

Від „святих корів“ до творчого мислення

АГОН З ГРИГОРІЄМ ГРАБОВИЧЕМ

Богдан Рубчак

Literal knowledge is dead knowledge; and the worst bewilderment — which is always only comparative — is better than death.

R. P. Blackmur, Language as Gesture

1. ЗУСТРІЧАЮ ГЕРОЯ, ВІТАЮСЯ З НИМ І ЙОГО З ЦІКАВІСТЮ РОЗГЛЯДАЮ

Статтю Григорія Грабовича «Від мітів до критики»¹ слід вважати за виняток серед тієї товкотнечі непродуманих думок, вигаласуваних гасел, претенсійної балаканини, яку дехто з наших авторів чомусь бажає бачити літературною критикою. У своєму тріумфальному бігу через «Міти чужинки» він зачіпає (хоч, на жаль, часом ліктями) ряд цікавих проблем. І володіє він певною, хоч ще, може, не цілком «інтеріоризованою» ерудицією. А до того, який темперамент!

Проте приемність дискутувати з моїм опонентом затримається тінню досади. А ця досада народжується з трьох причин.

Ось перша. Багато років тому мріялося, щоб молоді інтелігенти «починали історію від себе», щоб творили вони власні, нові вартості і щоб ними заперечували все те, що їм не до вподоби.² Цього досі не видно: правда, чутно щораз більше нарікань більш-менш «підпільного» характеру, але на тому все так і кінчається. Чому згадую про це? Бо Г. Грабович вирішив відрекомендувати себе не спробою фахової статті про Килину чи про якогось поета, що йому сподобався, а спробою повалити те, що вже більш-менш існує. Цей шлях, хоч він і ніцшеансько-романтичний, насправді значно легший.

Друга причина моєї досади: мій противник грає не цілком відкриту гру. Бо що ж він намагається валити? Йдеться

¹ «Сучасність» за травень 1969, стор. 74-87. Чергові посилання на це джерело будуть відзначенні в тексті статті з числом сторінки в дужках.

² «Про сердитих і про генерацію», у ж. «Овид» за січень 1961, стор. 7-11.

йому не так про те, щоб вказати мені, де я помилився, а радше про те, щоб компромітувати Нью-йоркську групу як цілість, стерти її з лица землі. Йдеться, отже, не про «об'єктивність», а про щось цілком протилежне, і реверанси в бік літературознавства в Грабовичевій статті — тільки стратегічний засіб боротьби.

І, врешті, третя причина. Мій опонент любить пози «лицаря конfrontації», тобто безпосередності, безоглядної індивідуальності. Але чому тоді в нього так мало оригінального, свіжого, творчого? Чому стадами «святих корів», всячими цитатами і високопарними іменами він загорожує мої спроби безпосереднього зближення з поезією Патриції Килини? Бож справа в тому, що Грабович не читає Килину як Килину і мене як мене, а пробує розглядати даний матеріал через фільтри метод тих критиків, з якими він знайомий. І тому він у своїй критиці раз-у-раз розгублюється, то хапаючися за одну «парадигму» критерій, то знову за протилежну. Це, мабуть, тому, що всі ці «парадигми» — не так пережите переконання, як спроба гіпнотизувати і противника, і публіку.

Тим часом підсумую сказане. У мого опонента еклектична манера сценічної гри. З одного боку, модно викроена маска бунтаря, так дуже популярна (і, можливо, потрібна) на американських «кампусах», але цілком недоречно застосована до проблем емігрантської літератури. А з другого — несумісна маска досить штivного професора, що вже з десять років тому «сів на ноги». *Magister dixit.*

2. ЗНАЙОМЛЮ ГЕРОЯ З СОБОЮ. ОБХОДИМО МОЄ ПІДЗАМЧЯ. ПРОШУ ВИБАЧЕННЯ ЗА ВСЕ, ЗА ВСЕ, А ТИМ ЧАСОМ ПОТАЙКИ НАМАГАЮСЯ БОРОНИТИ СВІЙ ТИЛ. ГЕРОЙ МОРЩИТЬСЯ

А тепер про літературу. Значить, обіцяю в решті статті трактувати «професорську маску» Г. Грабовича серйозно. На початку кілька віправдань: значить, трактуватиму її цілком серйозно.

Мій опонент звернув увагу на статтю, яка писалася лівтора року тому. Отже, за той час, коли Г. Грабович писав свою статтю, я все таки трохи ріс, читав, думав — і тому «Мітів чужинки» доводилося тепер перечитувати як майже чужу працю. Я мусів на швидку руку перевірити дещо, а цо найголовніше — передумати власні твердження. Г. Грабович, через цілковите незрозуміння жанрових рис «Мітів чужинки», примушує мене до досить чудної «операції»: все те, колись прочитане і свідомо чи півсвідомо занурене під плесо «Мітів чужинки», треба тепер тягнути на берег і показувати людям. А таки треба. Бо Г. Грабович не потурбувався пірнути під плесо, а тільки притмана кинув оком на те, що з нього з такою впертою очевидністю стирчало. Боюся, отже,

що ця моя відповідь вийде трохи невпорядкованою, несистематичною, і щонайголовніше — неентузіастичною. Бо завжди приємніше будувати нове, ніж перемелювати старе.

Ці зауваження, самі по собі, підказують характер «Мітів чужинки»: що статтю написав один поет про іншого поета. Бож для правил цієї гри мусимо з моїм опонентом (і з читачами) зробити одне домовлення: всі ми будемо вдавати, що я поет. Правда, вряди-годи я намагався писати більш-менш «академічні» роботи. Якби автор познайомився з моєю працею «Уваги до засобів народної поезії»,³ він заощадив би собі «комплімент» про мое доречне вживання якогось там терміну (79-80). Він побачив би, що я тими бутними, але мабуть потрібними (в певних родах дослідів) термінами досить вільно володію. Однакож кожному, хто читав «Міти чужинки», цілком ясно, що таким «літературознавством» я там не збиралася займатися. Навпаки, я цілком умисне намагався звільнитися від наперед установлених методологічних зasad, щоб уголос передавати повільне виростання мого розуміння Килининої поезії, якнайширше використовуючи для того різні шари і прошарки власної свідомості. Це й є головним завданням тих довгих і «провізоричних» описів окремих творів Килини, проти яких так обурено виступає мій опонент. Готовими формулками поезії мріяти не люблю. Поезія жива і «приблизна»: розмови про неї мусять бути живими і не можуть бути «неприблизними».

Певна річ, такий експеримент мусів відбуватися на абсолютно суб'ективному рівні. І тому, коли мій критик робить мені закиди про суб'ективізм й імпровізацію — він ламається у відкриті двері. Бож хоча б такі «показники» як: «на мою думку», «в цьому я бачу» чи «мені здається» — якими поперетикані «Міти чужинки», повинні були «відкрити» Грабовичеві мої наміри.

Пишучи «Міти чужинки», я дечим ризикував. Але вирішив, що я настільки чутливий «медіум», що мої суб'ективні й імпровізовані «репортажі» з враженiem від Килининої поезії можуть бути комусь цікавими. Навіть пишучи цей пасаж, я сильно ризикую насмішками моого опонента. Та пропре для мене література — це не так «літературознавство», як дім, у якому я мешкаю. Тому я не мушу боятися головокружних вирів незбагненної душі твору, не мушу спиратися на безпечні, для майбутніх туристів дбайливо збудовані риштування, не мушу держатися за поруччя, стерти довгими роками спіtnілих рук, — щоб відчути центр і периферії творчого акту. Коли я кидаюся у твір, свій чи чужий, я шукаю найкрайніших рисків. І почиваюся там як у себе: у своєму нестійкому, мінливому, небезпечному домі. Такого почуття бажаю, як бажають веселих свят, і моєму опонентові.

³ «Сучасність» за березень 1963, стор. 24-58; за квітень 1963, стор. 25-42.

Для ефекту я міг би сказати, що інакше писати не можу. Але це була б явна неправда. Я можу писати навіть так, як Г. Грабович. А проте після періоду захоплення «літературним фактром» і навіть спроб вивчення метод групи ОПОЯЗ — я щораз глибше переконуюся, що інакше про літературу писати не варто.

Але все це Г. Грабовича, мабуть, не переконує. Бо він, здається мені, належить до тих критиків, які всякі втручання поетів у розмови про поезію вітають згірдливою посмішкою. Він же набурмосений тому, що в мене над «теоретичними питаннями» панує «поетичність» (74). Такі вчені ніби підказують нам, що поети — це павуки або шовковики, які прядуть своє мистецтво тільки на те, щоб спеціялісти про це прядиво написали кілька дисертацій. Страшенно боюся, що такі критики насправді дуже далекі від тих справ, про які говорять. Це трохи смішно, що поетів як поетів викидають із розмов про поезію, і приймають їх назад тільки під тією умовою, що вони говоритимуть про свій цех не «творчо» й «поетично», а «лініями» академічного жаргону. Ще смішнішим стає, коли подумаєш, що цей незугарний і сліпий жаргон народився з звичайнісінької безпорадності перед близьком народження таємниці.

Літературознавець, який не розуміє жанрового характеру праці, що її він береться атакувати, має досить серйозні проблеми.

3. ГЕРОЙ ПОМІЧАЄ МІТИЧНІ МОСТИ. ЩЕ БІЛЬШЕ МОРЩИТЬСЯ. АТМОСФЕРУ БЕЗУМОВНО МОЖНА ВВАЖАТИ ЗА НАПРУЖЕНУ

Але є інша потреба. Це потреба поставити кілька власних запитів. Вони зводяться до трьох: чи мій опонент справді об'ективний? чи він справді досконало орієнтується в складних проблемах, про які говорить? чи він справді вміє читати текст? З першим питанням зв'язана дуже досадна звичка Г. Грабовича: подаючи той чи інший аргумент в обороні своїх тверджень, він робить вигляд, ніби це єдина можлива інтерпретація даної справи, а відмінні погляди на неї можуть проголошувати тільки напівграмотні профани. Для «об'ективності» — мені доведеться наводити тут і там «варіянти» до цих «заповідей» Г. Грабовича.

У другому абзаці своєї статті Г. Грабович пише, що мої погляди «мимоволі вимагають широкої реакції — від звичайного спростування до рішучого заперечення» (74). Це твердження слід вважати за виклик, яким індіяни лякали ворога. Більшість бо моїх тверджень (особливо коли йдеться про основне — формальні елементи Килиніної поезії) автор ні заперечує, ні спростовує, а залишає в спокої. Але, крім цього цілком свідомого «недогляду», в Грабовичевому вступі є дві серйозніші неточності. Якби мій опонент познайомився

з літературою свого предмету, він скоро переконався б, що мітотворчість Килини — цілком не моя «вигадка», як він це в кількох місцях статті твердить: текст Килининих поезій уже «закликав» інших коментаторів до такого обговорення.⁴ Далі автор каже, що мій опис «зосереджувався майже виключно на одній збірці, а саме «Легенди і сні» (74). Окремих, поліграфічно виділених, цитат з цієї збірки в моїй статті приблизно 35, а із збірки «Трагедія джмелів» понад 20. Коли врахувати факт, що «Трагедія» майже наполовину менша, ніж «Легенди» — побачимо, що в статті пропорційна перевага дається творам з «Трагедії». З цієї «аритметики» виходить дивна «сума»: критик, який так загонисто обговорює Килинину поезію, навіть не потрудився познайомитися з невеличким дорібком поетеси. Звертаю увагу на цей факт, бо він симптоматичний: страшенно багато в Г. Грабовича недокладного, неперевіреного.

Третій абзац Грабовичевої статті починається здогадом, що «сливе найважливішою передумовою для літературної критики... є взаємозрозуміла, взаємоприйнята і стійка термінологія» (74). «Взаємоприйнята» термінологія зводиться до: «стань!», «іди!», «сядь!». А такі першорядні літературознавці як Аллен Тейт нарікають, що їм не цілком зrozумілі ключові терміни Колріджа «фантазія» (*fancy*) і «уяві» (*imagination*).⁵ Зрештою, факт, що існують еверести статей і книг, присвячених якомусь одному критичному термінові, показує нам, що авторове твердження про взаємозрозумільність термінології — це його власна мрія.

