ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ІСТОРІОГРАФІЯ

http://doi.org/10.31861/pytlit2024.109.173
УДК 821.161.2.02Муз

ПОЕТ «ЗАГУБЛЕНОГО П'ЯТИРІЧЧЯ»: ДМИТРО ЗАГУЛ ЯК УЧАСНИК МОДЕРНІСТСЬКОГО УГРУПОВАННЯ «МУЗАГЕТ»

Альона Тичініна
orcid.org/0000-0001-6316-2005
a.tychinina@chnu.edu.ua
Кандидатка філологічних наук, доцентка
Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Вул. Коцюбинського, 2, 58002, м. Чернівці, Україна

Анотація. Висвітлено епістемологічну специфіку українського модернізму, що оформився внаслідок багатьох біфуркаційних зсувів кінця XIX – поч. XX ст. Аргументовано креативний потенціал модернізму як наслідку поетологічних трансгресій періоду «загубленого п'ятиріччя» (1917–1922). З метою реконструкції численних історіографічних лакун українського модернізму концептуалізовано діяльність літературно-мистецьких формацій, здійснено персоналізоване студіювання доробку поета-новатора, перекладача, літературознавця, публіциста Дмитра Загула (1890–1944). Крізь призму біографії автора схарактеризовано ранній («буковинський») та символістський («київський») етапи творчості літератора. Акцентовано на участі Д. Загула в таємному шкільному гуртку, пов'язаному з певними політичними силами. Відстежено пролонговану кооперацію Д. Загула з іншим буковинським модерністом – В. Кобилянським (1895–1919). Окреслено співпрацю Д. Загула з львівським модерністським угрупованням «Молода муза» (1905–1914). Проаналізовано поезії Д. Загула «Весняні ночі» (1907), «Між межами жваво, живо» (1913) як зразки його ранньої творчості, маркованої впливом «молодомузівців». З'ясовано ґрунтовну роль Д. Загула в київському символістському товаристві «Біла студія» (1918). Простежено ускладнення ідіостилю поета на

© *Альона Тичініна, 2024*

шляху до українського символізму (тексти «В країні мрій немає горя», «Скажи, не втай, таємний демоне…?»). Детально проаналізовано роль Д. Загула у створенні формації київських символістів «Музагет» (1919) як одного із ключових «центрів впливу». Розглянуто опубліковану в альманасі «Музагет» літературознавчу розвідку «Поезія як мистецтво» – естетичну програму І. Майдана, де він актуалізує питання сутності мистецтва, специфіки літературної творчості й художнього образу, закономірностей літературного процесу, характеризує позаестетичні текстуальні маркери, акцентує роль реципієнта у ході літературної комунікації тощо. Проінтерпретовано поетичні тексти Д. Загула «Порозпліталися гірлянди», «Там де втомно в темінь тоне», «Вороногривий кінь» як зразки новаторської символістської форми. У висновках акцентовано вплив політичної ідеології на мистецтво, літературу та долю українських модерністів.

Ключові слова: Дмитро Загул; поетика; літературний процес; модернізм; «Музагет»; поезія; символ.

Європейська модерністська епістема оформилась унаслідок багатьох біфуркаційних зсувів кінця XIX – початку XX століття: НТР, індустріалізація, секуляризація, урбанізація, геополітичні наслідки Першої світової війни. Креативний потенціал зразків модерністського мистецтва досі постає незавершеним сегментом літературознавчих і мистецтвознавчих студій, що пов’язано, по-перше, зі втіленням нових змістових акцентів у експериментальні форми, а по-друге, зі свідомим намаганням ідеології, влади, політики, вплинути на такі матриці й цілі модерністські осередки (чи навіть зруйнувати їх). До «епістемологічних викликів» українського тогочасся додалась Українська революція (так звані Визвольні змагання) 1917–1921 рр. Унаслідок цього постали модерні художньо-естетичні моделі, головним детермінатом яких виступила креативність. Так, видатна українська віршознавиця Н. Костенко зробила висновок щодо поетологічних трансгресій, посталих з епістеми XX ст., коли

> динамізм, неоднорідність, мозаїчність як принципи розуміння світу та його сприйняття в мистецьких формах зумовлюють процеси внутрішнього видозмінювання віршування, ведуть до подолання замкнутості віршових систем, до виникнення форм на межі між ними, синтезування різних їхніх елементів (Костенко 2014: с. 176).

Досвід українського модернізму сьогодні активно ревізується й переоцінюється, зокрема переформатовується його літературний «канон» (Ю. Лавріненко, Ю. Шерех, С. Павличко, Гр. Грабович, Т. Гундорова, В. Агеєва). На нашу думку, задля контекстуальної цілісності українського модернізму варто акцентувати діяльність літературних і літературно-мистецьких угруповувань 1920-х рр. – «Молода муза», «Молодняк», «Біла студія», «Музагет» та ін., у межах яких викристалізовувалися новітні ідеї й відповідні їм оригінальні літературні форми.

Основою українського символізму, як і французького, був парнасизм (див. про це: Качуровський 1983: с. 473; Лавріненко 1977: с. 5). У філософії символістів, за Ю. Лавріненком, які чи не найпершими передчули прийдешню суспільну кризу, стверджується, крім концепції «чистої поезії», «мистецтва для мистецтва», ще й минущість об'єктивного світу, що не є справжньою дійсністю, а лише віддзеркаленням «невидимого Абсолюту» (Лавріненко 1977: с. 15). Київський «соборний» рух символістів (1917–1922) науковець пов'язував головно з П. Тичиною (1891–1967), Д. Загулом (1890–1944), Ю. Меженком (1862–1969): «В українську літературу разом з 1917 роком прийшла незнана молодь і таланти, які виявили серед руїни чималу творчу й видавничу енергію» (Лавріненко 1977: с. 9). На жаль, більшість архівних матеріалів і першодруків літературно-мистецьких журналів цього часу було знищено. Тому означений період 1917–1922 дослідник влучно назвав «загубленим п'ятиріччям».

Отже, оптимальним способом реконструкції численних історіографічних лакун українського модернізму може стати контекст діяльності модерністських формацій, відтворений шляхом персоналізованих поетикологічних студій. Із цією метою проаналізуємо творчість буковинського поета, перекладача, публіциста й теоретика мистецтва Дмитра Загула, що був не лише активним учасником модерністських гуртків, а зчаста й ініціатором створення подібних товариств.

Авторський доробок Д. Загула неодноразово ставав предметом і літературознавчих (В. Антофійчук, О. Білецький, О. Гальчук, С. Далавурак, Н. Костенко, М. Кочерган, Ю. Кузьменко, О. Лесин, Ю. Лавріненко, Б. Мельничук, А. Павлюк, Ю. Прокопчук,

З. Рибчинська, О. Романець, Н. Томащук, Л. Чернець, Г. Черниш, Б. Якубський), і перекладознавчих (О. Барабаха, В. Жила, Ж. Колоїз, Л. Краснова, Л. Коломієць, Ю. Наняк) досліджень. Однак вплив Д. Загула на діяльність низки літературних угруповувань у період «загубленого п’ятиріччя» (1917–1922) досі не було концептуалізовано.

