у збірці 1925 року «Наш день»).

<sup>19</sup> Як на той час і ситуацію в країні відгуків було досить багато, наприклад: «І ось він опинився на грані й передає нам свої вражіння, свої болі й радощі даного моменту. Момент дуже величній, відповідальний і поет не береться розповідати нам того, що бачить він там за гранню, може ще й неясно для самого себе, не зрозуміло йому в перехідний мент» [24, с. 136]. Див. також: *Меженко-Іванів Ю.* Дмитро Загул. На грані. Поезії / Ю. Меженко-Іванів // Книгарь. – 1919. – Ч. 22. – С. 1494–1497; *Якубський Б.* На грані. Дмитро Загул / Б. Якубський // Літературно-науковий вісник. – 1919. – Кн. 4–6. – С. 84–85; *Явірський О.* На грані. Дмитро Загул / О. Явірський // Мистецтво. – 1919. – Ч. 2. – С. 36.

<sup>20</sup> Підтвердженням спільності відчуження того часу може бути й опублікована того ж 1919 року у журналі «Мистецтво» стаття Леся Курбаса з такою ж назвою «На грані. (Про молодий театр)» (див.: *Курбас Лесь.* На грані (Про молодий театр) / Лесь Курбас // Мистецтво. – К., 1919. – Ч. 1. – Травень. – С. 17–19), й написані десятиліттями пізніше, вже наприкінці ХХ століття, міркування Юрія Шереха про той час: «Це кінець епохи, втрата місця, де якимось жилося, девальвація вартостей, слів, понять, захитання раси, нації, культури. Це час, коли ніби, за

антропології цей стан описують за допомогою поняття «обряду переходу» (*rites de passage*), яке запропонував Арнольд ван Геннеп і визначив у ньому три фази<sup>21</sup>, центральна і найкритичніша з яких – власне лімінальна (від лат. слова *limen* – поріг). У ній суб'єкт переходу опиняється в ситуації цілковитого відмежування від попереднього стану (в культурі це проявляється у запереченні попередніх традицій, пошукові і конструюванні нових) і в абсолютному невіданні щодо наступного (культ нового, про який згадувалось вище). Докладніше цей стан характеризував Віктор Тернер: «Властивості лімінальності або лімінальних *personae* (“порогових осіб”) доконче двоїсті, оскільки і сама лімінальність, і її носії вивертаються або вислизають із сітки класифікацій, які зазвичай розміщують “стани” і позиції в культурному просторі. Лімінальні істоти ні тут, ні там, ні те, ні се; вони – в проміжку між позиціями, продиктованими і розподіленими законом, звичаєм, умовностями і церемоніалом» [21, с. 169]. Власне ця викинутість поза простір і час<sup>22</sup>, перебування «ні тут, ні там» визначають репрезентоване у збірці Д. Загула становище митця: вічного мігранта у просторі смислу.

Актуалізована ще в попередній збірці романтична бінарна модель двосвіття становить загальне тло, на якому розігрується драма екзистенційних та творчих пошуків поета-символіста: «І все далі й далі, ява за явою, дія за дією, послідовно розвивається ця велика трагедія “На грані”, – трагедія героя-поета, що в шуканні розгадки одвічних таємниць дійшов до тої страшної межі, та впав у безсилій боротьбі з “непроглядною запоною” вічності» [24, с. 140]. Тільки от романтик, опинившись поміж двома світами, намагається через слово той незримий світ вищих сутностей (Бог, макрокосм тощо) таки (о)сягнути,

---

Миколою Кулішем, “Народним Малахієм”, розпадаються форми, а не знати, чи з того постануть реформи. Оголоється свинячий світ “Ордера” Юрія Косача, або ще точніше – усвідомлюється Гоголеве “кругом одни свинные рыла”, протяті опудала, з яких сиплеться потеруха, розпад часу і втрата місця, Гамлетове “зірвався світ з завіс. <...> Якби ж на місце занепалого й приреченого поставало нове, але нові структури ще не народилися, і довкілля не виявляє сили відбутти пологи. У зацілілих ще будинках зяють пустою потрошені очниці вікон, у спустошені свідомості ятряться “уже-не-написані романи”. Навіть мова людська – напівмертва, і поет – наркоман цього напівтрупа. <...> Оркестра нової ери тільки різногололо настроюється, але ноги її старі, а треба було б грати інакше, навпаки, задом наперед, а цього вона не вміє» [23, с. 415].

<sup>21</sup> Це певні ритуальні, часом містично назначені дії, які виконують і над людиною, над групою або ж над всією культурою з метою їх трансформації, духовного переродження, що забезпечує перехід на вищий рівень функціонування. Обряди переходу ґрунтуються на ритуальному зв'язку зі «смертю-відродженням» і мають три фази: прелімінальний – відділення (*separation*), лімінальний – проміжний стан (*transition*), постлімінальний – включення (*incorporation*). Якщо перша і третя стадії є своєрідними гарантіями безпеки розриву зі старим і входу в новий статус, то друга – критична, де людина не володіє жодним статусом, а перебуває в проміжному стані, не є членом будь-якої частини суспільства, таким чином беззахисна перед небезпеками і небезпечна сама. Докладніше див.: *Геннеп Арнольд, ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов.* – Москва : Вост. лит., 2002. – 198 с.