Дуже зближеною проблемою є стійкість термінології. Візьмемо слово «іронія». Переvіривши словникову дефініцію, додамо: «іронія, як її вживає Кліант Брукс». Без контексту певних праць цього автора терміну пояснити не можна, і навіть із контекстом трудно, бож критик не збирається подавати «учнівські» дефініції своїх термінів; він сподівається, що кмітливі читачі зрозуміють їх з їх застосування. А тепер запитаемо: «яке відношення існує між терміном „іронія“ в Брукса і тим самим словом у Нортропа Фрая?» І до того додамо: «як ці два терміни стосуються до філософського поняття „іронія“ в Кіркегора?»

Висловивши заувагу про «комунікативність критики», Г. Грабович робить висновок, що в «Мітах чужинки» критична термінологія «здебільшого неконвенційна, і до того — у великій мірі непослідовна» (74). Щодо першої частини цього твердження — ентузіастично погоджуєся! Навіть бувши критиком, я погодився б. Бож термінологія кожного справді

⁴ Наприклад, Юрій Дивнич, З роду мавок і Кассандр (Поезія Патріції Килини), «Листи до приятелів» (Нью-Йорк), рік XIII, ч. 8-9-10, стор. 21-25; М. Царинник, Мітотворча спадщина, «Сучасність» за грудень 1965, стор. 106-109.

⁵ Allen Tate, The Man of Letters in the Modern World. Selected Essays: 1928—1955, London, Meridian Books, 1957, стор. 55.

творчого критика не сміє бути конвенційною. Новий термін мусить зупинити читача, електризувати його, примусити його задуматися над даною проблемою. Видатний американський критик Р. П. Блакмур про нестійкість і неконвенційність термінології каже таке:

Ніяку форму, ніяку формулу знання критик не повинен обминати тільки тому, що в поганих або відчайних руках вона стане дослівністю; так само, не зважаючи на те, чи якесь поняття доведене до формального викладу, чи ні — ми не тільки не можемо дозволити собі нехтувати таким поняттям, але мусимо завжди ризикувати його вживанням, якщо воно допоможе нам перекрити пропасті чи «порожні місця». Та проте таке вживання мусить бути свідомо тимчасове, спекулятивне і драматичне.⁶

Саме на це й нарікає Г. Грабович: на відсутність «дослівності» моїх термінів, на їх провізоричність і тимчасовість. Але вже щодо їх непослідовності в моїй статті — автор все таки мав би трохи потрудитися і знайти хоч один непослідовно вжитий термін.

У своїх зауваженнях про термінологію автор не подумав про ряд важливих справ: 1) нове вино щойно народжено-го твору не любить старих міхів; 2) критик займається досить трудними справами і своїми термінами, наче мацальцями в темряві, пробує знайти суть; 3) своїм терміном критик намагається прикувати увагу читача; 4) критика, кінець-кінцем — гра, і профілю критика як *homo ludens* (в сенсі Йоганна Гуйцінгі) не можна забувати (часом цікаво, для більшого інтересу «гри» тут і там трохи змінити «правила»).

Тепер приходимо до питання про міт. Грабовичів за-кід, що я ніде не встановлюю дефініції міту (74) викликає досить принципову проблему: чи така дефініція взагалі можлива. Сам автор відповідає на це питання насклесь, снуючи довкола нього павутиння взаємносуперечних тверджень. Правда, баламутство Г. Грабовича виникає передусім із помилки, яку він продовжує через цілу статтю, і яка потім матиме багато серйозніші наслідки: він плутає поняття міту, які вживаються в суспільних науках, з одного боку, і в літературознавстві, з другого. Але навіть якби він такої помилки (що проти неї попереджає, між іншим, Мірця Еліяде⁷) не робив, все таки йому було б труднівато подати якунебудь точну і достатньо широку дефініцію міту.

Адже навіть спеціалісти від цих справ признаються, що задовільної дефініції міту вони не можуть подати. Наприклад, згадуваний Грабовичем угорський вчений Карл

⁶ R. P. Blackmur, *Language as Gesture. Essays in Poetry*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1952, стор. 373.

⁷ Mircea Eliade, *Myth and Reality*, New York, Harper Torchbooks, 1968, стор. 1.

Кереній пише, що «слово „міт” занадто непевне, багатозначне, притулене і неясне для наших потреб».⁸ А Грабович каже, що Кереній є речником точного, інтегрального значення міту(76).

З Грабовичевої статті виходить, що тому, що я не подав дефініції міту, — я не смів говорити про нього у зв'язку з поезією Килини. Якби це був справедливий закид — про Керенія не чув би ні Г. Грабович, ні я. Бо, не зважаючи на неможливість дефініції, про міти, чи то самі в собі, а чи в пристосуванні до сучасних явищ культури, — пишуть гори. Справа вже не в тому, чи можна говорити про міт у зв'язку з сучасною культурою — справа в тому, як про нього говорити. Кереній пише (в книзі, що багато важливіша до нашої теми, ніж та, що й наводить Грабович), що, щоб шукати в якомунебудь літературному тексті «мітологем», інтерпретатор мусить:

...вважати себе за орган не тільки сприймання, але також і віддачами: він мусить бути чимось, що діє і реагує не тільки свідомо, але і підсвідомо. Його ціле буття, все його існування, його духовна структура і власні переживання творять чинник інтерпретації, що його не можна виключити. Його не можна ні виключити, ні вивести на повне світло. Коли результати найчистіших наукових прагнень так сильно залежать від особи дослідника, який є одночасно свідомим спостерігачем і несвідомо діючим органом, — тоді неможна і не треба симулювати безособовість і затаювати особистість.⁹

Отже, встановлювати, що таке міт, я не збирався. А ось Грабовичеве питання, що я розумію під мітами *Килини* (74) — значно доречніше. Отож відповідаю. Через цілу статтю «Міти чужинки» я під різними кутами пояснюю своє суб'єктивне розуміння Килининих мітів. Це є рама, стратегія, підхід. Я не збираюся доводити це тут — адже мої «Міти чужинки» не за морями.

До речі, при всій добрій волі, я таки не цілком розумію Грабовичів закид, що я ніде не пояснюю, як я розумію цей факт, що Килина творить міти, а не образи чи символи (74). Чи образи і символи не можуть бути частинами мітів або навіть мініяюрними мітами? Інакше кажучи, чому Г. Грабович розмежовує ці категорії на рівнорядні й одна від одної незалежні? Пропоную інший погляд на цю справу:

Mít часом означає класичну розповідь, часом людьми створені форми віри; він також може діяти як творча чи символічна метафора... Так само, значення симво-

⁸ C. Kerényi, Prolegomena, у кн. C. G. Jung and C. Kerényi, Essays on a Science of Mythology. The Myths of the Divine Child and the Divine Maiden, New York, Harper Torchbooks, 1963, стор. 2.

⁹ Karl Kerényi, Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel mit Thomas Mann, Zürich, Rhein-Verlag, 1945, стор. 11.

лу часто зазублюється з іншими термінами. Наприклад, можна сказати, що символ пов'язує два або й більше елементів, але ж це саме роблять метафора і міт.¹⁰

Приходимо до пасажу, де мій опонент переконує мене, що моя «недефініція» міту основана на міркуваннях польського філософа Романа Інґардена(75).

Передусім притяглильнося, як уважно Г. Грабович читає текст. Він вирвав одну мою думку з решти статті і в поспіху навіть не помітив, що та сама думка повторюється трохи пізніше, в більш розгорненій формі, сама собою заперечуючи будь-яку спільність з Інґарденом:

... «імажистських» творів у Килини досить мало. Вони бо не є впovні розвиненими мітами — бракує в іх обrazності метафізичного символізму ... Звичайно, ще аж тільки не знецінє цих творів як майстерної поезії (наприклад, поезія Вільяма Карльоса Вільямса майже суцільно позбавлена метафізичних обертонів, і вона майже вся основана на чуттевому сприйманні реальності) — але це показує, що вони не характеристичні для специфіки таланту Патриції Килини.¹¹

Отже, або Вільямс не поет, або я основував цю думку не на Інґарденові, а на чомусь іншому.

Але і з самим Інґарденом в Грабовича не все в порядку. В Інґардена «значенева» верства побудована не на основі дійсності, а на основі мовної фактури (звуків) даного твору. Із цих звуків (що їх візерунок притаманний даному творові) виростають слова. Слова поєднуються в більші значеневі групи. Питання про «квазівердження» і відношення світу до даного твору відбувається аж при завершуванні Інґарденової структури, а не в її основі. Це тому, що відношення «мистецтво — реальність» має для Інґардена невелике значення: його теорія зосереджується передусім на способі існування самого твору. Г. Грабович також помилляється, коли говорить, що четверта верства «усхематизованих виглядів» (суб'ективних і творчих перевтілень дійсності) «остаточно надає» творові «метафізичних ефектів» (75). Метафізичних ефектів надають творові усі верстви в своїй співграді і в своїй рівновазі. Наприклад, сонорність чи маестатичність звуків може спричинитися до таких ефектів. Як показано в «Мітах чужинки» — це особливо сильно виходить у поезії Патриції Килини.

Треба також пояснити порівнювання концепцій Інґардена до ідеї *мімесіс* (яка, коли вже на те пішло, існує не від Арістотеля, а від Платона — Арістотель її розвинув і опрацював). Для Інґардена різні значення твору народжуються

¹⁰ Bernice Slote, Foreword, у кн. „Myth and Symbol. Critical Approaches and Applications”. Edited by B. Slote, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963, стор. V.

¹¹ «Міти чужинки», у ж. «Сучасність» за лютий 1968, стор. 35.

не так із намагання мистця відображувати чи перевтілювати — як із структури самого твору. «Значенева верства» — це майже пожідний продукт: дедукція дійсності, апостеріорна подібність до неї, створена сумою двох перших верств. Щоб зблизити Арістотеля до «львівської школи» — критик дає дуже оригінальну і гіпотетичну редефініцію поняття *мімесіс*, яка відрізняється від традиційних пояснювань цього терміну. Без *Інгарденового* розуміння ідеї *мімесіс*, котре він виклав у спеціальному есеї,¹² Грабовичеве порівняння тільки плутає читача. Занадто бо серйозно бере Г. Грабович «взаємну стійкість» термінів!

Для тікантності додам, що дехто з критиків вважає Інгарденову найвищу верству «усхематизувань» — за поетичний «міт».¹³ Звичайно, я міг би цим фактом закрити розмову про міти й Інгардена. Але з моєго боку це було б несправедливо: я не вважаю *кожний* твір за новий міт, як це робить дехто з критиків архетипальної школи. Я навіть кількаразово підкреслюю в «Мітах чужинки», що я не вважаю всіх творів Килини за приклади мітотворення; і тому, коли Г. Грабович мені це закидає (77) — він ще раз показує своє не тільки заневажливство, але й неуважне ставлення до моего тексту.

Продовжуючи свою критику, Г. Грабович безапеляційно твердить, що: 1) «архетипальний атавізм природи» і «метафізичний час» не є рисами мітів; 2) міт не можна зрівнювати з містикою; 3) «злегка льорківський міт» — ніяка не «конкретизація»; 4) мітів не можна «оготовлювати» з експресіонізмом і, вкінці, з кубізмом (75).

1) «Архетипальний» і «атавізм» ні в якому разі не можна вважати за синоніми, отже ця фраза — не «багатослівна звязина». Я справді говорив про діалектику хронологічного і метафізичного часу в Килини. Про цю характеристичну рису мітів спеціалісти написали багато цікавих речей.¹⁴ Касцірер подає дуже лялідарну дефініцію цієї проблеми: «Магічне „тепер“ ні в якому разі не є звичайним „тепер“, себто простою, незрізничкованою сучасністю... воно насычене ми-нулими і вагітне майбутнім».¹⁵ А про відношення метафізичного, магічного, мітичного, сакрального часу (різні коментатори мають для цього різні, дуже «нестійкі» терміни) — до модерної літератури, Джосеф Франк пише:

«Минуле» і «сучасне» представлени (в деяких творах модерної літератури — Б. Р.) просторово зімкненими

¹² Роман *Ингарден*, Заметки по поводу «Поэтики Аристотеля», Исследования по эстетике, Москва, Издательство иностранной литературы, 1962.

¹³ René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, New York, Harvest Books, 1963, стор. 145.

¹⁴ Наприклад, Mircea Eliade, The Myth of the Eternal Return, New York, Pantheon Books, 1954.

¹⁵ Ernst Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms, т. II, Mythical Thought, New Haven, Yale Paperbacks, 1955, стор. 111.