Буковинський період: участь Д. Загула в таємному угрупованні

Біографія Д. Загула добре відома і досліджена. У тематичному кластері нашої розвідки важливо зауважити, що ще навчаючись у Другій цісарсько-королівській німецько-українській утраквістичній Чернівецькій гімназії (у якій, до слова, його поетичну творчість і перекладацьку роботу мотивував Ю. Кобилянський, брат української класикині), Д. Загул брав участь в аматорському театральному та літературно-науковому гуртках, очолював літературну студію молодих поетів. Окрім того, з четвертого класу він входив до потаємного молодіжного гуртка, пов’язаного з «радикальною партією Галичини та з робітниками соціал-демократами в Чернівцях» (Томашук і Чернець 1961: с. 6). Тобто схильність поета до інтеграції з креативними колективами й до сміливого генерування новаторських ідей оприявнилася з юного віку.

З архівних матеріалів відомо, що юний буковинський літератор «зібрав навколо себе кільканадцять молодих товаришів, що мали нахил до писання» (ЦДАМЛМ), серед них був і В. Кобилянський (1895–1919), з яким Д. Загул надалі реалізує чимало інших творчих проєктів. Відтак їхні твори публікувалися у місцевих газетах «Буковина», «Нова Буковина», «Народний голос». С. Далавурак відзначає, що «віршувати» поет почав доволі рано, з 1906 р., коли на його талант звертали увагу видатні письменники Буковини – О. Кобилянська (1863–1942), О. Маковей (1867–1925), С. Яричевський (1871–1918) (Далавурак 2001: с. 599).

Більшість дослідників зазначають, що перша збірка Д. Загула – «З зелених гір» (1918), проте насправді поет дебютував книгою «Мережка» (1913). Окрім того, він перекладав з німецької (твори Й. Бехера, В. Газенклевера, Ф. Геббеля, Й. В. Ґете, Г. Гайне, А. Германа, А. Ґрюна, Е. Зенделя, А. Ліхтенштайна, Л. Уланда,

Ф. Шіллера) та англійської (Дж. Байрон «Мазепа») мови, а також працював над окремими зразками античної літератури (Вергілій, Горацій). Згодом Д. Загул стає автором багатьох розвідок з історії літератури та поетики, актуальність яких сьогодні визнана найавторитетнішими українськими літературознавцями (Костенко 2014: с. 166, 168, 202, 338).

В автобіографії Д. Загул вказує, що був слухачем філософського факультету Чернівецького університету (за іншими джерелами – вільний слухач історико-філологічного факультету), який не закінчив через війну: «Свою фахову освіту (слов'янська лінгвістика) заповнював самотужки» (ЦДАМЛМ). Жага до знань у процесі становлення молодої особистості Д. Загула засвідчується не лише його зацікавленістю літературною класикою, а й завзятим інтересом до текстів з абсолютно різних дискурсів (наприклад, праці М. Бакуніна, А. Бебеля, М. Драгоманова, Ф. Енгельса, К. Каутського, К. Маркса, Ф. Ніцше, Г. Плеханова, Л. Толстого, Л. Фейербаха, М. Штірнера та ін.). У своїй біографії поет зізнається, що в цей період «в своїй оригінальній творчості перебував під впливом О. Олеся, М. Вороного й Г. Чупринки, але найголовнішим визначає вплив галицької "Молодої Музи"» (Киселиця 2012). При цьому помітні також інтенційні зв'язки з німецькими класиками – Й. В. Ґете, Ф. Шіллером і Г. Гайне.

Так, у зразках ранньої творчості, зокрема віршах із циклу «Весняні ночі» (1907) поет, нарікаючи на неспокій, кару і муки, оспівує свій рідний гірський край, у якому ліричний герой завбачає «вічну щасливість і рай». Тужливі мотиви навіюються через відповідні металогічні звороти – «заплакані очи» та «втомлену душу», яка прагне полинути в засвіти (Загул 1909: с. 3). Відтак із аналогічним меланхолійним пафосом Д. Загул порушує питання художньої творчості, таланту, віршопису. За допомогою вокативних конструкцій та риторичних питань апелює спочатку до «милої», згодом – безпосередньо до віршів:

Ліпше таланту не мати!
Що ж приніс мені талан?
Мушу день і ніч ридати,
Мати в серцю повно ран…

Ой нащо ви здались, вірші?
Рвати серце ніч і день?
Що раз глибше, що раз гірше
Рвесь оно від сих пісень… (Загул 1909: с. 3).

У Загуловому поетичному тексті спостерігаємо розмірені ямбічні стопи, прості рими за правилом альтернансу, що забезпечує «музичну» рецепцію вірша, у якому анафори «що», «коли», апосіопези та градація посилюють почуття тривалого суму, невідворотних страждань і розчарування у поетичному мистецтві, яке він тільки починає практикувати.

Дмитро Загул у «Молодій музі»

Працюючи в буковинських газетах, Д. Загул розпочав співпрацю зі представниками львівського модерністського угруповання «Молода муза» (1905–1914), до якого входили О. Луцький (1833–1941), М. Яцків (1873–1961), П. Карманський (1878–1956), В. Пачовський (1878–1942), С. Чернецький (1881–1944), В. Бірчак (1881–1952), С. Твердохліб (1886–1922), Б. Лепкий (1872–1941). «Молода муза» була однією з крайніх ланок подібних європейських товариств на кшталт «Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Польща», які «проголосили своїм гаслом символізм та служіння красі» (Ільницький 1995: с. 12). Вони закликали до втечі від реальної дійсності у містичні світи (Томашук і Чернець 1961: с. 7), прагнули «шукати в мистецтві нових шляхів, визволитися від побутового етнографізму і включитися в русло загальноєвропейського культурного розвитку» (Ільницький 1995: с. 11). Учасниками товариства були здебільшого галицькі інтелектуали «вихідці з сіл та провінційних містечок», що збиралися в кав’ярні «Монополь» («Централка») на площі Бернардинів, куди доволі часто навідувався поспілкуватися з молоддю І. Франко (1856–1916).

На важливість діяльності молодомузівців для українського літературного процесу в контексті європейського вказує, зокрема, А. Матусяк:

> Творці вели дискусії, присвячені пошукам шляхів відходження українського мистецтва від дотеперішньої скам'янілої естетичної почуттєвості та методів подолання панівного канону, шаблону і стереотипу всевладного народницького україноцентризму, який насправді затягував українську культуру у сліпий завулок партикуляризму, інтелектуального засліплення й заперечення зв'язків з «європейським багатоголоссям» універсальних істин (Матусяк 2008: с. 36–37).

М. Ільницький зазначає, що «Молода Муза» не була організацією зі спеціальним статутом, розробленою програмою та обліком учасників: «Це був радше клуб літераторів, до якого тяжіло чимало молоді, яка працювала в різних галузях мистецтва» (Ільницький 1995: с. 5) – літератури, театру, музики, малярства, скульптури, графіки, тобто мова йде про мультимедіальний творчий простір. Спочатку західноукраїнські модерністи друкувалися в «Літературно-науковому вістнику», а відтак заснували свій двотижневик «Світ» (1906–1907).