<sup>22</sup> За Ю. Логманом: «мова не про скорочення часу, а про випадання з нього, про певний стрибок переходу “минулого” в “майбутнє”» [21, с. 30].

вдаючись, зокрема, до мови символів, як до «зовнішніх оформлень якихось попередньо відомих, вистояних змістів, які всі розуміють однаково» [4, с. 53], що все-таки передбачало впевненість в єдиній, сповненій сенсу (доступного пізнанню) основі світу. Натомість символіст, перебуваючи на грані реального світу, світу вищих сутностей уже не прозирає, а *вглибає* у сутінки власного я: «глибінь душі – безодня сонна» [7, с. 23], «Душі **найглибша таємниця**, / Ніким не вимряний край – / Здається казкою темниця» («Глибінь душі») [7, с. 12], «На **кровавому дні** / молоді душі / Заховав я свої таємниці» («На кровавому дні») [7, с. 14], «Щось там ворушиться на **споді**... / А що, не знаю, не спійму» [7, с. 19], «В **глибокій скарбниці** душевній / Багато ще лишиться слів» («Як тільки на гарфі») [7, с. 35]<sup>23</sup>. Поет через творчість намагається сягнути найдалших пластів власної свідомості, що виражається насамперед через образи занурення на морське дно, опускання в безодню тощо<sup>24</sup>. Як влучно зауважила польська дослідниця Мар'я Подраза-Квятковська,<sup>25</sup> глибина – це одне із слів-ключів епохи, що має паралельні форми: безодня, провалля, глибочінь, а при дальшому семантичному вниканні у цей ряд виникає ще одне ключовий символ – таємниця, що дуже часто у віршах Д. Загула, з'являється поруч з образом глибини: «**Глибин душі** не розпізнаю, / Їх **таємниці** не зглиблю» («Де сонце») [7, с. 19].<sup>26</sup>

Образ глибини вплетений у низку оніричної символіки, до якої не раз звертається поет (наприклад, «**Глибінь** душі – глибінь бездонна. / А в ній на дні спокійний **сон**...» («Глибінь душі») [7, с. 12]), аби точніше передати стан митця в момент творчості, який за своєю суттю особливо близький до стану лімінального, що часто, за Віктором Тернером, «уподібнюється до смерті, утробному

<sup>23</sup> Цікаво, що у творах писаних майже у той самий час (1919 і 1920 роки), але публікованих поза збіркою «На грані» і вміщених у збірці 1923 року «Наш день» образ глибини, вжитий у подібних контекстах (насамперед пов'язаний з душею, серцем) має інші конотації: «Ранкове сонце – серце моє, – **Дзеркальна глибінь тепла**», «Хіба-ж не сонце – серце моє? / **Душа – не прозора глибінь?**» («Ранкове сонце») [7, с. 39], «Відчуйте, чулі, мою **глибінь**, / Самотне царство вагань! / Вартує чуйна голубінь / **Озера** переживань. / Прийміть **глибинну** мою блакить / Мій вогонь, мій сонний прах!» («Попіл і полуміння») [7, с. 45]. Це спостереження свідчить про те, наскільки продумано і послідовно Д. Загул формував збірку «На грані», як емоційну та смислову єдність.

<sup>24</sup> Ці образи, освоєні спочатку через переклади з Бальмонта (див. «Я тихо сплю») у збірці «З зелених гір»), пізніше з'являються вже в оригінальних віршах поета: «Здається, що ти десь далеко закинтий / Від радощів суму та й горя... / Здається, що все тільки сниться / **На споді глибокого моря** – А десь над тобою сміється / Світ сонця, тобою покинутий» («Бувають хвилини») [7, с. 23].

<sup>25</sup> Див.: Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji «Młodej Polski». – Kraków, 1994. – S. 171. На думку дослідниці, є підстави вважати поетичні образи, пов'язані з глибиною, мистецькими попередниками пізнішого напрямку досліджень людської психіки – психології глибини.

<sup>26</sup> Символ глибини розвинув у своєму трактуванні творчого акту Моріс Бланшо в есеї «Погляд Орфея»: «Грецький міт говорить: творчість можлива лише тоді, коли незмірного досвіду глибини, – досвіду, що його греки визнавали необхідним для творчості, досвіду, в якому творіння випробовується незмірністю, – прагнуть заради нього самого. Глибина не відкриває себе, якщо опинитися з нею віч-на-віч, вона відкривається лише тоді, коли таїться в творінні. Основна безжальна відповідь» [3, с. 161].