в безчасовій єдності, яка — навіть коли вона підкреслює поверхові різниці — виключає всяке враження історичної поспільовності самою тільки дією протиставлень... Об'єктивна історична уява, котрою так пишастися сучасна людина і котру вона з такою дбайливістю культивує від доби Ренесансу, — перетворюється... в мітичну уяву, для котрої поняття часу не існує.¹⁶

Варто мимохідъ зауважити, що це поняття «метафізичного» часу зв'язане з екзистенціальним характером Килининих мітів (*людська воля* «реорганізує» час). Гайдеггер називає це «супрахронологічне» «ходіння» вольвої одиниці між сучасним і минулим — екстазами часу.¹⁷ Як інтимно ці екстази часу зв'язані з Килиніними поезіями!

2) Чи можна міт зрівнювати з містикою? Для антрополога типу Броніслава Маліновського це ще могло б бути доречним питанням. Але в нашій розмові питання мусіло б ззвучати: чи можна міту не зрівнювати з містикою? Спроби єднання людини з вищим буттям становлять основу світової мітології. На зрівнюваннях міту й містики побудовані всі праці, мабуть, найвидатнішого сьогодні «мітологічного» філософа, румунського мислителя Мірці Елляде.¹⁸

3) Про Льюрку як «мітотворця» — і то творця специфічно «льюрківських» мітів, зв'язаних з еспанською духовістю — в еспаномовній критиці написано томи.¹⁹

4) Про мітотворення в традиції німецького експресіонізму, а зокрема Георга Гайма, раджу прочитати хоча б есей Курта Мавца.²⁰ А про відношення експресіонізму й кубізму до мітичного світосприймання Нортроп Фрай пише наступне: «Повернення іронії в міти... є явищем паралельним до експресіонізму, кубізму й інших намагань у мальстріві підкреслювати самозамкнену образну структуру».²¹ Хоч елемент «іронії» ускладнене відношення цитати до мого тексту — в сенсі «самозамкненості» та «власних законів» уживав порівняння кубізму до мітів і я.²² Також знаходимо посередні на-

¹⁶ Joseph Frank, Spatial Form in Modern Literature, у кн. „The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature”, Bloomington, Midland Books, 1968, стор. 59-60.

¹⁷ Martin Heidegger, Being and Time, New York, Harper, 1962, стор. 229-231.

¹⁸ Наприклад, Mircea Eliade, Patterns in Comparative Religion, New York, Meridian Books, 1963. Ця славетна праця побудована на постійному зрівнюванні мітів із релігійною містикою християнської й нехристиянських релігій.

¹⁹ Gustavo Correa, La poesía mítica de Federico García Lorca, Eugene, The University of Oregon Press, 1958.

²⁰ Kurt Mautz, Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms, Frankfurt a. M., Antheum Verlag, 1961.

²¹ Northrop Frye, Anatomy of Criticism. Four Essays, Princeton, Princeton University Press, 1957, стор. 135.

²² «Сучасність» за січень 1968, стор. 24-25.

тяки на цю проблему в уже згадуваному есеї Франка. До речі, тут бачимо ще один приклад Грабовичевої несумлінної поведінки з моїм текстом. «Своєрідне кубістичне переміщення поняття простору» і міркування про «атавістичну пам'ять» у «Мітах чужинки» — два цілком окремі коментарі, в двох окремих абзацах.²³

У цьому пасажі мій противник також натякає на такі мої «псевдокатегорії» як «міт-розвідь» та «закриті» й «відкриті» міти. Перша «псевдокатегорія» — це просто «творчий» переклад терміну „*narrative myths*“ . Тут зауважу, що проблема нашого з Г. Грабовичем «непорозуміння» може частинно виникати з факту, що в українській мові мало термінів для подібних проблем, і їх доводиться «по-поетичному» пересаджувати, щоб уникнути незугарних кальків.

«Закриті» й «відкриті» міти справді — «мої» терміни. Ці терміни я пояснюю на початку статті,²⁴ а потім, де треба повторюю ті чи інші елементи цієї основної дефініції.

Чи можна окреслення «закритий» вживати у відношенні до поезії? Про творчість Маллярме Вільям Йорк Тіндалл пише: «Не маючи умисних відношень до реальності, його світи або поезії є закритими».²⁵ А чи можна ці терміни пристосовувати до мітів, які, очевидна річ, мусять мати якесь відношення до реальності? Питання стосується до місця «Мітів чужинки», яке ставить під сумнів мій опонент: «Поетеса передає цілком надреальний, просто фантастичний міт, який хоч символізує реальність, алे з дуже віддаленої відстані».²⁶ Звичайно, Г. Грабович не прочитав цього речення уважно, бо в нього чомусь «напрошуються питання»: «Чи є реальні міти або такі, що не символізують реальності?» (75). Про це не було мови. А щодо «відстані» мітів від реальності, про котрі насправді говориться в «Мітах чужинки», — цитую Фредеріка Прескотта:

Часом переклад одного роду думки термінами іншого дається легко. «Селена цілує сплючого Ендіміона» в поезії — прозою значить «Прийшла ніч»... Але часто міт є складнішим... Інтерпретація таких мітів дуже трудуна, насправді ж неможлива, бо їх завдання — безграниці.²⁷

Тепер наближаемся до досить неприємної справи, що про неї все таки мушу згадати. Г. Грабович висловлює аж у кількох пасажах своєї статті різні претенсії до моїх цитат, «згадок авторитетів» і т. д. Щоб могти продовжити статтю,

²³ Там таки.

²⁴ Там таки, стор. 11.

²⁵ William York Tindall, *The Literary Symbol*, Bloomington, Midland Books, 1962, стор. 48-49.

²⁶ «Сучасність» за лютий 1968, стор. 47.

²⁷ Frederick Clarke Prescott, *The Poetic Mind*, Ithaca, N. Y., Great Seal Books, 1959, стор. 20.

Гаррі Левін — видатний критик і професор порівняльної літератури у Гарвардському університеті. Одна з статей проф. Левіна називається *«Some Meanings of Myths»*. Вже в перших абзацах статті читаемо: «Ми не можемо почати (дискусію про вживання мітологічного матеріалу в сучасній критиці — Б. Р.) без усвідомлення факту, що з усіх сторін ми оточені багатослівністю».²⁸ А у Г. Грабовича читаемо: «Поперше треба зазначити, що в критичній літературі міт і його пристосування зі всіх сторін оточені багатослівністю» (75). Далі, в обох авторів, іде цитата з Валері. І пішло, і пішло: пасаж про «теогонію», «космогонію» і Зевса; дефініція міто-поезії; пасаж про відродження мітопоезії в романтичну добу, і про Гердера, Шеллінга і Шлегеля; пасаж про «філогенезу» і «онтогенезу» Юнга та про неможливість особистого міту і т. д., і т. д. Правда, в цій останній парадігматизму з Левіна Г. Грабович увів маленьке «відхилення»: Левін, звичайно, не висловлює наївного твердження, що Юнг нібито не визнавав «особистих» мітів.²⁹ Від себе, а не від Юнга, твердячи, що поняття «особистий міт» вміщає в собі самозаперечення, Левін особисті, нові міти називає «псевдомітами». Цим терміном він відмежовує їх від давніх, історичних мітів, мабуть, із жанрових міркувань. А все таки він тим не менш підкреслює їх наочність і художню цінність.³⁰

Всі знаємо, що в деяких менш формальних жанрах викладового письма автори повторюють чужі думки, без осо-блівого апарату. Але вони намагаються, щоб джерела цих думок фігурували в той чи інший спосіб десь біля «позиченного» матеріалу. У статті Г. Грабовича а) прізвище Левіна ніде не згадане; б) є в нього бібліографічні примітки до інших авторів (правда, вони тільки виконують завдання декорації, бож зарадто куці, щоб за їх допомогою перевірити щонебудь). Чому автор не згадує Левіна? Можливо, через такі пасажі цього критика: «Свідомі відродження (традиційних мітів)

²⁸ Harry Levin, *Refractions. Essays in Comparative Literature*, New York, Galaxy Books, 1968, стор. 19 і т. д.

²⁹ Г. Грабович спрошує проблему загальноти архетипів, з одного боку, і цілком особистих перевтілень цих архетипів у готові міти-твори — з другого; себто діялектики, на котрій основана дуже важлива риса Юнгового мислення. Чим більше міти віддалені в часі, тим вони здаються нам більш «безособовими». Зацікавлених відношеннями мітології до літератури у Юнговому розумінні відсилаю до „Psychology and Literature”, у кн. „Modern Man in Search of a Soul”, New York, Harvest Books, 1955, стор. 152-172. А питання чи Юнг вірить у особисті міти, чи ні, може нам розв'язати хоча б перше речення його автобіографії: «І так я тепер, на вісімдесят-третьому році життя, постановив розповісти вам мій особистий міт». „Memories, Dreams, Reflections”, New York, Vintage Books, 1963, стор. 3.

³⁰ Levin, стор. 28.

можуть бути менш показовими, ніж підсвідомі виживання... Найсильніші письменники черпають багато творчої наслаги з того, що вони — мітотворці».³¹

Закриваючи свої «теоретичні міркування», мій критик подає маленький список романтичних поетів і письменників, що в заголовках їх творів фігурує ім'я якогось еллінського бога чи героя: це так він уявляє собі мітопоезію. Список дивний: є в ньому Гете, а немає багато «інтенсивнішого мітопоета» німецької романтичної літератури Гельдерліна. Далі йде маленький список модерністів письменників, які вживають мітологічні «парадигми» для прерізних потреб, що не завжди тотовжні з архетипальною духовістю мітопоезії. Тут бачимо серйозну помилку моого опонента: він плютає шукання мітологічних «парадигм» із шуканнями архетипальних віянь у різних представників мітологічної критики, вважаючи ці два дуже різні «шукання» за одне й те саме. Тому то він кілька абзаців вище з такої легкої руки порівнює мої намагання в «Мітах чужинки» з методами «наслідувачів» Нортропа Фрая (77). До речі, цікавий у тому списку модерністів авторів один деталь: Кокто, Жіроду, Ануї і Сартр вважаються тут за наслідників Андре Жіда. І то так: наслідники і крапка. Правда, молодий Сартр виявляв зацікавлення ранніми Жідовими творами, особливо ідеєю *acte gratuit*, яка мабуть найширше розгорнена в відомому романі „*Les Caves du Vatican*“.³² Але дуже скоро, зформувавшися як письменник і філософ, Сартр почав гостро виступати проти Жіда.³³ Можна з більшою чи меншою «натяжкою» говорити про далекі перегукування його творів із Жідовими, але не можна з такою легкістю «класифікувати» буквально все, що попадається під руку.

Але все це деталі в порівнянні з основною помилкою Грабовичевого пасажу, що перед нами. Ця помилка тісно зв'язана з переплутуванням мітичних «парадигм» і архетипальних слідів, про яку я вже згадував. Автор просто не хоче розуміти різниці між двома цілком окремими підходами до міту: починання від міту (як ілюстрації), щоб відійти в інші сфери, і починання від інших, часом несподіваних сфер, щоб згодом інтуїтивно зблизити їх із архетипальними джерелами. Адже письменники вісімнадцятого століття, не кажучи вже про образотворчих художників стилю рококо, також часто зверталися до мітів. Але як? У російській літературі «мітотворчість» українця Богдановича, з одного боку, і росіяніна Хлебнікова — з другого, підкреслює цю різницю. Бож ясно, що якби йшлося про одне й те саме, ніякого «відродження» в мітопоезії не було б: перехід традиції вживання мітів з ві-

³¹ Там таки, стор. 29.

³² Simone de Beauvoir, *Memoirs of a Dutiful Daughter*, Cleveland, The World Publishing Co., 1959, стор. 288 і наст.

³³ Jean-Paul Sartre, *What Is Literature?* New York, The Philosophical Library, 1949, стор. 128-129; *Being and Nothingness*, New York, The Philosophical Library, 1956, стор. 58, 462.

сімнадцятого в дев'ятнадцяте століття не був би ніяк помітним. Але цей виразний «поворот» в історії літератури, як це у згаданій тут статті помітив Гаррі Левін, а в своїй Грабович (77), — таки існує. Він оснований на поверненні від «узагальнених» і «заморожених» форм міту, через крайньо індивідуальне мітотворення, до джерел іраціонального, архетипального, мітичного світосприймання. Отже, в дискусії про романтичну і сучасну мітопоезію (77-78) наш автор не пояснив, про яку саме мітопоезію йому йдеться: навпаки, він плютає тих, хто продовжує традицію мітів з тими, хто відкриває шляхи справжньої мітопоезії. Якби Г. Грабович не повторяв прізвищ Гердера, Шлегеля і Шеллінга, а зацікавився б теоріями цих філософів про міт — він побачив би, про що мені тут ідеться.