Один із лідерів «Молодої Музи» О. Луцький зафіксував зміну епістеми в культурі ХХ століття, взявши за приклад новітню образність, створену Ф. Ніцше, Ш. Бодлером, Г. Ібсеном, М. Метерлінком: «В сучасній людській громаді чимраз частіше почав з'являтися тип людини, що стратила всяку віру і надію» (Луцький 1994: с. 175). Саме він сформулював девіз молодіжного гуртка, члени якого одними з перших висловили незгоду «зі старим звичаєм»: «Воля і свобода в змісті і формі, але все щирість і тепло сердечне і зрозуміння всіх ніжностей в почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи» (Луцький 1994: с. 178).

У своїх пошуках модерності молодомузівці, як зазначає Л. Демська-Будзуляк, «виходили на перспективні шляхи, однак здолати їх, прийти до очікуваного горизонту вдалося лише одиницям». Науковиця простежує неорганічність їхньої мистецької практики: «Не здійснюючи цілісної реформи, вони хапалися за окремі елементи, що характеризували європейський модернізм, – чи то символи, чи то мову, чи то метафору» (Демська-Будзуляк 2008: с. 27).

Тому зв'язок юного Д. Загула з угрупованням, що постало важливою зв'язною ланкою у європейському модернізмі, видається

вкрай важливим. Передусім він оприявнюється у ранній творчості буковинського поета, зокрема у збірці «Мережка» (1913). Як і більшість дослідників, Д. Далавурак підкреслює вплив молодомузівців на Д. Загула головно через співзвуччя їхніх сумних акордів із його «плачем за втраченим коханням і молодістю», «розбитими надіями» (Далавурак 2001: с. 599). Проте знаходимо напрочуд сугестивні зразки поезії Д. Загула цього періоду, як-от текст «Між межами жваво, живо» (1913). Вірш відзначається алітераційною мелодикою різностопного ямба, що фонетично відтворює атмосферу жнив [ж] і покосів [с], коли у радісній пісні воєдино зливається «робота» і «краса». Окрім того, як й інші зразки поезії Д. Загула, рання лірика буковинського літератора містить чимало градацій, перенесень та апосіопез:

Мі**ж** ме**ж**ами **ж**ваво, **ж**иво
Жовте **ж**ито **ж**нуть **ж**енці.
Розпочало**с**ь нині **ж**ниво,
Серп а**ж** прієу руці...
Сніп за **с**нопом ув’являє,
Он ле**ж**ить цілий поки**с**!
Жарту **ж**вавий **ж**нець не знає,
Ля**ж**е трупом **ж**овтий лі**с**...
(цит. за: Мельничук і Юрійчук 2001: с. 606).

Автор використовує промовисту антропологічну метафору «Ляже трупом жовтий ліс», порівнюючи скошену траву з мертвим, позбавленим життя тілом. Метафоричний образ женця, який жне «жовте жито», можна тлумачити як асоціацію зі скошенням людських життів у контексті історичних подій, що відбувалися і ще відбудуться.

Дмитро Загул – учасник «Білої студії»

Одним із трагічних наслідків Першої світової війни було те, що російська окупаційна влада почала переслідування прогресивної української інтелігенції. З архівних матеріалів відомо, що 1915 р. російська поліція взяла Д. Загула під варту і перевезла, як працівника редакції «Нова Буковина», до Нижнього Новгорода. Звідти він утік до Одеси, а згодом – до Києва, де займався

літературною творчістю, публіцистичною діяльністю, роботою над перекладами і водночас обіймав різні посади – був бухгалтером, санітаром, учителем, редактором тощо (Далавурак 2001: с. 599). У цей період він знову зустрічається зі своїм товаришем, буковинським поетом В. Кобилянським, з яким вони разом перекладають твори Г. Гайне і стають членами кількох літературно-мистецьких угруповувань. Про свою активну участь у столичних модерністських товариствах Д. Загул пише в автобіографії:

> В 1918 р. був членом «Студії», до якої належали: Я, Савченко, Тичина, Семенко, Слісаренко, Курбас, Марко Терещенко, П. Ковжун та інші. В 1919 році – один із організаторів «Музагету». Цього ж року разом із єврейськими і російськими письменниками було засновано «Спілку художників слова», в якій Загул і Ярошенко брали діяльну участь. Був співробітником газети «Боротьба», «Вісті», «Галицький комуніст» та ін. Зараз містить свої поетичні твори й літературно-критичні статті в «Червоному шляху», «Новій громаді», «Глобусі» та інших. Ні до яких угруповань *поки що* (курсив наш. – А. Т.) не належить (ЦДАМЛМ).

Утім відомо, що 1918 р. Д. Загул спільно з літераторами В. Кобилянським, П. Тичиною, Я. Савченком (1890–1937), О. Слісаренком (1891–1937), М. Семенком (1892–1937), художником А. Петрицьким (1895–1964), режисерами М. Терещенком (1886–1956) та Лесем Курбасом (1887–1937) засновують нове символістське угруповання «Біла студія» (1918). Прикметно, що представники цієї літературно-мистецької формації, яку З. Рибчинська справедливо ідентифікувала «прообразом численних мистецьких угруповань 20-х років» (Рибчинська 2012: с. 214), синтезували езотеричні та містичні мотиви з концепцією національного відродження, а також «здійснювали пошуки філософічної концептуальності на основі “філософії життя”» (Ковалів 2007а: с. 135). У 1918 р. товариство видало єдиний номер «Літературно-критичного альманаху», головним редактором якого був Я. Савченко. Свої літературні тексти опублікували тут П. Савченко, П. Тичина, Я. Савченко, О. Слісаренко, Д. Загул, М. Семенко, О. Слісаренко.

Так, у поезії «В країні мрій немає горя» Д. Загул за допомогою виразних металогічних і фонетичних засобів окреслює свій едем,

яким для нього постає Батьківщина: «А в тій країні мрій / Несправними руками / Віночок золотий / Сплітав перед віками з веселих снів». Утопічну країну мрій, де немає ні сліз, ні горя, ні болю, ні нещастя, ні зла, він подає антитезою життя, яке порівнює зі «страшним морем». Разом із тим підкреслює, що змальована країна мрій – лише витвір його «фантазії квітчастої» (*Літературно-критичний альманах* 1918).

Теоретичний та літературно-критичний блок в альманасі представлений І. Майданом (псевдонім Д. Загула), Я. Савченком, Я. Можейком, Лесем Курбасом. Альманах засвідчував новий етап еволюції символізму в українському модернізмі, зокрема наголошував на відмінностях від естетичних позицій «Української хати» (1917–1918). Разом із тим «модерністська тенденція шляхетного естетизму» (Ковалів 2007b: с. 575) обґрунтована Д. Загулом у програмній статті з промовистим заголовком «Шуканнє»:

> 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 поміж служінням і мистецтвом. Цю позицію він ґрунтував на ідеях модерністичного мистецтва (Рибчинська2012: с. 214).