існуванню, невидимості, темноті, двостатевості, пустелі, затемненню сонця або місяця» [21, с. 169]. У поетичному словнику Дмитра Загула сон стає синонімом творчого процесу загалом, адже уві сні митець позбувається тиску й обмежень реальності («І засипаєш так спроквола / Без слів, без ясных дум») [7, с. 40], а сонні візії наповнює символами – найточнішими еквівалентами своїх настроїв (наприклад, вірш «Я бачу кичері в імлі»)<sup>27</sup>. Однак поет радше фіксує непевний стан перебування на межі поміж явою та уявою («І ніби сниться – ні, не сниться...») [7, с. 12]; «Де сон де дійсність – я не знаю, / **Границь душою не схоплю...**» [7, с. 19]), в якому змінюється сприйняття: реальність, явлена як вічне ніщо, сповнене лиш блідими тінями з Платонової печери («На грані вічного нічого» [7, с. 7]), проступає розмито і непевно у якомусь первинному тремтінні: «Хвилинка – мить... мигочуть тіні, / Таємні тіні, знаю вас! / Та розплилися ви в тремтінні, / За вами – й дійсний світ погас» («Де сон, де дійсність») [7, с. 19]. У лімінальному, пограничному стані свідомості, речі позбавлені сталих ознак: «зникають барви, тони, дні», «холоне рух», а відтак «нема думок між чорних літер» («Глибінь душі») [7, с. 12], натомість з'являються інші «органи чуття» (душа, серце), інші способи вчування у світ: «І **чути душою** / Ніким ще нечувану / **Музику серця** / **І музику всесвіту**<sup>28</sup>. <...> І **бачити** барви / Ніким ще **небачені**, / Барви країни / Для нас недосяжної» («Так гарно сидіти») [7, с. 26]. Аби зануритись в позачуттєвий, нераціональний стан пізнання автор відмежовується від уже непотрібних, бо оманливих, органів чуття: «Я вікна **заслонюю** / Чорною хусткою, / Я уха **затичу** / Бавовною білою» [7, с. 27], що прямо перегукується з основними ознаками переходового персонажа в народних обрядах і притаманною йому ритуальною сліпотою і глухотою<sup>29</sup>. Завдяки цілковитій зосередженості на внутрішньому світі (багато критиків закидали Загулові схильність до соліпсизму<sup>30</sup>), відмежованості від раціональної рефлексії («**В тихій задумі, / Без думки про власне життя**» [7, с. 27]) поет має намір відкрити нові смисли у творчості<sup>31</sup>:

<sup>27</sup> «Сон оточений численними обмеженнями, які роблять його надзвичайно крихким і багатозначним засобом зберігання відомостей. Та саме ці “недоліки” дозволяють приписувати сну і вельми суттєву культурну функцію: бути резервом семіотичної невизначеності, простором, який тільки слід наповнити смислами. Це робить сон ідеальним *ich-Erzählung*’ом, здатним заповнюватися розмаїтим як містичним, так і естетичним трактуванням» [12, с. 127].

<sup>28</sup> Тут виразне відсилання до концепції музичності (однією з основних у естетиці символізму), яка своїм корінням сягає вчення піфагорійців і яку у трактаті «Про музичне становлення» підсумував у VI столітті Боецій, виділивши, окрім інструментальної музики, музику світову, що «перебуває на небі, в сполученні стихій, у різноманітті пір року» і музику людську, яку «пізнає кожен, хто заглибиться у себе».

<sup>29</sup> Семантичні групи сліпоти і німоти етнологи в ряді інших ознак розглядають як вираження тимчасової смерті, не існування особи для спільноти, тобто як найхарактерніші ознаки лімінального стану. Більше про це див.: *Маєрчик М.* Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу / М. Маєрчик. – К.: Критика, 2011. – 320 с.

<sup>30</sup> Див., наприклад: *Якубський Ф.* Дмитро Загул / Якубський Ф. – К., 1931. – С. 19.

<sup>31</sup> «Завдання, які становляться перед поетом, що дійшов до грані і це усвідомив, надзвичайно тяжкі. Кінчається те, до чого можливо підійти з певними трафаретами, зі сталими традиціями. Починається той світ, до якого треба підходити з великою побожністю й великою обережністю.

Хочеться ніжний подих вітру  
На тонкострунну схопити арфу<sup>32</sup>,  
Хочеться взяти на палітру  
Ніким ще не видану барву.

Хочеться серцем збагнути  
Країн незримих таємниці,  
Душею чулою почути  
Нечутний спів німої криці. [7, с. 28]

Отже, творчість, як така, завжди є моментом переходу: коли митець через заглиблення у внутрішній світ пізнає сутність буття, як єдиної і неповторної особистої екзистенції, і виражає її за допомогою мови символів, тобто не називаючи прямо, а відсилаючи до простору культури, сповненого вічної гри смислів і їх репрезентацій. Однак у символах (а значить у мистецтві загалом) закладений і потужний терапевтичний потенціал: опосередковувати безпосередній контакт людини з темним, руйнівним, не підвладним пізнанню боком існування, досвід якого також є наслідком ситуації переходу: «Впала маска... і пащу роззявила / Чорна прірва страшного буття...», «Дайте маску! Ще раз замаскуємо / Власну душу і тіло і крам! / Знову ми в казку життя зачаруємо / Знову змуруємо з відламків храм» («Впала маска») [7, с. 18]. Попри усвідомлення рятівної посередницької функції мистецтва у контакті із деструктивними сферами буття, небезпечними для людської свідомості, поет однак сповнений постійних виснажливих намагань заглянути за «непроглядну заслону» реальності, переступити грань, результатом чого стає не тільки визнання примарності усіх, успадкованих від романтизму картин потойбічного ідеального світу («Наші Едеми») [7, с. 18], а й творення апокаліптичних образів тотальної руйни («Напилися червоного вина») [7, с. 42], таких характерних для літератури початку ХХ століття (після пережитої Першої світової війни, досвіду революції та численних переворотів) есхатологічних мотивів.