З цим зв'язана ще одна, правда, периферійна, проблема. Щоб остаточно закрити „*credibility gap*“ між собою і українським читачем, мій опонент «не поминає слов'ян» і недбало кидає прізвища Анненського і Виспянського, бо в них «досконалі були драми» (78). А я пропоную ще кілька «слов'янських» прізвищ: Шевченко (див. першорядну статтю Івана Франка про поему «Тополя»),³⁴ Франко (що міт про Мойсея перевтілює саме так, як Г. Грабович цього хоче — з «сучасною доречністю»), Леся Українка, М. Коцюбинський. А далі — Свідзінський, Антонич («Книга лева»), Стефанович (окремі короткі твори, поема «Кінець Атлантіди»). Як «полігенеза» — так «полігенеза». Не тільки ж світу, що в Греції!

Неперетравлене повторювання чужих думок та незрозуміння різниці між готовими класичними мітами і архетипальними рисами виявляється в Грабовичевому коментарі про Блейка, який «лише один творив «міти», і Джойса, який єдиний «може рівнятися силі його уяви і плідності його творчості» (78). Про плідність не знаю, бо ні один, ні другий не може дорівнювати гігантському дорібкові Бальзака. Але це правда, що дехто вважає Блейка за мітотворця, і про це були написані окремі праці.³⁵ Та проте сам Фрай, автор знаменої книги про мітотворчість Блейка, в іншому місці запевняє, що Блейком справа ні в якому разі не обмежується: «Те, що зробив Блейк, було тісно зв'язане з романтичною добою, і щонайменше Шеллі та Кітс є такими ж мітотворчими поетами, як Блейк».³⁶ Отже, в світлі такого становлення справжнього знавця тих складних справ — Грабовичеве категоричне відмежовування Шеллі й Кітса від Блейка — невіправдане. А інший літературознавець ставить цю проблему ще інакше: Блейка він заражовує до тих, хто творчо пе-

³⁴ Іван Франко, «Тополя» Т. Шевченка, у кн. «Вибрані статті про народну творчість», Київ, АН УРСР, 1955 стор. 157-169.

³⁵ Найвідоміша з них: *Northrop Frye, The Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, New York, Beacon Press, 1962.

³⁶ *Northrop Frye, The Road of Excess*, у кн. „*Myth and Symbol*”, стор. 18.

ребудовував традиційні міти, а пальму справжніх мітотворців відає Вордсвортові й Кітсові.³⁷ І справді, Блейк позичав багато мотивів із традиційних мітів: він користувався, наприклад, працею Джейкоба Браєнта „*A New System; or an Analysis of Ancient Mythology*“.

А щодо сучасної літератури, то Джойсом справа також ні в якому разі не обмежується. Те, що англомовна критика говорить про Джойса як мітотворця, німецька критика говорить про Томаса Манна, російська — про Андрея Белого і поеми Хлебнікова; італійська — про Кардуччі, французька — про *roman-mythe* і т. д.

Словом, до біса складна справа — ця література. Формулкою тут не обійтися. Страшно смішно, коли критик так категорично і «недвозначно» спрощує такі складні і умовні проблеми, не визнаючи, що справжня критика мусить бути творчою і що різні критики по-різному інтерпретують ті самі явища. При тому дуже досадно, що наш автор робить вигляд, ніби про Блейка як единого мітотворця в світовій літературі тільки вчора писали газети, а недозір Рубчак якось цієї вістки не помітив, і тому пише дурници. Неймовірну схематичність Грабовичевого думання найкраще ілюструє така його думка: «Якщо можна порушити правило позаособовості мітів — то тільки цим двом» (78), себто Блейкові й Джойсові. Такі правила, якщо вони взагалі існують — не закон провінційного суду, що його можна прихилити до себе за допомогою дискретного хабаря.

Щоб підсумувати цю частину дискусії, я спробую зорієнтуватися в просто «мітичному» лябірінті Грабовичевих тверджень і «контратверджень» на цю тему і відтворити хід його думки: 1) Міт — це «позаособова» справа, і тому в старовину він твориться якимось «наддухом» цілого племені чи народу. Тому що в старовину міти творили якісь «позаособи», а модерну літературу творять «особи» — не можна в наш час творити мітів. 2) Тільки два генії з дуже специфічними талантами (Блєйк і Джойс) можуть зрівнятися з могутністю того колективного, народного творення, і тому вони творять міти. Інші ж (Шеллі, Кітс, Сартр, Жід) тільки повторюють певні «парадигми» древніх мітів, використовуючи їх із «сучасною доречністю». А щодо менш відомих талантів (Килина) — про них говорити в цьому контексті взагалі не можна.

Цей хід думки оснований на підтанині двох важливих проблем, як я це вже підкреслив у цьому розділі. Перша проблема — це плутання поглядів на міт у суспільних науках (де міти вважають за пояснення побуту тощо цілої групи) і поглядів на міт у певних гуманітарних філософів, які вважають міт за спробу «пізнання природних конфліктів, піз-

³⁷ Ward Pafford, *The Literary Uses of Myth and Symbol*, у кн. „Truth, Myth and Symbol”, Edited by Thomas Altizer et al., Englewood Cliffs, N. J., Spectrum Books, 1962, стор. 133.

нання душення людського бажання надлюдськими силами, ворожого гноблення індивіда природою».³⁸ Друга проблема, зв'язана з першою, — це плутання мітичних «парадигм» і архетипальних слідів. Бож ідеться про той «споконвічний досвід», який стає для мітотворчого поета джерелом його творчості, і з нього «мають право» черпати і старовинні поети клясичних мітів, і Блейк, і Джойс, і Килина, і якийсь п'ятнадцятирічний поет, який щойно починає свій творчий шлях. Юнг пише: «Мої погляди на „архаїчні залишки”, що їх я називаю архетипами або споконвічними образами, весь час критикуються людьми, які мають замало знання про психологію чи мітологію. Термін „архетип“ вони часто розуміють як певний мітологічний образ чи мотив».³⁹ А Міхаель Ляндманн твердить: «Древній міт може тільки розбудити в поета архетипальні відрухи; у вислідному творі відсвіти цього древнього міту можуть бути такі далекі і несвідомі, що читач їх не зможе віднайти. А все таки, враження від твору буде „мітичним“».⁴⁰ Словом, плутається жанр клясичного міту з архетипальним «надхненням», архетипальною специфікою таланту певних поетів.

4. ВХОДИМО В МУЗИЧНИЙ ЛІС ПОЕЗІЇ. ГЕРОЙ РОГУБЛЮЄТЬСЯ МІЖ ЇЇ ДЕРЕВАМИ. Я ЙОГО ШУКАЮ. З ГУЩАВИНИ КОРЕНІСТИМИ РУКАМИ ГРОЗИТЬ ЛІСОВИЙ ДІД КОЛРІДЖ

На наступному етапі своєї статті мій шановний опонент ввічливо заспокоює мене, що мої недоліки «на надужитті міту і явищ зв'язаних із ним» ні в якому разі не кінчаються (78). Наприклад, я насмілююся говорити про дійсність, не бувши професійним філософом. Розмови про мітотворчість і дійсність — дуже близькі проблеми, отже, пощо їх так драматично розділювати? Це зроблено, мабуть, тому, що я раптом переходжу драстичну метаморфозу: я вже не невдалий наслідувач Нотропа Фрая: я вже «маю за ціль таку ж текстову критику», як «нові критики» (78).

У цьому прилатуванні мені принадлежності до різних критичних «партій» процес приблизно такий: зробимо манекена; назовемо його Рубчаком; приберемо на кшталт «мітологічного критика»; поглянемо, як Левін б'є «мітологічних критиків»; а тоді Левіном манекена — по маківці, по маківці! Тоді приберемо його як «нового критика»; побіжимо до «но-

³⁸ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, New York, Mentor Books, 1959, стор. 152-153.

³⁹ Carl G. Jung, *Approaching the Unconscious*, у кн. „Man and His Symbols”, Edited by Carl G. Jung et al., New York, Doubleday and Co., 1964, стор. 67.

⁴⁰ Michael Landmann, *Die Absolute Dichtung. Essais zur philosophischen Poetik*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1963, стор. 48-49.

вих критиків», щоб запитати їх про відношення літературного твору до дійсності; і тоді «новими критиками» малекена по... Але досить! Процес, мабуть, достатньо ілюстрований.

Передусім треба перевірити, чи «нові критики» справді не цікавляться проблемами дійсності (хоча б периферійно, як Інгарден), а чи навіть міту. Приношу перед світлій суд дві статті Кліянта Брукса: „*The Waste Land: Critique of the Myth*“ і „*Yeats: the Poet as Mythmaker*“.⁴¹ Тут бачимо цілком ясно, що критики не мусять належати ні до яких «мітологічних шкіл», щоб цікавитися подібними питаннями. Це по-перше. А подруге, Брукс чи Рансом, Блакмур чи Тейт — це страшенно багатогранні особистості: хоч вони й працюють в якомусь одному загальному напрямку — вони відмовляються вкладатися в готові схеми сортування.

А коли ми вже при «сортуванні», то й тут не все в порядку. З почуттям неймовірності зустрічаємо прізвище Тріллінга серед «нових критиків». Тріллінг відомий із своїх атак на них, і підходить він до літератури з дуже відмінних методологічних положень.⁴² А ось, чому історики критики мають право філософувати тоді, коли самі критики цього права не мають, — я таки не забагнув!

Тепер хочу заторкнути закиди, зроблені мені Г. Гравовичем скрізь у його статті, і зосереджені на 79 стор., що мій опис суб'ективний, імпресіоністичний, імпровізований. Автор сугgerує, що суб'ективна критика — явище меншевартисне, якщо вже не каригідне.

У нинішньому американському спектрі насправді існує «об'ективна критика». Цю школу репрезентує Е. Д. Гірш; вона основує свої методи на феноменології Гуссерля і лінгвістичних теоріях де Соссюра. Але ця школа цілком периферійна. Коментатори слушно зауважують, що ніякий критик не може і не повинен бути об'ективним, бо він тим за- надто обмежує свою конфронтацію з цілістю літературного твору. До речі, це вже давно твердить один з найвидатніших учнів Гуссерля, Інгарден. Одне з заперечень Гуссерля в Інгардені зводиться до того, що літературний твір не може мати «ейдетьчного», ідеального існування. Різні верстви твору не є самобутніми явищами: вони мусять проходити різні видозміни, в пропорції діяння на них суб'ективної свідомості критика й читача.⁴³

⁴¹ В збірці його есеїв: „*Modern Poetry and the Tradition*”, New York, Galaxy Books, 1965.

⁴² За коментарями на цю тему див.: *Irwing Howe, Modern Criticism. Privileges and Perils*, у кн. „*Modern Literary Criticism. An Anthology*”, Boston, Beacon Press, 1958; *Joseph Frank, Lionel Trilling and the Conservative Imagination*, — в кн.: „*The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*”, Bloomington, Midland Books, 1968, стор. 253-256.

⁴³ Див.: *Anna-Teresa Tymieniecka, Phenomenology and Science in Contemporary Human Thought*, New York, Noonday Press, 1962, стор. 27-28.

Усвідомлення, що критик повинен бути цілком суб'єктивним, панує на цілому «фронті» модерної американської критики. Близький до «нових критиків» Р. П. Бламкур пише:

Інтуїцію ми зважуємо входити в передсвідоме; а там, де є зважування і пригода, непотрібні левності значень. І не треба там підохрівати значення в непевності; там бо є жива, зростаюча переднаукова субстанція, без наліпок і ручок-держали усвідомлених форм.⁴⁴

Спектр тягнеться через гуманістичних критиків, таких як Ервін Гав, який заявляє, що «... найкраща критика це — особисте мистецтво, де сила інтуїтивної проникливості важить далеко більше, ніж принадлежність до будь-якої школи чи становища».⁴⁵ І кінчиться цей спектр на твердженнях дуже оригінального критика Леслі Фідлера, який каже просто, що в його розумінні критика навіть не окреме мистецтво, як для Гава, а піджанр художньої літератури.⁴⁶ Між іншим зауважу, що в порівнянні до сміливих і творчих інтерпретацій не те що Леслі Фідлера, але з-під пера «нових критиків» — мої міркування про поезію Килини були зразком положивої обережності.