Стаття Д. Загула «Шуканнє», за влучним зауваженням З. Рибчинської, була важливою передусім тому, що зафіксувала момент «переходу все ще <…> традиційної, патріархальної літератури у модерністичну» (Рибчинська 2012: с. 216). Тобто йдеться про специфічну епістемологічну трансгресію в українському літературному процесі. Затим літературно-мистецьке товариство «Біла студія» реорганізувалося у товариство «Музагет».

У цей час поезії Д. Загула продовжують виходити в «Літературно-науковому вістнику» (1919). Приміром, у тексті «Скажи, не втай, таємний демоне…?» змодельовано містичну атмосферу внутрішньої боротьби між досвідом минулого, теперішнім і майбутнім. У пошуках сенсів ліричний герой вибудовує риторичний діалог із «таємничим демоном», апелюючи

до Бога та Едему, і нарешті, до «світлосяйної межі». Зауважимо, що образність його текстів виразно ускладнюється, поет навіть сам констатує: «Сьогодні я не той, що вчора». Окреслену дійсність ліричний герой порівнює із «жахливими поемами», потім апелює спочатку до постаті Г. Гайне, вибудовуючи з ним специфічний діалог, а відтак, послуговуючись інтертекстом, імплікує у свій текст фрагмент поезії Г. Гайне «Verschwiegene Liebe» («Замовчуване кохання»):

Ти, бачу, другий дурень Гайне,
Хоч не про це питав ся він,
На запитання про ці тайни
Тобі одному відповім:

«Ich bleib dir keine Antwort schuldig...
Ein Tor, was fragst du mich, warum?
Die Zeit ist huldig, sei geduldig!
Was grade ist, erscheint dir krumm» (Загул 1919: с. 8).

Містичний колорит створюється за допомогою «часових маятників», зокрема й казково-міфічного хронотопу «Десь там... на тридевятих горах / Згорає день моїм вогнем». Поет використовує градації, що посилюють містичну атмосферу «ніч, безодня – тьма...». Спогади, марення змінюються на «замріяні пісні», запал яких «тотожний / Вогню, що вчора захолов». Образ утікаючого коня (метафора втраченого часу) вимальовується доволі чітко й у протиставленні з «лютим ворогом» нинішньої реальності ліричного героя:

Збиває курявою порох
І креше искри з під копит..
А тут... стоїть мій лютий ворог –
У правій меч, а в лівій щит.

А тут потоптані отави,
І дим розгублених вогнів...
Примар захмарені постави
Порозсипали згубний гнів (Загул 1919: с. 8).

Показово, що цей вірш опубліковано в «Літературно-науковому вістнику» безпосередньо перед текстами найвидатніших французьких символістів – Ш. Бодлера (1821–1867) «Moesta et errabunda» (у перекладі М. Зерова) та П. Верлена (1844–1896) «І місяць білий…», «Паризькі обриси», «Із циклю “Sagesse”» (у перекладі Д. Дударь). Відзначимо, що між вказаними віршами й поезією Д. Загула можна знайти ряд ідейно-тематичних перегуків, зокрема ліричні наративи мрій, могутність краси, душевні рани поета, пошук земного раю, роздуми про втрачений час.

Дмитро Загул – музагетівець

Молоді автори-новатори, як приміром, Д. Загул і В. Кобилянський, креативні митці-пасіонарії, особливо у часи історичних та епістемологічних змін, доволі часто організовуються у творчі колективи однодумців, де «інакші» й «чужі» у певному суспільстві стають «своїми» у новоствореному колективі, оскільки в такому разі «синергія їхніх голосів стає сильнішою, помітнішою, гучнішою» (Тичініна 2023: с. 29).

Сучасні літературознавці вважають формацію музагетівців «найпомітнішим проєктом символістів» (Агеєва 2023: с. 136) і «вершиною символізму» (Поліщук 2008: с. 394) в Україні. Існує кілька версій щодо створення «Музагету» (1919). Побутують припущення, що угруповання організували К. Поліщук та Д. Загул, або ж Ю. Меженко – провідний «теоретик» «Музагету». Назва цього об’єднання конотує з уже згаданим об’єднанням «Молода Муза», однак конкретніше апелює до давньогрецької міфології, зокрема до образу покровителя мистецтв Аполлона на прізвисько Музагет (від грец. μουσηγέτησ). У цілому музагетівці стверджували творчу свободу митця, «декларували неприйняття революційної дійсності, переймалися настроями катастрофізму» (Ковалів 2020), що було логічно пов’язано з ключовими історичними подіями 1910–1920-х років.

У спогадах учасниці гуртка Г. Журби окреслюється контекст, в якому функціонував «Музагет», містяться описи післявоєнної і післяреволюційної ситуації в країні загалом і в Києві зокрема:

> Зблимує сякий-такий літературний рух у Києві щойно зимою 1919–1920 рр, коли війна і революція відійшли у минуле, бодай для тих, хто лишивсь у Києві. Збомбардований, розгромлений, засмічений, згиджений, холодний і голодний Київ 1919–1920 рр. <...> Сплюндрований і стероризований Київ робив пригноблюючо-жалюгідне враження. Нема електрики, зірвані водопротоки, нема палива, хліба. Посірілі, помиршавілі люди шиються по неопалених хатах або сновигають по базарах за чимось можливим до їжі (Журба 1990: с. 135).

Угруповання київських модерністів збиралися у квартирі мультимитця М. Жука (1883–1964), на Маріїно-Благовіщенській вулиці (зараз – вул. Саксаганського), «у приємній артистичній обстановці: стіни були обвішані своєрідними портретами діячів мистецтва і поетів з символічними аксесуарами» (Лавріненко 1977: с. 50). У передмові до «Музагету» акцентовано на «болючій і довгій» історії формації та її друкованого органу, що пояснювалося «шкідливими для творчості» історичними обставинами й умовами реального життя.

Угруповання було полімистецьким, оскільки кожен його учасник презентував свій «сродний» вид мистецтва – література (поезія, проза), музика, живопис, театр. Музагетівці також активно долучалися до заходів клубу «Льох мистецтва» (1919), де відбувалися «вечірки поетів і митців молодшої ґенерації» (Агеєва 2017), зокрема й перформенсах-інсценізаціях творів уже знаменитого тоді П. Тичини.

М. Шкандрій, згадуючи з-поміж інших митців і Д. Загула, у такий спосіб охарактеризував столичний «дух богемности», що панував у передвоєнному Києві:

> З травня 1919 р. відкрився «Мистецький льох». Володимир Ярошенко, Галина Журба, Михайло Жук, Микола Терещенко, Дмитро Загул зустрічалися в ресторані неподалік, де в підвалі грав оркестр, потім заглядали на інсценізовані Курбасом поетичні декламації до «Льоху» (Шкандрій 2015: с. 42).

Реагуючи на міркування М. Шкандрія, С. Павличко відзначила певну термінологічну неточність. На її думку, канадський літературознавець вживає термін «модерністи» надто «загально,

зосереджуючись на політичних, а не художніх аспектах літератури 20-х років» (Павличко 2002: с. 37). Аналогічне висновується з його такої тези: «Упродовж зими 1919–1920 рр., “музаґетівці” збиралися на вечірках, де стало зрозуміло, що символісти, досі міцно тримаючись власних естетичних позицій, переоцінюють свій націоналізм і готуються до “компромісу” з новим режимом» (Шкандрій 2015: с. 42).