Видіння замежного є водночас і зазіранням у майбутнє, що народжується саме в цей момент «сміслового вибуху», синхронізується із суспільним переворотом, який «дійшов своєї крайньої межі саме тоді, як виходила у світ книга “На грані”» [6, с. 17]. Це значення перебування «на грані» насамперед помічали критики того часу. Зокрема, Юрій Меженко писав у рецензії: «Тут є дійсно два світи – пройдений і прийдешній, в який поет зараз хоче вступити і в якому йому вже ввижаються тіні» [14, с. 1495]. Однак у межах збірки позиція

---

Там – те, що стоїть по-за межами звичайного людського почуття і що можливо збагнуть лише творчим натхненням. З цієї точки, з грані вперше одкриваються нові, зовсім нові можливості» [14, с. 1494].

<sup>32</sup> Образ арфи, вочевидь, «успадкований» з німецької поезії – один з улюблених у Д. Загула. Починаючи з першої збірки, він послідовно використовував його для означення внутрішнього світу, душі людини, а в статті «Шукання» розгорнув його для обґрунтування новизни як питомої потреби будь-якої творчості. Див.: [13, с. 24].

автора не змінюється – він залишається на грані, на межі, гостро переживаючи народження нового, як «момент смислового вибуху, як перехід через межу непередбачуваності» [12, с. 30]. Щоб описати природу невідомого світу, що «ще не набув форми», потрібно було звернутися до «неможливої» мови<sup>33</sup>, позбавленої конкретики предметного і сталого. Тут «мало зорових образів, мало реальних річей» [14, с. 1495], символ не замкнений у предметній даності образу, а радше розширюється до рівня символічного ландшафту. Такими картинами-символами повністю стають окремі вірші (наприклад, «За непроглядною заслоною», «Кудись далеко, де слів немає...»), «Я йду в країну мрій»), основним полем відсилання яких є внутрішній світ митця, сповнений, як і світ навколо, відчуття несталості, змінності, переходу.

Натомість у творах, написаних між 1919 і 1923 роками та опублікованих у тогочасній періодиці (зокрема, в «Літературно-науковому віснику», «Мистецтві», «Музагеті», «Шляхові» тощо), а також частково у збірці 1925 року «Наш день», зустрічаємо низку символів, у яких на рівні образної явленості використані актуальні культурні коди епохи, а смислова перспектива охоплює перехід не тільки як внутрішній досвід митця, а як ознаку реальності, що перебуває у стані вибуху. Змінюються образи, пов'язані із значенням переходу («зоряна грань отворена» («Попіл і полумінь») [8, с. 45], «непрозора штора впала» («Сьогодні я не той») [8, с. 44], «двері притворені» («Чотки часу») [8, с. 41]), який тепер спроектований на історичну часову вісь. Концепти минулого і майбутнього трактовані не як елементи естетичних поглядів (як у статті «Шукання»), а стають засадничими і однозначними характеристиками світу (і зовнішнього, і внутрішнього): «Між ним (тобто минулим. – З. Р.) і мною – ніч безодні, / І згадка – як якась брехня... / Вітаю радісне сьогодні, / Чекаю завтрашнього дня» («Сьогодні я не той») [8, с. 44]. Відповідно, позицію поета можна охарактеризувати як постлімінарну (стан після переходу, входження в новий статус): екзистенційне переживання творчості як стану на грані між внутрішнім світом і реальністю митець таки відкидає і опиняється у світі соціальної необхідності, який, своєю чергою, явлений як світ великого переходу, народження нового порядку (або, за Віктором Тернером, нової структури). Стаючи свідком цього переходу, Д. Загул спроектував свій внутрішній досвід, сформований, зокрема, на основі романтичної парадигми і притаманній їй бінарності, на його опис. Отже, світ у стані вибуху він описував у категоріях протистояння<sup>34</sup>, смертельної

<sup>33</sup> «Перебуваючи всередині переходу – “вічного становлення” – неможливо досягнути, що таке сам перехід: немає мови, здатної виразити, локалізувати перехід як “місце” в просторі і часі, немає дистанції і відповідного “погляду”, відчуженого і не вписаного в динаміку подій переходу» [18, с. 147].

<sup>34</sup> Варто зазначити, що для Д. Загула як і, зрештою, всіх його сучасників був характерний такий «мілітарний» словник для опису своєї епохи, що, зрештою, легко з мови критики культури перетворився на мову тоталітарної системи. Ю. Логман цю особливість мови вважав типовою для опису поступових і вибухових процесів у культурі вибуху: «В самооцінці сучасників ці тенденції переживаються як ворожі, і боротьба між ними осмислюється в категоріях воєнної битви на знищення. Насправді, це два боки єдиного, зв'язаного механізму, його синхронної структури, і агресивність одного з них не приглушує, а стимулює розвиток протилежної» [12, с. 22].