Обвинувативши мене в малограмотному суб'єктивізмі (брак теоретичної й аналітичної підстави — 79, і т. д.) — мій опонент береться атакувати мої вже не «мітичні», а, цим разом, «критичні» терміни. Починає він застереженнями до моїх коментарів про епічність у деяких творах Килини. Пригляняючись до побудови цих закидів. Спершу автор каже, що «епічність» Килини я аргументую нічим іншим, як періодичними згадками про розповідну техніку. Далі він каже мені, що я «своєрідну епічність» вбачаю в тому, що «я» ліричної героїні «борсається в струменях минулого, сучасного і майбутнього, блукає між різними цивілізаціями і країнами...» І вкінці, підказуючи мені, що я нібито окреслюю епічність тільки тим, що поетеса «називає географічні місцевості», — він тріумфально запитує: «Яка тут епічність?» (79). Так від нічого іншого як розповідної манери мій критик дійшов до «визначування географічних назв» як риси, якою я ніби то окреслюю епічність.

А тепер дозвольте на декілька зауваг до самого визначення епічності в літературному творі. Г. Грабович є безапеляційним звеличником жанру, і для нього жанровий термін поза жанровим контекстом (себто, на інших рівнях, ніж дослівний, однозначний і «освячений») — перестає бути зрозумілим. Так було з мітами. Так тепер є з епосом. Епічність стилю, хоче цього Г. Грабович чи ні, — це все таки передусім

⁴⁴ *Blackmug*, стор. 398.

⁴⁵ *Howe*, стор. 29-30.

⁴⁶ *Leslie A. Fiedler, No! In Thunder. Essays on Myth and Literature*, London, Eyre and Spottiswoode, 1963, стор. 293.

мовна специфіка, і визначається вона розповідною манерою, що виявлено в синтаксичних конструкціях. Ось як починається дефініція термінів «епос» і «епічний» у звичайному підручнику поетичних термінів:

Розповідна поема — шляхетна у задумі й стилі, трактує ряд геройчних пригод або важливих подій і звичайно зосереджується на пригодах і успіхах даного героя. Це слово вживамо також як прикметник, котрий описує такі поеми, а також прикмети епічного, що знаходяться дейнде. (Підкреслення мої).⁴⁷

Але чи я визначаю епічність поезій Килини тільки розповідним враженням від них? Прошу порівняти відповідне місце «Мітів чужинки»⁴⁸ з наступним, вищуканішим, тлумаченням епічності. Крім розповідності, славетний критик і мислитель Ц. С. Люїс у Мілтоновій епічності бачить ще: високу урочистість; ритуал; інкантацію; підвищеність чи величність стилю; вживання імен не тільки для звуку, а також тому, що це імена персонажів близкучих, далеких, жахливих або прославлених (див. мої погляди на Килинине застосування імені «Іфігенія»); атмосферу «великодушної суровості».⁴⁹

Тому що я в «прикметниковому» сенсі говорю про драматичні й епічні риси Килиниої поезії в різних контекстах, автор питас мене, чи її стиль драматичний, чи епічний. Жанр — ні. Стиль Килини несе в собі ці дві риси. Далі, автор «драматично» запитує: «Чи маємо тут лірично-драматично-епічну синтезу»? (79). Синтезу чого? Залежно від тексту окремих творів Килини такі рівні стилю, різні характеристичні його риси — тут і там, мабуть, можуть поруч себе існувати. Зрештою, що сам автор має на думці, коли при кінці статті твердить, що «поезія Килини майже суцільно лірична поезія з виразно драматичними обертонами»? (84).

На кінець розмови на цю тему, зроблю ще одну заувагу. Наш автор саркастично питас, чи факт, що Езра Павнд писав про Китай або Італію надає його „Cantos“ епічності (79). Про епічність цього твору можна прочитати всюди, де говорять про його поезію. І саме Павндува «географія» бере в цих розмовах далеко не останнє місце як риса епічності.⁵⁰ Отже, іронічний приклад стає не таким уже іронічним.

⁴⁷ Babette Deutsch, Poetry Handbook. A Dictionary of Terms, New York, The Universal Library, 1957.

⁴⁸ «Сучасність» за лютий 1968, стор. 47-49.

⁴⁹ C. S. Lewis, The Style of Secondary Epic, у кн. Approaches to the Poem. Modern Essays in the Analysis and Interpretation of Poetry, San Francisco, Chandler Publishing Co., 1965, стор. 21.

⁵⁰ Як відомо, Павндів твір побудований на міті про Одіссея — міт цей перевтілений у досить поширену епічну поему Гомера. Про зв'язок Гомера і Павнда див., наприклад, Forrest Read, A Man of No Fortune, — в кн.: „Erza Pound. A Collection of Critical Essays“, Edited by Walter Sutton, „Twentieth Century Views Series“, Englewood

Підходимо до місця статті Г. Грабовича, де він обвинувачує мене, що я з англійського поета і мислителя Самюеля Колріджа намалював карикатуру. Ця заувага моого опонента, мабуть, найкраще ілюструє нічим не віправдану, але тим не менш арогантну зарозумілість його «атаки».

Передусім, я Колріджа ніде не цитую. Далі, справа цілком не в німецько-англійській романтичній теорії, а в факті, що Колрідж просто-напросто наслідував раннього Шеллінга. Послухавши моого опонента, я переглянув ще раз Колріджеву книгу. Там я знайшов таке: «В Шеллінгових „*Natur-Philosophie*“ і „*System des Transcendentalen Idealismus*“ я вперше знайшов дружній збіг думок з тим, що я вже був виправцовав і сильну допомогу в тому, що мені ще треба було зробити».⁵¹ Але це віправдання Колріджа про «дружній збіг думок» не було цілком правдомовним: Колрідж одверто користувався думками німецького мислителя і майже живцем перекладав окремі абзаци Шеллінгових праць, подаючи їх за свої. А щодо «школи», в „*Biographia Literaria*“ критик пише: «Ми вчилися в тій самій школі; ми були навчені тією самою підготовчою філософією».⁵²

Тепер, про поезію і дерево. Поперджаю, що в цій цілком периферійній заувазі я не мав потреби говорити нічого особливого глибокого про теорії цих двох мислителів. Визнаючи, що така метафора («коротке замикання думки» чи що) не могла бути всесторонньою, я таки не можу погодитися з моїм опонентом, що вона була карикатурною (80).

Погляди обох мислителів найщільніше сходяться на точці, безпосередньо успадкованій від Якова Беме; йдеться про ідентифікацію Розуму й Природи як конечну ідентифікацію «об'єктивного» і «суб'єктивного».⁵³ Розум мистця, такий близький до підсвідомого, стоїть багато більше до Природи, ніж розум мислителя. Тому що поезія є імітацією найвищого Буття, яке віддзеркалює себе саме в Природі, — поет, коли він інтуїтивно слухатиме внутрішніх «законів» поезії — мусить прийти до Природи і своїми творами наслідувати її. Про це проф. МакКензі пише, що коли поет має уяву, яка дає йому спроможність відчувати закон Природи, його розум

Cliffs, N. J., Spectrum Books, 1963, стор. 64-79. Обидва твори побудовані на счасті подорожі, де «географія» грає важливу роль. Про це див. статтю й інші матеріали в тут наведений збірці.

⁵¹ S. T. Coleridge, *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, New York, Leavitt, Lord and Co., 1834, стор. 92. На жаль, стандартного видання цього твору, що вийшло в Оксфорді 1907 року за редакцією Кросса, немає зараз у мене під рукою.

⁵² Там таки, стор. 93.

⁵³ Bohdan Rubchak, The Poem's Universe. Schelling's Influence on the Early Criticism of Coleridge and Belinskij.

Праця прочитана на семінарі проф. Едварда Васіолека в Чікагському університеті, восени 1963 року.

мусітиме організувати поетичний твір за цим законом.⁵⁴ Звичайно, дискусії на цю тему бачимо, мабуть, в усіх інтерпретаторів Колріджевої критичної методи. Англійський критик Франк Кермод включив у свій есей про романтичну образність розділ «Дерево». Цей розділ трактує якраз про теорії в „Biographia Literaria“.⁵⁵

Це підтверджується й есейстичним стилем самого Колріджа. Ось як знавець англійського романтизму М. Г. Абрамс говорить про образність у Колріджевій «Біографії»:

Якби його метафори ожили, ви побачили б, що всі предмети критики спорреалістично розвиваються в рослини і частини рослин, які ростуть у тропічній рясності. Автори, персонажі, поетичні жанри, поетичні пасажі, слова, розмір, логіка — стають зернятами, деревами овочами, корою і соком рослин.⁵⁶

І справді, в Колріджа знаходимо порівняння поетичного генія до рідкісної рослини.⁵⁷

Г. Грабович читає «однопляяново». Побачивши очевидний факт, що моя замітка про поезію і дерево виключає проблеми так званої «органічної єдності» твору (за якою, для критика романтичної традиції, вся поезія мала б своєрідно «рослинну», себто органічну організацію) — він зразу ж кинувся кліти. А треба було подумати про трохи ширше становлення проблеми: про романтично-ідеалістичну теорію («органічна єдність» є тільки одним з її похідних «продуктів»), філософію кревности поета і природи, *проти якої Килинні геройні так очевидно бунтуються*. Поетеса не погоджується з думкою, що творець має усвідомити несвідомі закони природи і в своїх творах намагатися зблизитися з тими законами. Усвідомивши їх, ліричні геройні Килини вважають їх за щось собі вороже, і тому борються з ними — з тією «затроливою іншістю» природи. Отже, поезія тут не зближує поета з Природою, а скоріше навпаки.

Також моєму опонентові чомусь (він бо ніколи не прозраджує чому) не подобається моя згадка про відомі категорії цього критика *fancy* й *imagination* («фантазія» й «уява»). Хоч ця — знову побічна — заувага могла узагальнити ці дуже складні терміни-поняття, вона однак не така вже неграмотно-примітивна, як це мій опонент твердить. Все це особливо комедне тому, що перед питанням, в якому Г. Грабович почувається як у себе дома, — розводять руками такі знамениті

⁵⁴ Gordon McKenzie, *Organic Unity in Coleridge*, Berkeley, University of California Press, 1939, стор. 48.

⁵⁵ Frank Kedmore, *Romantic Image*, New York, Vitage Books, б. р., стор. 92-103.

⁵⁶ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, The Norton Library, 1958, стор. 169.

⁵⁷ Coleridge, стор. 259.

літературознавці й поети, як Аллен Тейт (про це згадую на початку статті).

Беручи до уваги цість-сім останніх рядків пасажу з «Мітів чужинки», що його цитує мій опонент (81), — подам свої причини для згадки Колріджевих категорій у цьому контексті. Передусім, що каже про них сам Колрідж?

Уява (*imagination*) розтоплює, розсіває, розсилає, щоб творити заново; або там, де такий процес стає неможливим, — вона все таки змагається за те, щоб ідеалізувати і з'єднувати. Навпаки ж, фантазія (*fancy*) не має ніяких шашок для своєї гри, крім нерухомостей і певностей. Фантазія — це, врешті-решт, ніщо інше як фід пам'яті, визволеної з порядку часу і простору і з'єднаної тим емпіричним феноменом волі, що його ми називаємо *вибором* та змінюваної ним. Але, разом із звичайною пам'яттю, фантазія мусить одержувати свої матеріали готовими, за допомогою закону асоціації.⁵⁸

Погляньмо тепер на Килини образ, що в цитаті. З «фантазією» просто. Порівняння коня з мостом основане на зорові та пам'яті. Поглянувши на міст, лірична героїня «пригадує» ряд подібних феноменів, і вирішує вибрati з-поміж них коня. З «уявою» — трохи складніше. У Килининій цитаті центральну роль грає епітет «безсмертні», що його дано коням. Це вже не «шашки певності»: два дуже далекі одне від одного поняття — «безсмертні коні» і «мости» (бож прикмета «безсмертності» сильно змінює подібність коней до мостів, особливо коли врахувати факт, що ця «безсмертність» підкреслена протиставленням «смертні коні — безсмертні коні») — поставлені поруч, щоб злитися у новому загадковому понятті. Бож справа не тільки в тому, що прикметник «безсмертний» взятий з цілком іншої сфери, ніж звіринна смертність коней: він також сам собою насичений невідомим і величним, тим підвищуючи поняття коней, а з ними і мостів, до таємничих, трансцендентальних сфер. Появляються, отже, різні-прерізні можливості, різні ледь-ледь відчутні образи-обертони, які ідеалізують образ. Ідеться вже не про «дотепне» сполучування різних елементів дійсності, а про особливе світовідчування. Отож я думаю, що Килинин образ — це якраз досить добра ілюстрація цих Колріджевих термінів.