Підсумовуючи значення «Музагету» для еволюції українського модернізму, Я. Поліщук акцентує, що це угруповання стало «трибуною цілої генерації, програмним виступом однодумців, об’єднаних на засадах панестетизму та символізму» (Поліщук 2008: с. 285). Причому літературознавець підкреслює появу цієї формації у той історичний момент, «коли на кін виходили інші творчі практики, зокрема авангард та футуризм» (Поліщук 2008: с. 285).

Упродовж активної, хоча й надто тривалої, діяльності представники товариства випустили єдиний «місяшник літератури і мистецтва» «Музагет», що насправді став своєрідним «документом часу» (Журба 1990: с. 136–137). «Елегантний і вишуканий часопис поєднував символістську естетику з націоналістичними гаслами. Редакція висловила сподівання, що їхня група покладе нові цінності до скарбниці національної культури» (Шкандрій 2015: с. 41). Відповідно до спогадів сучасників, зокрема В. Міяковського (1888–1972), вихід літературно-мистецького журналу «Музагет» став «сенсацією»: альманах був «великого формату, грубий, з добірними зразками творчости членів Музагета, з цікавими портретами <...> – він запевняв значні творчі можливості цієї групи» (Лавріненко 1977: с. 11).

Саме у цей час Д. Загул стає доволі популярним літератором. Найвідоміші його збірки – «На грані» (1919), «Мара» (1919), «Мотиви» (1927). Його вважають одним із «центрів впливу» в «Музагеті»: «На користь його авторитету промовляли здобутий раніше творчий досвід та ґрунтовні знання гуманітарних наук, розуміння засад та теоретичних аспектів модерного мистецтва» (Поліщук 2008: с. 283).

Спираючись на спогади Д. Загула, І. Гришин-Грищук окреслює його вагому роль у створенні товариства українських модерністів і відповідного альманаху «Музагет»:

> Важко було підшукати відповідну назву. Перебрали більше сотні найцікавіших «модерних» слів, комбінуючи з них назву часопису, але все виходило якимсь претензійним, галасливим та «зумисним». Випадково зійшли на грецьку міфологію, непомітно підійшли до «богів» і так згадали 9 муз, найстарша з яких «пані» Мусагет стала патроном їхнього товариства. Загул вийняв олівця і на зіпсутому бланку «депеші» каліграфічно написав: «Літературно-мистецький і критичний місячник «Музагет». А чому не Мусагет? – спитався Клим Поліщук. Тому, що Мусагет москалі вивласнили, – «резонно» відповів Загул. На другий день у клубі «Родина» відбулися збори всього товариства. Свою першу книжку поезій «Світотінь» В. Ярошенко репрезентував як «нову і надійну силу», за що Яків Савченко назвав молодого поета «симпатичним студентиком». Тут же уклали «меморандум» до голови «високої Директорії» В. Винниченка з проханням надати фінансову допомогу в розмірі 200 тисяч крб. За справу взявся Яків Савченко. За кілька днів було зібрано і укладено матеріали першої книжки місячника «Музагет». Дмитро Загул відніс рукопис до власника видавництва «Сяйво» П. Коменданта. Навесні 1919 року книжка «Музагет» побачила світ (Гришин-Грищук 2012).

Візуальні компоненти журналу належали М. Жуку. Використавши акцидентні шрифти, він розробив концептуальну обкладинку, підготував низку декоративних рисунків олівцем, а також портрети: «кубічний» портрет П. Тичини (*Музагет* 1919: с. 33), реалістичний портрет Ю. Меженка (*Музагет* 1919: с. 129), символістський портрет Д. Загула (*Музагет* 1919: с. 89). У такий спосіб митцеві вдалося репрезентувати стилістичну багатовекторність українського модерністського мистецтва ХХ ст., а також виокремивши найбільш впливових музагетівців, не лише зобразити їхні обличчя, а й акцентувати особливості характеру, візуалізувати ідіостилістичні домінанти творчості цих авторів. Так, М. Жук майстерно втілив найбільш важливі символічні парадигми ідіостилю Загула – гори, дерева, вітер, хмари, жінка. Це примножило у жанрі штрихованого портрета унікальну для нього динаміку:

Модель подано в анфасі. Вражає відкритий і пронизливо-гострий погляд поета, напружений і суворий вираз обличчя. У тло образу автор вписав три деталі, які означують творчий світогляд портретованої особи: звіювані бурею дерева та циркуль з лівого боку, оголена модель-натурниця з правого. За допомогою цих символів художник прагне наблизити глядача до образного світу молодого поета-символіста, захопленого вищою гармонією та революційним поривом (Поліщук 2008: с. 283).

Рис. 1. Портрет Дмитра Загула

Розміщена на першому плані постать поета, його конфокальний погляд-«емоція», утворюють гармонійну композиційну цілісність із менш акцентованим символічним «фоном». Навіть одяг поета нагадує чи то стовбур дерева, чи то скалисту місцевість гір, що постає імагологічним знаменником його поетичних текстів.

Естетична програма Івана Майдана в «Музагеті»

У різні етапи свого життя Д. Загул послуговувався кількома псевдонімами – І. Майдан, І. Майданський, І. М. Сучасний, Б. Тиверець, В. Юрась. Свої теоретичні праці, як приміром, програмну статтю «Поезія як мистецтво» в «Музагеті», він доволі часто підписував «Іван Майдан». Ця розвідка транслює особливості світобачення не тільки Д. Загула, а й представників «Музагету» в цілому.

Мистецтво загалом і поезію зокрема І. Майдан інтерпретує як духовну творчість людини, оскільки вона пов’язана з постаттю поета, себто творця. Він розмірковує про сутність поетичного мистецтва і приходить до висновку, що це «не гра, <…> не

люксус», передусім праця й необхідність, «продиктована самою біольогією людини» (*Музагет* 1919: с. 98). Поряд із цим він акцентує на ролі мистецтва в практичному житті, позаяк люди «в найкритичніші хвилини свого життя звертаються до поезії, до пісні і та пісня буває для них душевною сповіддю, скаргою, молитвою, всім, чим хочете, а тільки не забавкою, не люксусом» (*Музагет* 1919: с. 79). Як приклади Д. Загул наводить імпліковані пісні-плачі у текстах «Слово о полку Ігоревім» та «Фауст» Й. В. Ґете. Зауважимо, що до творчості німецьких класиків, зокрема Й. В. Ґете та Ф. Шіллера, у згаданій розвідці він апелює неодноразово.

На думку Д. Загула, мистецтво є виявом «найкращих прикмет нашого внутрішнього життя, які не можуть полишатись в глибині, а вимагають собі простору, рвуться з глибини душі назверх, і тим самим доказують своє власне існування» (*Музагет* 1919: с. 80). Таке оприявлення творчості, пов'язане з психологією та біологією людини, у сучасному розумінні антропологічно зумовлене. Наступна теза музагетівця це підтверджує: «Новіші дослідувачі доказали не тільки біольогічно, яким чином естетична діяльність досягає тієї гармонії в вихованню цілого організму людини, якої вимагає біольогія» (*Музагет* 1919: с. 81).