боротьби двох начал (тобто, як бінарну систему), за якими закріплені два концепти (минуле – майбутнє) і низки символів (*сон, тінь, сум, порох – вітер, вогонь, сонце* відповідно). Ідеал бінарних систем, за словами Ю. Лотмана, «полягає в повному знищенні всього, що вже існує, як заплямованого невинними хибами» [12, с. 143], що веде до осмислення того, що відбувається, як есхатологічної<sup>35</sup> реальності. Для вираження такого екстремального виміру людського досвіду поет використовував апокаліптичний код, що набуває додаткового сенсу, коли згадаємо, що грецьке дієслово *αποκαλύπτω* відсилає до значень «виявляти, від(роз)кривати, відслоняти приховане» і найточніше передає інтенцію більшості творів Д. Загула цього періоду.

Найпоєслівніше есхатологічні настрої передані у циклі «Вогні», особливість якого полягає у тому, що у витворений тут цілісний символічний простір спроектований і внутрішній стан митця, сповнений вагань і сумнів, і стан світу, вкинутого поза межі часу, поза межі розуміння добра і зла<sup>36</sup>. Подібно як у збірці «На грані», поет знову вчувається у свій внутрішній світ, але вже не коштом абсолютної ізоляваності від світу зовнішнього (див.: «Я вікна заслонюю»), а навпаки завдяки цілковитій на нього відкритості (див.: «Серце одчленене. Слухаю»). Інший метафізичний тип чутливості відкриває перед поетом здатність до пророчих візій («Очі заплющу – і бачу <...> Уха затичу – і чую <...> І чулим серцем віщую» [9, с. 157]), в яких з'являється *чорнокрилий птах* чи *крук*, що п'є кров, апокаліптичний *звір* із нор пустелі, що «зрушив душі, стер оселі», *вовки* і *шакали*, які розшарпують все навколо, а на гробі убитої *матері* «герої нових казок» танцюють весільний танок. Структура таких символів не є ускладненою і, радше, співвідноситься з традиційною романтичною, а не модерністичною парадигмою, задіюючи і фольклорний, і християнський (зокрема, апокаліптичний) коди і не вносячи нічого нового в образну мову поезії цього часу.

Натомість значно цікавішим видається символ *вороногривого коня*, який Д. Загул використовує як ремінісценцію апокаліптичного вершника<sup>37</sup> у зображенні світу у стані «війни всіх проти всіх» («І трупи під хрестом – / Листом – / І ми хрестом...» [16, с. 11]), світу потоптаної віри («Лежить земля хрестом – / Хрестом – / З опльованим Христом» [16, с. 11]). Образ коня, що мчить степом, або алюзії до нього можна зустріти у багатьох митців того часу (наприклад, вороний вітер Павла Тичини або мертвий кінь Якова Савченка, образи шалених вершників на картинах Давида Бурлюка, Віктора Пальмова, Олександра

<sup>35</sup> У самому корені грецького слова *ἔσχατος* (найвіддаленіший, останній, граничний) закладена і переходова, лімінальна семантика.

<sup>36</sup> «Характерна риса вибухових моментів у бінарних системах – їх переживання себе як унікального, ні з чим незрівнянного моменту у всій історії людства. Відмінним оголошується не який-небудь конкретний пласт історичного розвитку, а саме існування історії. В ідеалі – це апокаліптичне “часу більше не буде”, а в практичній реалізації – слова, якими Салтиков завершує свою “Історію одного міста”: “Історія припинила плин свій”» [12, с. 143].

<sup>37</sup> «І вийшов кінь другий, – червоний. А тому, хто на ньому сидів, було дано взяти мир із землі та щоб убивали один одного» (Об., 6,4).

Тишлера). Архетипний образ, що символізує зв'язок із хтонічним світом, відсилає і до проявів дикої, незагнужданої сили бунту, неконтрольованих культурою виявів природного, нерационального, увійшов до словника символів епохи. З апокаліптичними алюзіями пов'язаний і символ *сурмача*, який побудовано на основі протиставлення-зіставлення із сьомим ангелом Апокаліпсису, який сурмою оповістив, «що вже часу не буде». «Земний херувим» (споріднений з блискучолицими і яснокрилими херувимами, що у віршах збірки «На грані» стояли на сторожі чужих вітарів і замкнених дверей), також стоїть над часом, він приходить на зміну релігійним пророкам попередніх епох (Магомету, Мойсею, Ісусу), а його поклик закликає до повстання і нищення минулого: «Минуле вирите, розвіяне, / А над сьогоднішнім Сурмач» («Сурмач», [8, с. 25]).