Цікаво зазначити, що критики вбачають безпосереднє відношення Колріджевої «уяви» до мітотворчої енергії.⁵⁹ Вони роблять такі припущення передусім на основі коментарів Колріджа про мітотворчість Вордsworthа, а також на сильно мітотворчій основі поезії самого Колріджа.⁶⁰

Послуговуючися своїм особливим даром «залізної логіки», мій опонент далі твердить таке: тому, що мої позиції

⁵⁸ Там таки, стор. 172-173.

⁵⁹ Fiedler, стор. 322.

⁶⁰ Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination, London, Oxford University Press, 1934, стор. 26-88.

слабо (якщо взагалі) передумані, я послуговуюся парапразою (80). Автор, мабуть, чув про «ересь парапрази», що про неї говорили «нові критики», але «брак аналітичної підстави» не дозволив йому зображену проблему до dna.

Отже, вириває рій питань: 1) Що автор розуміє під «парапразою» (адже цей термін аж просить якогось прикметника)? 2) Чи парапраза не потребує передумувань позицій? 3) Якщо Г. Грабович у поезії шукає «комунікативності», — як же сам він може обйтися без парапрази? Адже теоретик «поезії раціонального значення», Айвор Вінтерс, підкреслює, що «багато поезії не можна парапразувати, і тому вона дефективна». ⁶¹ 4) Чи це правда, що «в основному сама критична техніка» в моїй статті — «це парапраза» (80)? Адже кілька сторінок перед тим сам Г. Грабович «заявляє», що «Рубчак має за ціль текстову критику (принаймні він уживає такі методи)» (78). 5) Чи «імпресіоністичний твір» або «мовно-уявна імпровізація» і «парапраза» — те саме? Два останні питання, до речі, принципові: коли парапраза як самоціль є негативним явищем, парапраза як один із засобів — не тільки бажана, але конечна. А коли ми повернемося до «Мітів чужинки» і прочитаемо там, що «поетичне світосприймання — це тільки шкаралуща, що в ній міститься найголовніше: мистецтво самої поезії», і що «не можна говорити про одне без другого», ⁶² — ми переконаємося, що я був свідомий і вартостей, і небезпек парапрази. Далі — «імпресіоністичний твір» небезпечно зближений із творчим читанням тексту, творчою інтерпретацією тексту.

Атака на зловживання парапразою і разом з тим, мабуть, найуважливіша і найширша дефініція її різних родів, знаходиться в одному з дуже важливих «документів» «нових критиків» — в есеї „The Heresy of Paraphrase“ Клінкта Брукса.⁶³ Але критик ні в якому разі не відкидає техніку парапрази цілком. Він твердить, що спроби творчого парапразування допоможуть нам зрозуміти твір, якщо ми *не* вважатимемо парапразований матеріал за внутрішнє ядро такого твору і якщо ми *не* повіримо, що він — єдине значення твору. Приглянувшись до моого трактування таких рис Килининої поезії, як метафора, композиція, звукове оформлення, ритміка, читач побачить, що, крім парапрази, я намагався шукати «центрів» Килининих поезій ще й іншими шляхами. Він так само твердить, що «творче читання» (*reading of the poem*) — багато корисніша справа, ніж «логічна парапраза».

Це ще питання, чи мої огляди окремих віршів Килини — парапраза в звичайному сенсі. Це скоріше «творче читання» віршів Килини, оте виростання моого зрозуміння її пое-

⁶¹ Yvor Winters, The Experimental School in American Poetry, у кн. „Approaches to the Poem“, стор. 147.

⁶² «Сучасність» за лютий 1968, стор. 33.

⁶³ У збірці його есеїв „The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry“, New York, Harvest Books, 1963.

зії, про яке я згадував на початку цієї статті. Але тому, що мій опонент не пояснив, що саме він розуміє під парадразою, — дальша розмова на цю тему неможлива.

Між іншим, дехто висловлюється про «ересь парадрази» досить таки дотепно: «Коли найнедосвідченіший кандидат на доктора починає виступати проти „еретиків парадрази”, ортодоксальність закону „ересі парадрази” стає нестерпною, і хтось уже чіпляє на церковні двері декларацію: „Поезія — це тільки її ідеї!” „Поезія — це тільки думка!” і т. д.».⁶⁴ Хоч мій опонент уже ревно читає на церковних дверях декларації про «сучасну доречність» поезії — він ще не зважується пуститися берега і кинути те, що для нього тепер мало б здаватися пустою, вже пережитою модою.

Тепер про «співтворення поезії читачем». У цьому показовому пасажі, а вже особливо у прикладах (82) — мій шановний противник «спритно боронить свій тил», зробивши дуже важливу заміну. Замість більш або менш «закритих» поезій, він всуває в розмову твори з певним ідейним зарядженням, все ще «закритим» — але все таки відчутним. І замість говорити про спосіб існування цих творів, — він говорить виключно про їх «ідейний зміст». Але в цій «спритній» заміні відбувається ще одна — навіть «спритніша» — заміна: згадуючи «Гамлета», автор ні словом не натякає на героя п'єси, а говорить про Клавдія. Певна річ, з «загадковим принципом» мій опонент мав би багато більше турбот, бо про тисячі його «значень» є ціла бібліотека взаємно суперечливих інтерпретацій. І тільки крайній суб'єктивізм керує цими інтерпретаціями. «Щодо „Гамлета”, — пише Блакмур, — ми мусимо боротися і вгадувати, щоб винести з темноти головний мотив».⁶⁵

Моєму опонентові пішло ще гірше з Кафкою. Питання тут принципове: чи в розмовах про Кафчин «Замок» етичні категорії взагалі важливі? Над цим питанням, як знає кожний, хто цікавиться критикою довкола Кафки, сперечаються досі. І справа не так у тому, чи так воно, а чи інакше, — як у тому, що сперечаються, що творчо мислять.

Цей шмат свого обговорення Г. Грабович закінчує просто розтрісаючим доказом: хоч у поезії «Видиво мостів» є вигляд значеневої підстави — ніде в збірці не зростає він до таких вершин, якими є «метафізично-мітичне існування» (чи автор раптом вирішив визнати таку категорію взагалі?) — бо «осягнення цієї поезії далеко скромніші» (82).. Ні слова більше. А мимохідь треба зазначити, що «вигляд значеневої підстави» це й є те, що ми називаємо мистецтвом. Принаймні так говорить Інгарден.

⁶⁴ Fiedler, стор. 295.

⁶⁵ Blackmur, стор. 377.

Переходимо до Грабовичної критики моїх міркувань про ритмічні аспекти Килининої поезії. У зв'язку з цією проблемою хочу знову звернути увагу на авторове читання моого тексту. У моїй фразі «пора підкреслити, що мое відокремлювання засобів поетеси є цілком штучне, зумовлене потребами опису», що її мій опонент цитує (83), — натяком на «приватну критику» і не пахло. Звичайно, мене переконує тільки «приватна критика». Але, як видно з контексту, у цій фразі я говорив просту і відому істину: поетичний твір — це єдність, де всі засоби разом творять художній ефект, і де, мовив Бордсворт, треба убивати, щоб розтинати й аналізувати.

Подібне лжечитання трапляється кілька рядків нижче, в Грабовичевому обговорюванні ритміки Килининої поезії. Накреслю «діялектику» думок у цьому його пасажі. 1) Спершу мій опонент каже, що я пробую (масивно!) виправдовувати ритмічні слабості Килини за допомогою «нової концепції метрики» (83). 2) У «Мітах чужинки» чорним по білому написано, що хоч у Килининих рядках трапляються метричні тенденції, ритміка в Килини не накинена зовні, схемою метру.⁶⁶ 3) Мій опонент цитує з тієї статті подібний пасаж; отже, можна сподіватися, що про метрику як центральну ритмотворчу енергію він говорить не буде. 4) Такі сподівання заводять, бо в решті цього обговорення Г. Грабович каже, що Килинині рядки не піддаються різним метричним засобам аналізи, отже тому в Килини метрики немає (83). І аж тепер приходить «пушта»: Г. Грабович знову пригадує, що про метрику я не говорив, і пише: «Якщо говорити про так загально окреслену „ритміку“, як нам пропонує автор, то силою факту якоїнебудь структури вірша вона мусить існувати». І тріумфально проголошує: «Така тавтологія нам уже відома» (83). Дозволю собі на малу аналогію. Студент медицини складає іспити з якоїнебудь анатомії. Професор просить описати структуру руки. Студент відповідає: «Якщо говорити про руку, як мені пропонує екзамінатор, то силою факту будь-якої структури тіла вона мусить існувати. Така тавтологія нам уже відома». І набурмосено виходить із кабінету.

Отже, навіть мій опонент бачить, що в Килини є якась ритмічна енергія, яка робить з її віршів саме вірші, а не, скажемо, новелі. Якщо ми погоджуємося, що метрика тут грає незначну роль — що саме робить із її віршів вірші? Мої спроби обговорити це питання Г. Грабович відкидає як ніби «непрофесійні». Вони, можливо, «непрофесійні» (дякувати Богу!) — але вони також не покриті мохом глибокої старости.

Мій опонент твердить, що розрізнювання ритму й метрики — дискусійне питання, а теорії «широкої ритміки» переважно стосуються прози. Як доказ, він недбало називає два прізвища: Сіверс і Руц (83). Філолог Едвард Сіверс напи-

⁶⁶ «Сучасність» за лютий 1968, стор. 45.

сав свою книгу про ритміку („Rhytmisch-melodische Studien“) — 1912 року. Оттомар Руц — оригінал, який проповідував теорію, що ритм тіла впливає на ритм твору, написав дві книги на цю тему — „Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck“ і „Sprache, Gesang und Körperhaltung“ — 1911 року. Багато води пропливло за півторіччя: напір пізвільного і вільного вірша примусив теоретиків передумати своє становище до цієї проблеми.

Так, підсумувавши величезну кількість поезії, яка не піддається метричній аналізі, Джон Кров Рансом пише: «Єдиний спосіб уникнути публічного скандалу є зрозуміння, що авторитет метрів проходить або й уже пройшов... Це значить, що ми мусимо пробувати щось інше».⁶⁷ Молодий дослідник Бенджамін Грушковський твердить, що першим кроком у таких шуканнях мусить бути суворе віddлення поняття ритму від поняття метрів у поезії.⁶⁸ Він не сумнівається, що існують поетичні ритми без метрики — так як існують вірші без метафор.⁶⁹ Ба більше: «Феноменологічні свідчення показують нам, що вільні ритми можуть мати „ритмічнішу“ і менш „прозаїчну“ силу, ніж багато метричних текстів. Можна ж детально показати, що вони часто досконало організовані, і ні в якому разі не є межовою зоною між поезією і прозою».⁷⁰

Які фактори, на думку Грушковського, складаються на ритм кожного, навіть «метричного», поетичного твору?

...метричні ряди і їх відхилення від ідеальних норм; граници слів і їх відношення до границь стіп; синтаксичні групи і паззи, і їх відношення до метричних груп (рядок, цезура); синтагматичні співвідношення; повторювання і протиставлювання звуків, значеневих елементів і т. д. (Підкреслення мої).⁷¹

В іншому місці статті, Грушковський уже цілком не зважає на метрику:

Поезія талейської Біблії — «природна» система вільних ритмів — побудована, в основному, на цьому принципі. «Рядок» складається з двох (рідше — трьох) простих груп, звичайно цілком або частинно паралельних у своїй синтаксичній і семантичній побудові (підкреслення мої). Ці основні групи нерівні; всілякі спроби справляти текст, щоб одержати суворе чергування стіп — нонсенс із будь-якої текстуальної точки зору... Та

⁶⁷ Наведено в: Benjamin Hrushkovski, On Free Rhythms in Modern Poetry, у кн. „Style in Language“, Edited by Thomas A. Sebeok, Cambridge, Mass., MIT Press, 1960, стор. 174.