Наголошуючи на диференційних принципах створення художнього образу різними видами мистецтв, І. Майдан виокремлює літературу, в якій основним засобом передавання естетичних переживань постає мова:

> В переважній частині поетичних творів властива вага лежить здебільшого в тих образах, почуваннях, афектах і волевих вражіннях, які передаються мовою як (акустичним) помічним засобом і які в музиці бувають тільки другорядними (*Музагет* 1919: с. 84).

При цьому Д. Загул враховує важливі літературознавчі категорії форми та змісту літературного твору. Спираючись на філософію Платона й Аристотеля, автор висновує:

> Давати форму в мистецтві – це означає ідеалізувати в змислі випрацьовування і степенування властивого. І в дійсності бачимо, що найбільші митці завсіги це поняття форми свідомо чи несвідомо в своїх творах здійснювали (*Музагет* 1919: с. 93).

Він вважає, що «вартість певного якогось поетичного твору», тобто його художність, насправді «не вирішує ні його композиція, ні зверхня форма», позаяк, на його думку, «більшість безсмертних поетичних творів скомпонована кепсько, часто зовсім недбало, неохайно як що до будови віршу так і що до мови» (*Музагет* 1919: с. 93). Причиною «безсмертя» цих текстів І. Майдан вбачає насамперед у силі поета творити ідеали – саме це становить «дійсну вартість» творів В. Шекспіра, Гомера, Й. В. Ґете (*Музагет* 1919: с. 93).

Відтак Загул розмірковує над питанням про квантитативну і квалітативну дію мистецтва: «Чи це збагачення життя через поетичну творчість мас бути квантітативним, кількостним поширенням і збільшенням життя загального, чи може якоюсь певною квалітативною, якостною зміною, підвищенням, градацією життьової свідомості» (*Музагет* 1919: с. 86). Літератор робить висновок про те, що обидві ці тенденції закономірно співіснують у мистецтві, поширюючись через певні стилі, які він ґрунтовно характеризує: натуралізм (реалізм), ідеалізм, романтизм. Окремо автор означує «новіші роди поетичного мистецтва» – імпресіонізм, символізм і футуризм, подаючи їхній розлогий огляд.

Зокрема, символізм він вважає «старинним» за своєю сутністю мистецтвом, що відзначається «накопичуванням символів» і «любов’ю до містики». За своїм «темпераментом і формою» символізм подібний до імпресіонізму, а за стилем – до романтизму: «Символіст шукає матеріялу як в старовині, так і в сучасности і оброблює його однаково з імпресіонізмом. Цей рід мистецтва поетичного втікає від буденного, або перетворює буденність в казковість» (*Музагет* 1919: с. 88). Проте «наука естетицизму» і гасло «Мистецтво для мистецтва» постає, на думку Д. Загула, «ложною»:

> Для нас не дуже важно, які роди почуваннів і думок горять в душі поета, нас цікавить більше те, чи вони захопили його душу в самій глибині і чи під цім внутрішнім захопленням показали вони йому цілий світ в новому, величному світлі (*Музагет* 1919: с. 94).

Натомість великого значення у процесі творчості І. Майдан надає позаестетичним «спонукам». Ідеться про релігійні, естетичні, етичні, соціальні, політичні, патріотичні та інші мотиви: «Першорядні поети не були ніколи великими, чистими “естетами” <…> Велика поезія виникає завсігди з таких глибин людської душі, в яких естетичне, релігійне й етичне відчування ще не розділені між собою» (Музагет 1919: с. 95). Ці позаестетичні елементи містяться не лише в самому «матеріалі поетичного твору», а й оприявнюються через вплив на читача (*Музагет* 1919: с. 96): «Навпаки ті поети, які заприсяглися естетицизмові, витворювали в найкращому випадку якісь кволі оранжерейні рослини» (*Музагет* 1919: с. 97).

Прикметно, що музагетівець враховує постать реципієнта у процесі літературної комунікації:

> Споживач поетичних творів (даруйте за тривіяльний вираз!) звертається до мистецтва здебільшого після практичної своєї праці і тому вважає ті хвилини, які він проводить над читанням поетичних творів, хвилинами відпочинку від буденшини, від важкої праці, і мимоволі забуває, що твір, який лежить саме перед ним, є продуктом такої самої важкої, коли не важчої духової праці. Через те легко могло зродитися в читача враження, що він займається не студіюванням чужого твору, а забавляться, щоби забути клопоти буденшини. Це стається тим легче, що читання дійсно мистецьких творів є приємною, хоч все таки працею, яка приносить певне душевне задоволення, певну естетичну втіху (*Музагет* 1919: с. 80).

У такому разі процес читання він ототожнює з працею, що суголосне з методологічним фокусом рецептивної поетики про співтворчість автора і сприймача, відповідні перлокуційні ефекти на його емоції та інтелект: «Підчас читання, слухання чи оглядання мистецького твору в нас порушуються естетичні почування, які досі лежали приспаними, невикористаними, і через їх подразнення ми власне й відчуваємо певну втіху» (*Музагет* 1919: с. 83).

«Чар» справжнього мистецтва Д. Загул вбачає у здатності літературного тексту відгукуватися в душі, свідомості, серці реципієнтів. Розмірковуючи про вплив поезії на читачів, він виокремлює значення «мистецької насолоди» й враження:

> Всюди там, де великі поетичні твори мали на читачів чималий вплив, де вони викликали сильні враження, ті враження в дійсности не мали чисто-естетичного характеру, а здебільшого були звязані зі всім величнім і високим, що тільки серце людини може зворушувати і вражати (*Музагет* 1919: с. 97).

Саме зі здатністю викликати естетичні переживання Д. Загул пов’язує аксіологічний потенціал поетичного мистецтва, що сприяє усвідомленню онтологічних питань: «Ці-ж переживання мають свою цінність самі в собі, в тій естетичній насолоді, яка товаришує тим переживанням, а не в якійсь поза-естетичній меті, яку треба-би доперва за посередництвом ціх переживаннів осягнути» (*Музагет* 1919: с. 98). І навпаки, вартими осуду постають такі зразки мистецтва, у яких «неестетичний зміст твору відбивається шкідливо на його чисто-естетичному впливі», а певна «тенденція висувається на перший плян коштом естетичної насолоди» (*Музагет* 1919: с. 98).

Поезія Дмитра Загула в «Музагеті»

Д. Загул разом із В. Кобилянським опинилися на межі кількох «виразно відмінних літературних традицій» – західноукраїнського («виразно прозахідне, з підвищеною увагою до форми й культури вірша та зі специфічною, дещо незвичною мовою») та наддніпрянського (широта мислення, певна недбалість мови, одноманітність вірша, щедрий вплив фольклору та припізненої романтики) письменства (Поліщук 2008: с. 281). Я. Поліщук наголошує, що творчість буковинських символістів Загула і Кобилянського презентувала «сплав» цих двох традицій, творення «єдиної культурної парадигми» (Поліщук 2008: с. 281). Безумовно, такий синтез простежується і їхніх новаторських поетичних текстах. Окрім того, у його поетичних текстах спостерегаємо синергію з окресленими вище теоретичними й естетичними поглядами.