Тотальна руїна навколишнього світу відгукується внутрішньою розколотістю митця, що символізують образи *Марії* і *Мари*<sup>38</sup> в однойменному вірші. Вони продовжують низку подвійних жіночих символів, яку можна простежити в українській поезії початку століття, починаючи від Василя Пачовського<sup>39</sup>, з творчістю якого Д. Загул був знайомий ще в чернівецький період. Архетип матері, актуалізований в контексті ситуації вибуху, розщеплюється на образ Богородиці (матері Марії) та Мари чи Марути. Якщо перший запозичений із християнського культурного коду, то другий має складніше і не таке очевидне походження. Ім'я Мара відсилає до архаїчних семантичних комплексів, зустрічається в буддійській, слов'янській та західноєвропейській міфології, де позначає божество чи дух, що персоніфікує зло і все те, що призводить до смерті<sup>40</sup>. Етимологічний потенціал слів із коренем «мар»<sup>41</sup> поет залучає у звукову тканину твору, що посилює гру значень, в яку включене і слово мати: «Чи не **марні марю мрії** / Коли стільки вже століть / Постає *матері Марії* / Тут примарою стоїть?» [15, с. 14]. Таким способом

<sup>38</sup> У бібліографії своїх творів, яку Д. Загул подав у збірці «Мотиви», окремою позицією вказано збірку «Марія і Мара» 1921 року, опублікована у Відні–Чернівцях, яка містила передруки публікацій поета з часописів «Митуса», «Мистецтво» та вірші збірки «З зелених гір» та передмову О. Грицяя.

<sup>39</sup> Ідеться про збірку Василя Пачовського 1913 року «Ладі й Марені терновий огонь мій», в якій поет звертається до архетипних образів язичеських богинь Лади й Марени (любові і смерті), що окреслюють життєве коло людини: «Як Ладі й Марені терновий огонь мій горів, / А танець ішов наоколо!» [19, с. 339]. Окрім цього, не можна не згадати подібні символи внутрішньої роздвоєності і в творчості Павла Тичини, у збірці якого «Плуг» (1920) з'являються образи Мадонни і Діви гріховної (цикл «Мадонно моя»), а також у поезіях Якова Савченка та Євгена Маланюка.

<sup>40</sup> Мара (санскр., «га, що вбиває, знищує») в буддійській міфології божество, що персоніфікує зло і все те, що призводить до смерті; Мара – в слов'янській міфології – злий дух, втілення смерті, мору; у міфології народів Західної Європи – злий дух, що приходить вночі, звідси – кошмар (з франц.). Більше див.: Мифы народов мира : Энциклопедия. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1988. – С. 109–110.

<sup>41</sup> Корінь «мар» етимологічно пов'язаний із «мор», а відтак із смертю, а також із маренням, примарою, мрією. Більше див.: Етимологічний словник української мови : в 7 т. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 388–389.



твориться спільне семантичне ядро двох символів, на тлі якого увиразнюється розщеплення: образ Марії пов'язаний з конотаціями жалю, туги, страждання і скорботи, яких так намагається позбутися поет, а образ Мари-Марути – із конотаціями війни<sup>42</sup> (а відтак смерті), утіхи та новизни («Ми п'ємо вино нове!»), які цілковито прийняти поетові теж складно. Тож знову він опиняється на грані, у роздвоєнні двох образів, що символізують його стан: «Серце в вас обох!». У збірці «Наш день» 1925 року Д. Загул подав змінену редакцію цього твору, в якій вже відповідно до панівної ідеології змінив акценти: «Дві, як сестри, русокосі – / Вийшли разом на війну». У рецензії на цю збірку М. Зеров помітив ці зміни і влучно характеризував намагання поета змінитися на догоду політичному режимові: «... чи варт було Загулові переробляти свою “Марію і Мару”? В давнішому своєму вигляді це мистецький документ, етап в поетовій творчості, сторінка з історії нашого “символізму”. В новій редакції цей вірш губить своє первісне значення і все-таки не попадає в тон іншим, новим смакам. <...> Як би не хотів він писати свої “гімни-прокламації”, “агітки” – оди “жовтневому вихрові” в стилі іншої генерації, – а стара начитаність, привична символіка, лексикон виразно покажуть в ньому людину іншого літературного виховання. Зразу видно літерата, що виховувався на латинських класиках і зростав в атмосфері, дуже далекій від модних нині гасел і навичок стилістичних» [10, с. 435]. Змішування різних поетичних словників, використання символічного поетичного коду і мітингової риторики помітно і в інших віршах, зокрема опублікованих у збірці «Наш день» (наприклад, «Майбутнє», «Братам по-за межі», «Гімн-прокламація» тощо), і свідчить не тільки про світоглядні (психологічні?) зміни поета, а й про виснаження естетики символізму<sup>43</sup>: новий час вимагав іншої мистецької мови, інших образів, позбавлених неоднозначності і гри смислів.