⁶⁸ Там таки, стор. 178.

⁶⁹ Там таки, стор. 180.

⁷⁰ Там таки, стор. 185.

⁷¹ Там таки, стор. 180-181.

й зрештою воно непотрібне. Ритмічне враження триває, не зважаючи на всілякі «нерегулярності».⁷²

Коли порівняти все це з відповідними пасажами в «Мітах чужинки»,⁷³ побачимо, що я аж так далеко не відбіг від найсвіжіших поглядів на цю справу, і півторічна давнина Руца, разом із Сіверсом, була мені навряд чи потрібна.

Оригінальна Грабовичева «пушанта» і до цього пасажу. З якоїсь причини цитуючи цікаву і поширену думку про «контрапунктальне відношення ритміки до розмовної мови» (83) (яку він знайшов у Тинянова, що про неї так багато сказано і в «Мітах чужинки», і в цитованій статті Грушковського), Г. Грабович виконує свою «фінальну естокаду»: «Не треба доводити, що такого насильства в обговорюваних віршах немає, хоч є інші насильства» (83). Хоч це припущення таки варто було б довести — справді є інші насильства, бож Килина творить мистецтво, і справді такого насильства немає, чи точніше — мало. А чому його мало — критик легко довідається з «Мітів чужинки». Пораджу, де шукати: там, де я говорю, 1) що в Килини мало суверої метричної ритміки; 2) що розмовна інтонація є домінантним організуючим фактором. При цій парі умов формула Тинянова (чому, саме Тинянов? Адже цю думку проповідували вже російські символісти) не має ніякого значення для викладу п. Грабовича; вона мала б значення при обговоренні цілком інших поетів, таких, як Лесич «середнього» періоду.

Але, Боже... Тинянов дуже елегантне, в таких розмовах, прізвище.

6. АЖ ГУЛЬК — КНЯЗІВНА! ВОНА СПІВАС ЧИ ТІЛЬКИ ПРИКИДАЄТЬСЯ? СЛУХАЄМО. ГЕРОЙ КІНЧИКОМ СПИСА НЕПОМИТНО ШКРЯБАЄ СВОЮ АХІЛЛЕСОВУ П'ЯТУ

Нарешті мій опонент відходить від теорії. З жалем покидаємо зали лекцій і входимо в лабораторію, де в майже, я сказав би, стерилізовано об'єктивних умовах триває робота над практичними дослідами.

Після того, що вже в нас про Килину було написано — Г. Грабович приходить до нас із жменею притмана скоплених загальніків. Коли приглянемося до них, побачимо, що під сальвами «науковости» й «ерудиції» нашого автора же-бонить голос критика-аматора, який поводиться абсолютно безпорадно (але тим не менше безцеремонно) перед явищем нової поезії. Дозволю собі зробити зіставлення двох цитат:

Безперечно найкраще вдаються ті вірші, що без претенсій до філософування чи до фантастично-надприродної проникливості описують інтимні переживання.

⁷² Там таки, стор. 189.

⁷³ «Сучасність» за лютий 1968, стор. 46-47 і т. д.

Чи не показують ці коротенькі промінчики, що... десь там у глибинах його творчості, живе і тужить справжній художник, який мав би силу обйтися і без викривленого дзеркала та просто глянути на світ Божий власним оком.

Цитата, що написана сіро — Г. Грабович про Килину (84). Цитата, що написана барвисто — Сергій Єфремов про Михайла Яцкова.⁷⁴ Здавалося, що про «описування інтимних переживань» уже не буде. Але настає регресія. Бо хоч обидва критики міряють літературу майже однаковими мірками, моєму противникові ще таки далеко до стилю, ерудиції й справді дотепного гумору (див. його статті проти Семенка) Єфремова, якого вже передсимволісти вважали за надто старомодного. Цікаво, доки будемо тупицювати достеменно на одній і тій самій точці в критиці, в політиці, в суспільному житті? Група фабіянців, на знак повільного поступу своєї видозміни соціалізму, не без чудової англійської самоironії, вибрала була за свій герб черепаху. На жаль, чи, може, й на щастя, у нас такого дару самоironії немає. А то довелось би, ійогу, вибирати рака!

Але для умовних правил гри прийнявши, що «інтимні переживання» є критерій критики, — чи є вони в поезії Килини? Не йдеться ж бо про суб'ективізм, про «стратегію» критика абож про екстравагантність погляду: про творче, хоч часом можливо й переяскравлене, читання поезії. Ідеться про незрозуміння основних рис творчості Килини, про брак співочуття з рядками, що перед критиком. Чи Г. Грабович справді не побачив, що Килина послуговується «персоною», «маскою», збірною геройнею, яка має символізувати багато більше, ніж «інтимні переживання» однієї людини? Між іншим зауважу, — свідомо вчиняючи «помилку наміру», — що намагання дійти саме «антиінтимних ефектів» і постійне «маскування» своїх «переживань» поетеса вважає за плянове творче завдання. Коли ми вже при «сповідях», зауважу також, що поетеса систематично і наполегливо вивчає стародавні культури Близького Сходу й мітологію різних народів, щоб перевтілювати це знання в своїх творах. Але я погоджуєсь, що така біографічна інформація не може бути аргументом у критиці, і на цю тему мовчу.

Натомість говоритиму про термінологію — цим разом авторову. Автор уводить у свій огляд термін «пародія», застосовуючи його до Килиниої поезії «Моя чорна кобила» (84). Вириняють два питання: 1) пародія в якому сенсі (адже пародія може бути «високою») і 2) на що? (пародія ж мусить мати якийсь об'єкт. З того я мушу винести досить неприємний, принаймні для мене, висновок: тому, що я «невченій», мені терміни можна вживати тільки за словником;

⁷⁴ Сергій Єфремов, Історія українського письменства, Київ-Лейпциг, Українська накладня, 1919, т. II, стор. 268.

вченому ж Грабовичеві дозволяються навіть найнедоречніші «вольності». Своїм терміном, до речі, автор заблукав близько правди: вірш — «висока» пародія на духовість народної пісні (не конче української — скоріше еспанської).

Із запальним ентузіазмом Колюмба автор «відкриває» уже тисячу раз обговорювану Америку Килиниої поетичної мови. З великим обуренням, що переходить у священий гнів жерців мовного вівтаря, grimить він про те, що «часто її вірш звучить як невдалий переклад з англійської» (84). Я мушу вітати Г. Грабовича з тією щасливою обставиною, що на відміну від Емпедокла він не висловив своїх міркувань віршем: у «Сучасності» є добре мовні редактори, які критичну статтю можуть сісти й переписати, але вірші мусять залишати в спокої. А з другого боку — школа. Читачі неспроможні бачити пікантної комедності цієї ситуації. Це це велике питання, чи поет мусить володіти тільки мовою якою він пише вірші, а чи також у цих віршах мусить показувати досконале знання мови, якою інші пишуть. Я думаю, що відчуження Килиниої мови допомагає своєрідній атмосфері в її творах. Але це окрема проблема. А ось критик, який повинен цілком вжитися у внутрішню мову твору, мусить мову в загальному знати далеко краще, ніж її знає Г. Грабович.

Я цілком не розумію авторового обурення з приводу моїх зауваг про Килиніні рими й асонанси (85). Чи Г. Грабович пробує сказати нам, що поет, який не хоче або не вміє римувати повними римами — не поет? Таке твердження ще могло б «пройти» у 18 столітті, але сьогодні воно смішне. Я чув про одного таборового графомана, який чарував гімназисток тим, що годинами плів ім романтичні небилиці в бездоганно заримованих куплетах і катренах. Кажуть навіть, що гімназистки на таке йшли.

З «Мітів чужинки» мало б бути ясно, що Килина почуває себе найкраще в «розповідній» інтонації, де рими не завжди повні і асонанси не завжди в клявзуці (див. про те зауваги Лободовського⁷⁵). Ми бачимо, що коли вона пробує втискати свою поезію у форму шекспірівського сонета — це їй не так вдається, як її «природний» стиль. Чи це якимось чудом має довести, що вона повинна писати не своїм «природним» стилем, а якимось іншим?

Про факт, що приблизна рима може бути сама собою цікавіша, ніж точна рима (бож рими вичерпуються) — не може бути сумніву. Зрештою, всі ці справи такі відомі, що не могли поминути й Г. Грабовича, особливо коли він не тільки згадує, але й читає «опоязовців». Отож підозріваю, що його «поучення» про рими народилося тільки з бажання «потягнутися» за калямбуром на слові «натягати» (85).

⁷⁵ Józef Łobodowski, Młody las na obczyźnie, у ж. „Kultura”, październik 1960, стор. 56.

Як мій опонент прочитав у «Мітах чужинки» — часом синтаксичні ходи, самі собою, в Килини творять образи.⁷⁶ Він це наново «відкриває» і дуже з цього незадоволений (85). Знову поставимо кілька запитів: 1) Чи «спекуляція на двозначностях» гріх проти поезії? 2) Чи абстрактність — гріх проти поезії? 3) Чи в Килини вона справді є? 4) Чи «найвні реторичні зіставлення» («Так — ні», «Молодша — старша», «Бути — не бути») — гріх проти поезії? 5) Чи Килина іх справді не втілює динамічно, живо, конкретно?

На перше питання відповідає Вільям Емпсон у своїй класичній праці „Seven Types of Ambiguity“. Тому що ціла книга про різні роди «двозначностей» і «багатозначностей» в поезії — цитувати з неї неможливо.

Друге питання постало через Грабовичеву «спекуляцію на двозначностях», але не в поезії, а в полемічній статті. Бож автор не оповів нам, що він розуміє під терміном «абстрактність». Наприклад, «абстрактний вірш» у визначенні поетеси Ідіт Сітвелл — це твір, оснований виключно на слухових вартостях. У Килини такого немає, хоч є воно в Семенка, Шкурупія, Хмельюка. Ще одне з маси визначень абстрактності в поезії — це вживання понять-абстракцій. Це риса декого з французьких романтиків чи англійських вікторіянців і таких американців, як Емерсон і Ловелл. У модерній поезії такі абстракції часом застосовуються як свідомий поетичний засіб (наприклад, умисне чергування абстракцій з дуже конкретними, відчутними образами в поезії Воллеса Стівенса).

Третє питання: чи є вони в Килини? Їх дуже мало, а коли вони трапляються, то вжиті цілком свідомо, як засіб «знеосіблення». А щонайголовніше, вона іх дуже цікаво конкретизує: «трагедія» — яка — «джмелів». «Шукання» — чиє — «хрущів».

Щодо четвертого питання: хто сказав, що синтаксичні зіставлення самі собою не можуть служити як ефектовий поетичний засіб? Несподіваність протиставлення, коли вона виконана художньо, може сама в собі давати дуже цікаві наслідки. Але чи Килина залишає ці «реторичні зіставлення» (де цілком умисна найвність грає преважливу художню роль, де в чому подібну до своєрідної «найвности» стилю Кафки, на тлі котрої тим гостріше зарисовується жах) — схематичними, незаякореними в своєрідно переміщену конкретність? Приглянемося хоча б до тих прикладів, що їх цитує Г. Грабович (85). У першому прикладі маемо протиставлення «старша — молодша», «мудріша — дурніща». І зразу ж, обіч кожної пари, появляються дуже свіжі конкретизації: «від молока — від каменя», «від гриба — від води». Далі йде скісне протиставлення «знаю — не чула», яке зразу конкретизується не тільки поняттям «казки», але й числом «сімсот». «Народилася — умерла» дуже цікаво індивідуалізується при-

76 «Сучасність» за лютий 1968, стор. 50-51 і далі.

ставкою «напів», яка зразу ж примушує читача уявляти. Так конкретизує казка, старовинна загадка, міт.

Отже, відповідь на п'яте питання коротка: як може критик називати абстрактними радки, які аж кищать кольорами, жестами, предметами, краєвидами?

Правда, в кінці цього пасажу Г. Грабович «конкретизує» свій закид, досить непоінформовано запитуючи: «Чи можна заперечити, що вільна асоціація в поезії — це абстрактність?» (85). Справа в тому, що вільна асоціація може бути основана або на абстрактності, або ж на конкретності. Немає сумніву, що в мистецтві, як і в психоаналізі, вона найчастіше обертається довкола конкретних образів і понять. Безумовно, вільної асоціації в Килини, на відміну від, скажемо, французьких чи латиноамериканських сюрреалістів — страшенно мало. Немає її в уривках, які цитує автор, бож сам він раніше сказав, що йдеться тут про «псевдофілософію». Йдеться про діялектику хронологічного і метафізичного часу.