У програмній статті до «Музагету» щодо фоносемантичного (музичного) потенціалу ліричного твору Д. Загул писав:

> В ліриці, яка найбільше підходить до музики, мова, яко слуховий об'яв, грає далеко більшу ролю, аніж скажемо в епиці й драмі. В ліриці мова є здебільшого чимсь багато вищим, ніж одним тільки засобом передавати образи, афекти і враження, і рівняється тому матеріялові, яким в музиці є звук, тон (*Музагет* 1919: с. 84).

Аналізуючи вірш Я. Савченка «В горі червоний ворон кряче», Д. Загул акцентує на образному дуалізмі, властивому лише ліричному текстові. Йдеться про фонетичний («акустично-моторовий») та семантичний («значіннєвий») аспекти (*Музагет* 1919: с. 85), які забезпечують металогічне прочитання тексту:

> Кожне з ціх слів дає певне враження, певний образ, як символ поняття. Але крім цього ми бачимо, що слова тут являються не тільки символами понятть, а й самим матеріялом. Ми одержуємо певне звукове враження через повторювання характерних букв <…>. Буква в дає нам звукове враження (*Музагет* 1919: с.85).

Подібна фоносемантика притаманна й поезії самого Д. Загула. Так, у надрукованому в «Музагеті» вірші Д. Загула «Порозпліталися гірлянди» спостерігається синергія музичності (за рахунок частотних алітерацій звуків [б] [в]) і колористичного ословлення, позаяк образне поле ґрунтується на флористичних епітетних матрицях («гірляндах») – білі лілії, білі бігонії, червоні троянди, червоний мак. Спочатку Д. Загул описує, затим персоніфікує образ маку («Засміявся мак червоний»), відтак, наділяючи його діями, перекодовує цей образ у промовисту алегорію, а наприкінці – в метафору («Янголом помсти понад степами / Порозсипаю квіти червоні»):

Вихром півночі війну,
Піду всесвітом цілим –
Я обявляю війну
Білим лілеям, бігоням білим!

Янголом помсти понад степами
Порозсипаю квіти червоні...
Годі нам бути вічно рабами!
Кулаками долоні! (*Музагет* 1919: с. 10).

Символіка червоного маку від традиційного уособлення любові, смерті і пам’яті еволюціонує через його імагологічну символіку помсти і крові, трансформується у символ відродження:

Треба пірвати ті вінки
З білих лілій і білих бігоній!
Хай розвиваються наші квітки
Втіхи, безумно червоної!... (*Музагет* 1919: с.10).

Додамо, що музичність і динаміка вірша «Порозпліталися гірлянди» забезпечується також інверсованими рядками, повторами, а також різностопними метричним рухом: анапест – хорей – анапест – ямб. Відповідна динаміка відображає завзяте протистояння «білих» і «червоних» образів, які слід інтерпретувати в контексті перебігу тогочасних історичних подій. Аналізуючи поезію («Міжпланетні інтервали») іншого музагетівця П. Тичини, О. Червінська виявляє філософську ідею інтервалів, що відображає думку «про музичну впорядкованість всесвіту, про гармонійний лад безмежності, яку людина вкотре і безуспішно намагається упорядкувати, рухаючись по колу одних і тих самих питань та помилок» (Червінська 2018: с. 37).

Аналогічну синестезію звуку й поетичного образу спостерігаємо у вірші «Там де втомно в темінь тоне». Вже традиційні для Д. Загула алітерації [т], [дз], [ш] транслюють акустику природи. Це доповнюється процесом створення таких звуків шляхом використання «музичних» повторів («Хтось невтомним дзвоном дзвонить»), метафоричних епітетів («Шелестять шовкові хмари / Безшелесним шовком»), авторських неологізмів («Вечір хмарами гітарить»):

Там де втомно в темінь тоне
Кучерявий вечір,
Хтось невтомним дзвоном дзвонить
Про чарівні речі (*Музагет* 1919: с. 11).

Затим персоніфіковані поетом образи постають навіть слухачами цих життєстверджувальних мелодій у «чарівному царстві тонів»:

Простягнулась ген з діброви
Тінь нічного духа –
Вечір сном примружив брови
І напружив вухо.

Вечір чаром зачервонив
Монотонне плесо, –
Хтось в чарівнім царстві тонів
Відправляє месу (*Музагет* 1919: с. 11).

Отже, багатозначна образність Д. Загула, її символічний та метафоричний потенціал доповнюються музичними фреймами його поезій, які завперш впливають на рецептивну свідомість читача. Аналогічна мелодійна «обробка» поезії, як відомо, була притаманна й іншим національним варіантам європейського символізму.

Найпотужнішим виявом модерністського світобачення Д. Загула періоду «Музагету» видається акцентний вірш «Вороногривий кінь», у якому оприявнюється алегоричний образ війни як вороногривого коня. Виразною антитезою до нього постає конфокальний образ Христа, розкритий за допомогою стилістичної фігури поліптотон (розхристаним, хрестом, Хрестом, Христом, хрестом) і доповнений сугестивними алітераціями звуків [х], [р], [с], [т]:

Ворono**гр**ивий кінь
Махнув роз**хр**истаним **х**востом.
На землю впала чорна тінь,
Лежить земля **хр**естом.
Хрестом –
З опльованим **Хр**истом.
<...>Ворono**гр**ивий кінь
Замів світи своїм **х**востом –
І світлий степ заслала тінь,
І трупи над **хр**естом
Листом.
І ми **хр**естом... (*Музагет* 1919: с. 11).

Тому не варто цілком погоджуватися з міркуваннями Я. Поліщука про те, що Загуловий «Вороногривий кінь» є «своєрідною декларацією революційних настроїв» (Поліщук 2008:

с. 283). Більш слушним вважаємо погляд З. Рибчинської, яка розтлумачує символ вороногривого коня як архетипний образ і «ремінісценцію апокаліптичного вершника» (Рибчинська 2012: с. 225–226).

Показово, що у даному ліричному тексті образ вороногривого коня поданий у динаміці: спочатку він «Махнув розхристаним хвостом», затим «Біжить здаля на штурм», відтак в кульмінації «кінь летить», а в останній строфі – «замів світи своїм хвостом». Прикметний хронотоп поетичного тексту, він також персоніфікований: виразні образи часу («зареготався день», «заграв громами судних сурм») і простору («лежить земля», «здрігнулася блакить») під символічний музичний супровід сурм (здавна сигналізують про знаменні події):

Здрігнулася блакить,
Така чудна, така чуйна!
Куди? куди той кінь летить?
Невже ж це знов війна?
Війна –
Сумна старовина! (*Музагет* 1919: с. 11).

Використаний тут автором містичний образ чорної тіні, що обрамлює текст, на нашу думку, уособлює смерть – трагічні наслідки воєнних конфліктів і революційних радикальних змін, що спостерігав свого часу Д. Загул. Вірш завершується фігурою апосіопези, що фіксує низку невизначеностей історичного часу, передбачення і ймовірне продовження (повторення) окреслених непоправних подій у прийдешні часи.