Розглянута в контексті теорії лімінальності творчість Д. Загула по-новому розкриває розмаїту картину мистецьких, психологічних, світоглядних та соціальних процесів, що відбувались в українській культурі на початку ХХ століття і які, однак, мають спільну природу – кризовий, зламний, переходовий характер. Три збірки поета мають виразні ознаки трьох стадій переходового стану: «З зелених гір» – прелімінальна стадія, коли ще в межах романтичної естетики розпочинається процес виключення: пошук нової поетичної мови, адаптація естетики символізму (насамперед, через переклад); «На грані» – власне

<sup>42</sup> Форма імені «Марута» може мати діалектне походження (див.: Етимологічний словник української мови : в 7 т. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 391) або ж бути дивовижною аллюзією до древньоіндійських божеств бурі, вітру, грому і блискавки, яких представляли у вигляді (*sic!*) прекрасних юнаків: «Вони вогненні, могутні, на них блискучі одежі; їхня зброя – золоті сокири, списи-блискавки, луки і стріли; вони мчать на колісницях повітрям, небом, через гори і дерева, від підземного царства до небесного. Тоді вони жахливі, дикі, сповнені гніву.» Більше див.: Мифы народов мира : энциклопедия. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1988. – С. 121.

<sup>43</sup> «Символізм був не так маніфестом, як реактивом і каталізатором, трагічною констатацією про вичерпаність традиції, яку він отримав у спадок, і відповідно пошуком такої мови творчості, який би не обслуговував ту чи іншу ідеологію, а вирішував завдання, органічно продиктовані власною природою» [20, с. 391].

лімінальна стадія, коли пограничність осмислена не тільки як питома ознака творчості (перебування на грані між внутрішнім і зовнішнім світом), а й як особливість екзистенційної ситуації сучасної людини; і нарешті збірка «Наш день» – постлімінальна стадія, входження у «вичарований словом» світ реалізованої утопії<sup>44</sup>, в котрому досвід лімінальності витісняється за рахунок утвердження нової соціальної структури, основаної на ідеології тоталітарності.

У першій, прелімінарній стадії символ з чіткою бінарною структурою, окресленим, закріпленим традицією значенням функціонує в межах романтичної світоглядної парадигми як легко упізнаваний читачем знак. У лімінальній стадії діє символічний образ з розбудованою структурою двох типів: традиційний символ з закріпленим образним рівнем, що часто має запозичений, алюзійний характер (наприклад, низка образів апокаліптичного походження), і зі зміненою контекстом смисловою перспективою; та символічні ландшафти (де образний рівень представлений цілим твором, а смислова перспектива не окреслена, розмита; основним референтом є внутрішній світ митця). Символи обох типів мають однак спільне поле відсилання – це стан переходу зі всіма естетичними, суспільними та екзистенційними конотаціями. І нарешті, в постлімінарній стадії символ діє в контексті, наснаженому виразною риторичною інтенцією, за ним закріплений сталий комплекс значень, визначених і контрольованих ідеологією; внаслідок цього він втрачає розбудовану смислову перспективу, із багаторівневої семіотичної структури перетворюється в одноплосинний троп.

Відтак, на прикладі творчої практики Д. Загула можна прослідкувати у згорнутому варіанті основні етапи розгортання символістичного дискурсу в українській поезії початку ХХ століття: від засвоєння та акліматизації зразків з інших літератур до повної вичерпаності в умовах тоталітарної культури. Однак творчість поета є і важливим мистецьким свідченням, на основі якого лімінальність може бути потрактована як визначальна характеристика модерного мистецтва і суспільства, а *passage*, перехід – як стала умова існування людини. Віктор Тернер з цього приводу писав: «Лімінальність, маргінальність і нижче становище в структурі – умови, в яких часто народжуються міфи, символи, ритуали, філософські системи і твори мистецтва. Ці три культурні форми забезпечують людей набором шаблонів або моделей, які на певному рівні є періодичними перекласифікаціями дійсності і відношень людини до суспільства, природи і культури. Однак це дещо більше, ніж класифікація, оскільки вони спонукають людей і до дії, і до роздумів. Кожен з цих творів багатозначний і

---

<sup>44</sup> «В бінарних системах вибух охоплює всю товщу побуту. Безжальність цього експерименту проявляється не зразу. Спочатку він приваблює найбільш максималістські кола суспільства поезією миттєвої побудови “нової землі і нового неба”, своїм радикалізмом. Ціна, яку доводиться платити за утопії, виявляється тільки на наступному етапі. ... Чудесне утопічне перевтілення людства в теорії завжди починається зі спокругувальної жертви, з пролиття крові. На практиці воно приречене втонути в крові» [12, с. 143].

сповнений смислів, і кожен здатен привести людей на багато психобіологічних рівнів одночасно» [21, с. 199].