Автор також «заявляє», що «сама образна примхливість» (яка, пригадаємо йому, вже сама собою заперечує абстрактність) і «мозаїчність ефектів» притуплює «організацію структури» (85). З такими критеріями довелось би Г. Грабовичеві викинути на смітник цілі гори модерніх шедеврів, які побудовані саме на «мозаїчності ефектів», часом за рахунок структури. До цієї теми рекомендую першорядну студію Альберта Кука „*Prisms: Studies in Modern Literature*“.

Грабовичева критика Килининої поезії кінчаеться смертоносним закидом: у Килини не все в порядку з «комунікативністю». Страшенню вже скучно говорити в наш час про всі ті «рівні комунікативності», про ті *ways of perception, theories of artistic communication, levels of meaning*, котрі сьогодні обговорюються в кожній хрестоматії літератури для вищих клас американських середніх шкіл. Отже, дозволю собі пройти мимо, навіть не поглянувши, а щільно заплющивши очі.

Дуже досадно спостерігати, як критик робить тут те, що і в огляді моєї статті: позичає звідусіль різні критерії, формулки, «закони», подає їх не винахідливо-творчо, а так узагальнено і недбало, що ми їх не розуміємо, і тоді приміряє їх якнебудь до даного матеріялу. Звичайно, що з арбіттарно вибраними зовнішніми мірками матеріял узгоджується більш-менш випадково. А коли матеріял не узгоджується — критик матеріял, а не мірки викидає за борт.

На кінець хочу висловити одне прикре застереження. Автор обіцяв нам на початку статті, що всі положення «Мітів чужинки» він або заперечить, або ж спростує. У кінці статті автор досить вільно позичає багато з них для власних потреб. Народжуються з того два припущення: або не всі формулювання «Мітів чужинки» треба було так гойно заперечувати; або ж, коли авторові забракло власних думок (себто на першому слові його огляду творчості Килини) — він мусів піти на смітник і трохи там поритися, щоб пошукати за тим, що так недавно був викинув.

Як драматург, Г. Грабович залишає найважливішу частину своєї статті на кінець. А це центр і мета Грабовичевого писання — здемаскувати перед громадянством кодло шарлатанів, які ось уже п'ятнадцять років обдурюють публіку, яка «туло» стоїть і по-бидлячому не помічає їх цинічних злочинів супроти рожевої Музи Поезії.

Передусім принципове застереження. Я дуже серйозно протестую проти того, щоб хтонебудь говорив про мою «формальну та духову ідентичність» із рештою членів Нью-Йоркської групи. Не маю сумніву, що ці застереження має кожний член групи. Якби Г. Грабович не тільки писав про членів групи, але також читав їх твори — він напевне цього не сказав би.

Далі Г. Грабович запевняє нас ще раз, що найголовнішою передумовою поезії є комунікація. Вперто тримаю очі заплющеними! Але для Грабовича є ще одна передумова для поезії (Боже, і чому він дає тій біdnій поезії так багато передумов!). Ідеється про наставлення одиниці (до чого: до комунікації? до поезії? до читача? до громади?), її розуміння своєї ролі (перед ким? Читачем, критиком?) як поета і критика (86). Я завжди думав, що роля поета — писати поезію, а роля критика — її читати. Виходить, ще є інші ролі. Які? Може, Г. Грабович «не передумав своїх позицій», коли, кілька рядків пізніше, назвав вартісним кроком групи «зривання патріотично-громадських пут» з поезії (86). Може, треба швиденько пошукати за порваними кінцями тих пут і пробувати їх якось знову зв'язати докути?

Наш опонент далі підказує, що потворний розквіт Нью-Йоркської групи стався передусім через «загальну тупість», потурання й апатію навколошнього еміграційного суспільства (86). Бувши, мабуть, слабо поінформованим в українському житті, він не знає, що на що вже, але на «апатію» група таки не може нарікати. Про неї написано сотні навряд чи апатичних, а до «третьої крові» пристрасних статей. Новий апостол «сучасної доречності» таки сильно запізнився: дослівно кожний його закид Нью-Йоркській групі був уже співаний і перспіваний, часто вдало «танцювальниших» мелодіях. Безперечно, тепер, коли Г. Грабович здогадався додати й свої два гроші, пристрасті потухли. Люди ж бо погодилися з існуванням групи і приймають її більш-менш нормально, звертаючи більше уваги на твори окремих її членів. Але переглянувши еміграційну пресу за останні три-чотири місяці, наш шановний опонент здивувався б, скільки колючок то тут, то там він ще знайшов би.

Але авторова непоінформованість не обмежується еміграційним літературним життям. Він бо оповідає нам, що в українських неокласиків було ясне почуття класичних —

наприклад, парнасіянських — вимог (86). Наприклад, в кого з них? Наприклад, у Филиповича? Чи, може, в них також, на думку Г. Грабовича, була «формальна та духовна ідентичність»? Сильно рекомендую есей Юрія Шереха «Легенда про український неоклясицизм». ⁷⁷ Від мітів до критики, пане Грабович, від мітів до критики!

Далі, Г. Грабович говорить про прикмету «експериментації без обмежень» в поетів групи (86). Це, до речі, поза межами Радянського Союзу не можна назвати навіть своєрідним формалізмом, бож ці два поняття одне одному суперечать, як і суперечить «експериментації без обмежень» пізніша авторова заява про «самовдоволену вишуканість» групи (86). Але до теми. Отож запевняю Г. Грабовича, що в поетів групи «експериментації без обмежень» немає. Може робити таке враження хіба найновіша поезія Юрія Тарнавського, де відчуваємо різні складні ходи образності, подібні до вільної асоціації, але коли приглянемося до цієї поезії ближче, — побачимо, що там самообмеження межують із законами математики. Експериментація й «вільна рука» є в творах членів групи до тієї міри, до якої кожний справжній мистець, консервативний чи модерніст, експериментує кожним жестом своєї вільної, себто творчої руки. А щодо обмежень — які можуть бути для мистця обмеження,крім самообмежень?

Повернемося до «пут». Автор твердить, що цей брак «обмежень» — наслідок «першого і вловні вартісного кроку, коли зірвано патріотично-громадські пута з поезії» (86). Спасибі, «парафразуючи» ще одного поета, за комлімент, але він не на нас ший. Для інформації Г. Грабовича — ці пута зірвано давно. Писати на громадсько-патріотичні теми перестало бути обов'язковим уже на початку століття, з народженням «Молодої музи», «Української хати», потім «аспан-футів» на Україні, «Митуси» і «Назустріч» у Львові і т. д. Можна сказати, що в середовищі Нью-Йоркської групи перестало бути обов'язковим *не писати* на патріотично-громадські теми. Ця проблема в нас «дужкована», нульова. І тому мої колеги і я часто звертаємося до такої тематики, по-своєму перевтілюючи її.

Зрештою, я таки повторюю, що не розумію, чому речник «сучасної доречності» раптом так зрадів з приводу зірвання цих пут. Правда, не знаємо, що автор під цією «доречністю» розуміє. Чи не поєднана вона якось із деякими, модними тепер, поетичними маніфестами в університетських журналах США й Європи? Якщо так, тоді з цього парадоксу залишається зробити єдиний висновок: американцеві вірш проти війни у В'єтнамі писати можна, а «ділістові» проти окупаційної влади в його країні — зась; американцеві римованій памфлет проти гноблення негрів писати можна, а «ді-

⁷⁷ Юрій Шерех, Не для дітей. Літературно-критичні статті й есей, Нью-Йорк, «Пролог», 1964, стор. 97-134.

пістові» проти гноблення «білих негрів» — своїх земляків на Україні — зась; американцеві вірш проти поліції на «кампусах» писати можна, а «діпістові» проти перманентної поліції в українських університетах — зась.

Зрештою, навіть у її найзагальніших обрисах, «сучасна доречність» нас, поетів «середньої генерації» на еміграції, захоплювати не може: після Еліотів, Стівенсів, Павндів, Бретонів — вона може бути курйозною новинкою; після безперервного струменя «доречних» поетів в українській літературі — вона нам якось не здається такою вже «сучасною». Отже, йдеться не про «патріотично-громадські», а інші пута. І ще одне: наша ціль не бути співзвучними з західною поезією. Наша ціль — писати по можливості добру і по можливості *власну* поезію.

Далі наш опонент говорить про нашу ізоляцію. Від чого? Автор не зрадив — доведеться знову вгадувати. Від українського суспільства ніякої ізоляції немає. Наша група завжди намагається жити в якнайтіснішому зв'язку з українською інтелігенцією, і якщо контакти рвуться, то тільки тому, що їх рвуть ті чи інші кола. Правда, нікому ми не «напихаємося», але майже ніколи не відмовляємо в співпраці, коли нас попросять.

Тепер кілька слів про «самопохвалу». Це вже поширеніший «міт», що виник «полігетично». Давайте закопаемо його тут раз назавжди. Через усю історію літератури поети писали і пишуть про твори колег, інших поетів власного середовища. Це дуже нормально. А як справа з Нью-Йоркською групою? Тут їй, бідоласі, не пощастило. Бож, крім моєї, більш чи менш скромної, особи — ніхто з членів Нью-Йоркської групи ніколи не писав про творчість своїх колег. Та й навіть я пишу про них не тому, що вони мої особисті друзі, а тому, що їх творчість мені подобається, а я часом пишу про поетів, які мені подобаються. Так, з приблизно сорока статей, що їх я написав українською й англійською мовами — тільки п'ять було про окремих членів Нью-Йоркської групи. Пропорція не така вже тривожна.

Це щодо «нутра». А тепер щодо «зовні». Про яку це «засліплена кляку» наш тактовний опонент говорить? Про Державина чи Костецького, Барку чи Лесича, Лавріненка чи Кравцева, Райса чи Фізера? Чи бачив він хоч одну статтю когось із них про когось із нас? Чи бачив він там «засліпленність»? Навпаки, відчувається велика обережність, майже гіпертрофована чулість на кожний наш недолік. І це добре. Бож «засліпленність» нікому не потрібна. А зрештою, це не «кляка», а гроно першорядних письменників і критиків. Щождо Грабовичевих «дослідів» над творчістю Килини, то єдина критична метода, на яку він сьогодні спроможний, це навести твір Тарнавського, попередивши його сумнівної вартості «іронічною» метафорою «пишні квіти» і окресливши єдиним «критичним терміном» — «потвора». А на таку кри-

тику в нас тепер справді немає ні місця, ні часу. Надто бо ми зайняті цікавішими справами.

8. НА ГІЛЦІ КОЛИХАЄТЬСЯ УЧЕНИЙ ШПАК І НЕНАЧЕ З НАС СМІСТЬСЯ. МИ ЗАКРИВАЄМО ДВЕРІ, ЇХ НЕ ВІДКРИВШИ

Чи Г. Грабович справді відкрив двері до дискусії? Поки що ні. Я також їх поки що не відкрив, бож гра у «форцути» дверей до творчої дискусії не відкриває. «Учений шпак говорить всяк»: хтось у відповідь мені може ще щільніше цитатами загородити двері — з другого боку.

Але все це мало для мене досить важливе завдання. Я хотів спробувати вилікувати прикру хворобу, яку спостерігаю серед молодшого покоління нашої еміграції. Це хвороба переконання, що коли щось з'явилось в українському журналі чи газеті — воно автоматично ні до чого і його можна бити, як футбол. Хвороба трактування партнера, як «пів-грамотного діліста», якого можна «застрілити» цитатою з Керенія. Хвороба намагання посадити партнера проповідями «екс катедра», живцем винесеними з університетських заль. Хвороба недбалого кидання на стіл кілька необдуманих загальніків, замість безпосередньої і вдумливої критики.

На кінець скажу, що викрикнути «король голий!» — психологічно приемна і мабуть корисна справа. Але їй відповідальна. Треба мати або інтуїтивну проникливість дитини, або ж досить тонко визнаватися на різних родах вишуканих тканин. Інакше хтось з юрби може буркнути: «Не бачиш, що одягнений? Не кричи».

Дуже треба творчої дискусії. Але, щоб відкрити до неї двері, треба конче віденсунути з порога «святих корів».