#### Список використаної літератури

1. *Барт Р.* Избранные работы : Семиотика: Поэтика : / Р. Барт ; пер. с франц. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. *Бер В.* Засади естетики. (Від *Arg poetica* Є. Маланюка до *Arg poetica* доби розкладеного атома) / В. Бер // МУР. – Збірник I. – Мюнхен ; Карлсфельд, 1946. – С. 5–34.
3. *Бланшо М.* Простір літератури. Есе. / М. Бланшо ; перекл. з франц. В. Кононович. – Львів : Кальварія, 2007. – 272 с.
4. *Воскресенская М. А.* Символизм как мировидение Серебряного века : Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX – XX вв. / М. А. Воскресенская. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2003. – 226 с.
5. *Загуд Д.* З зелених гір / Д. Загуд. – К. : Час, 1918. – 103 с.
6. *Загуд Д.* Мотиви. Поезій збірка IV (1923–1926) / Д. Загуд. – К. : ДВУ, 1927. – 182 с.
7. *Загуд Д.* На грані. Поезії / Д. Загуд. – К. : Сяйво, 1919. – 45 с.
8. *Загуд Д.* Наш день. (191–1923) / Д. Загуд. – К. : ДВУ, 1925. – 50 с.
9. *Загуд Д.* Поезії / Д. Загуд. – К. : Радянський письменник, 1990. – 326 с.
10. *Зеров М.* Українське письменство / М. Зеров ; упор. М. Сулима. – К. : Основи, 2002. – 1301 с.
11. *Кобилянський В.* Так смутно прекрасні / В. Кобилянський // Кобилянський В. Твори / В. Кобилянський. – К. : Західня Україна, 1930. – С. 77.
12. *Лотман Ю. М.* Семиосфера / Ю. Лотман. – СПб. : «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
13. *Майдан І.* [Дмитро Загуд] Шукання / І. Майдан // Літературно-критичний альманах. – Кн. 1. – К., 1918. – С. 22–27.
14. *Меженко-Іванів Ю.* Дмитро Загуд. На грані. Поезії / Ю. Меженко-Іванів // Книгарь. – 1919. – Ч. 22. – С. 1494–1497.
15. Мистецтво. – 1920. – Ч. 1. – 47 с.
16. Музагет. – 1919. – Ч. 1–3. – 169 с.
17. *Ортега-і-Гассет Х.* Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гассет. – К. : Основи, 1994. – 420 с.
18. *Подорога В.* Ландшафтні мири філософії : Сєрен Кьєркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 426 с.
19. Розсипані перли : Поети «Молодої Музи» / упорядн., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1991. – 710 с.
20. *Толмачев В. М.* Творима легенда / В. М. Толмачев // Енциклопедія символізму : живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – М. : Республика, 1998. – С. 390–399.
21. *Тэрнер В.* Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М. : «Наука», 1983. – 277 с.
22. *Шевельов Ю.* Вибрані праці : у 2 кн. / Ю. Шевельов. – Кн. 2. – К. : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. – 536 с.
23. *Шерех Ю.* Куди пролягає траса / Ю. Шерех // Забужко О. Вибране листування на тлі доби : 1992–2002 / О. Забужко, Ю. Шевельов. – К. : Висока полиція, ВД Факт, 2011. – С. 414–421.

24. Штутнер У. [Кобилянський В.] На грані. Дмитро Загул / У. Штутнер // Музагет. – 1919. – С. 135–143.

25. Ястребова Н. А. Сложение новой образности. Возможности искусства перед лицом новейшей культуры / Н. А. Ястребова // Искусство Нового времени : опыт культурологического анализа. – СПб. : Алетейя, 2000. – С. 231–255.

*Стаття надійшла до редакції 18.04.2012*

*Прийнята до друку 30.04.2012*

## **WORK OF DMYTRO ZAHUL: SEARCHING ON THE BRINK**

**Zoriana RYBCZYNS'KA**

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Universytetska Str., 1, Lviv, Ukraine, 79000*

Author by the article analyzed critical and poetical work of Ukrainian poet of the early 20th century by Dmytro Zahul in the context of liminality theory. Three of his collection («Z zelenych hir» (1918), «Na hrani» (1919), «Nash den'» (1925) interpreted as a three phases of passage, as well three stages of symbolic discourse evolution in the Ukrainian poetry (from acclimatization of samples from other literatures to complete exhaustion under totalitarianism). In addition, the article examined the changes in structure and function of the poetic symbol Dmytro Zahul in the context of the transitional state of culture.

*Key words:* symbol, symbolism, romanticism, liminality, preliminal state, postliminal state, rites of passage, explosion, revolution, modernism, Muzaget, cult of new, Ukrainian poetry, eschatological motifs, apocalyptic code, Dmytro Zahul, Yuri Lotman, Arnold van Gennep, Victor Turner.

## ТВОРЧЕСТВО ДМИТРА ЗАГУЛА: ИСКАНИЯ НА ГРАНИ

Зоряна РИБЧИНСКА

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

Критическое и поэтическое творчество украинского поэта начала XX века Дмитрия Загула рассматривается в контексте теории лиминальности. Три сборника его стихов («З зелених гір» (1918), «На грані» (1919), «Наш день» (1925)), интерпретированы как три стадии процесса перехода, а в свернутом варианте представляют три этапа развития символистического дискурса в украинской поэзии: от акклиматизации образцов с других литератур до полного исчерпания в условиях тоталитаризма. Кроме этого, в статье проанализированы изменения структуры и функций поэтического символа в контексте переходного состояния культуры.

*Ключевые слова:* символ, символизм, романтизм, лиминальность, прелиминальное состояние, постлиминальное состояние, ритуалы перехода, взрыв, революция, модернизм, Музагет, культ нового, украинская поэзия, эсхатологические мотивы, апокалиптический код, Дмитрий Загул, Юрий Лотман, Арнольд ван Геннеп, Виктор Тернер.