Після примусової ліквідації «Музагету» Д. Загул брав участь в інших літературно-митецьких угрупованнях, зокрема очолював літературну організацію «Західна Україна» (1925–1933). Втім, зміни естетичних поглядів, політичних настроїв і поетичної техніки цього періоду постануть вже окремим предметом у подальших розвідках. 1933 р. Д. Загула було звинувачено у колаборації з контрреволюційною організацією, що прагнула до збройного повстання і «повалення радянської влади» (Далавурак 2001: с. 602). Унаслідок цього його ув’язнили, а відтак репресували (1944).

Узагальнення

Дослідниками неодноразово наголошувалося, що Д. Загул вітав ідеї панестетизму, не довіряючи «галасові довкола «пролетарського» мистецтва». Проте згодом «цю позицію він радикально перегляне, стаючи одним з апологетів більшовицького ладу» (Поліщук 2008: с. 284). Так, у Загуловій статті в «Музагеті» читаємо:

> Не диво, що й ідеольоги чисто пролетарського руху стільки ваги і надій покладають на майбутню пролєтарську культуру, пролєтарське мистецтво. і намагаються всіма силами і засобами ту пролєтарську культуру створити. Инше питання, чи це їм вдасться, чи може їм доведеться нарешті признати, що тільки національна культура може істнувати, <…> ніяка ідеольогія не в силі перейти до практичного життя без поетичного, мистецького доповнення (*Музагет* 1919: с. 81).

Письменник дуже влучно прокоментував зв’язок мистецтва та ідеології на прикладі українського національного визвольного руху, який очолюють не політики чи «діячі меча», а саме «діячі пера» – українські письменники:

> Творці певних ідеольогій – писменники, митці, хапаються за зброю і оборонять культуру, ними витворену, в той час, як ширший загал тільки з боку придивляється до титанічної боротьби двох великих визвольних ідеольогій між собою. Характерно й те, що письменники, митці слова, які досі погоджували в собі обидві ідеольогії, писали як про одне так і про друге, зараз стали на роздоріжже, або переходять від одної до другої сторони, захоплюючись підчас національного гніту національним визвольним рухом, а підчас соціяльного пригноблення навпаки рухом соціяльним (*Музагет* 1919: с. 82).

У «Музагеті» Д. Загул висловлює доволі рішучу думку про те, що поезія здатна творити історію, пояснюючи це так:

> Поезія національного визволення випереджала самий факт визволення на цілі віки. Поезія революції йшла завжди перед самою революцією; вона утворювала той дух, той загальний настрій, який охоплював широкі верстви і кола громадянства і спонукував їх до визвольного руху (*Музагет* 1919: с. 82).

Але, поряд із цим, окреслюючи специфіку літературного процесу, автор апелює до категорії тенденційного мистецтва. Зрештою висновується, що митець жодним чином не може уникнути зовнішніх впливів свого часу – історичних чинників, політичних подій, революцій чи війн.

Сьогодні, крізь сторічну хронологічну призму, постає зрозумілим, що поетичне новаторство українських модерністів, їхній сміливий вияв креативності у мультимистецьких колективах в умовах і під впливом складних історичних подій та ідеологічних дилем 1920–1930-х рр. «привели одних музагетівців до славетного визнання, а інших – до трагічних наслідків Червоного ренесансу» (Тичініна 2022: с. 36–37). На жаль, буковинські поети, зірки «загубленого п’ятиріччя», В. Кобилянський (1895–1919) і Д. Загул (1890–1944), належать до митців, репресованих ідеологічним режимом.

Агеєва, В. (2017). ХЛАМ та «Льох мистецтв»: культурне життя Києва 100 років тому. *BBC News Україна*, 20 квітня. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-39504827 (дата звернення: 7.04.2024).

Агеєва, В. (2023). *Марсіани на Хрещатику. Літературний Київ початку XX століття*. Київ : Віхола, 408 с.

Гришин-Грищук, І. (2012). «Музагет!» – звідки він узявся? В: Кузик, Я. (упор.). *Вижничани про Дмитра Загула*. Вижниця : К-М, с. 52–54.

Далавурак, С. (2001). Дмитро Загул. В: Мельничук, Б. і Юрійчук, М. (упор.). *Письменники Буковини другої половини XIX – першої половини XX століття*. Хрестоматія. Чернівці : Прут, ч. 1, с. 598–610.

Демська-Будзуляк, Л. (2008). Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців. *Слово і Час*, № 1, с. 25–31.

Журба, Г. (1990). Від «Української хати» до «Музагету». *Україна*, № 47, с. 135–137.

Загул, Д. (1909). З циклу «Весняні ночі»: поезії. *Буковина*, № 170, с. 3.

Загул, Д. (1919). Поезії. *Літературно-науковий вістник*, т. 75. с. 7–8.

Загул, Д. ЦДАМЛМ України, ф. 271, оп. 1, од.зб.75, арк. 1.

Ільницький, М. (1995). *Від «Молодої Музи» до «Празької школи»*. Львів : Ін-т українознавства імені І. Крип’якевича НАН України, 318 с.

Качуровський, І. (1983). Український парнасизм. *Визвольний шлях*, кн. 4, с. 472–483.

Киселиця, І. (2012). У гімназії я почав складати вірші. В: Кузик, Я. (упор.). *Вижничани про Дмитра Загула*. Вижниця : К-М, с. 40–52.

Ковалів, Ю. (2007a). Біла студія. В: Ковалів, Ю. (авт.-уклад.). *Літературознавча енциклопедія*. У 2 т. Київ : Академія, Т. 1: А–Л, с. 135.

Ковалів, Ю. (2007b). Літературно-критичний альманах. В: Ковалів, Ю. (авт.-уклад.). *Літературознавча енциклопедія*. У 2 т. Київ : Академія, Т. 1: А–Л, с. 575.

Ковалів, Ю. (2020). Музагет. В: Дзюба, І., Жуковський, А., Железняк, М. та ін. (ред.). *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, т. 22. URL: https://esu.com.ua/article-69841 (дата звернення: 7.04.2024).

Костенко, Н. (2014). *Вірш і поезі*. Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 692 с.

Лавріненко, Ю. (1977). *На шляхах синтези клярнетизму*. Нью-Йорк : Сучасність, 64 с.

Літературно-критичний альманах (1918). Київ : Польський друкарь, кн. 1, 20 с.

Луцький, О. (1994). *Остап Луцький і сучасники. Листи до О. Кобилянської й І. Франка та інші забуті сторінки*. Нью-Йорк, Торонто : Видання української вільної академії наук у США, 206 с.

Матусяк, А. (2008). Сецесійний дискурс письменників «Молодої музи». *Слово і Час*, № 6, с. 35–50.

Мельничук, Б. і Юрійчук, М. (упор.) (2001). *Письменники Буковини другої половини XIX – першої половини XX століття*. Хрестоматія. Чернівці : Прут, ч. 1, 799 с.

Музагет (1919). Київ : Сяйво, № 1–3 (січень-лютий-березень), 168 с.

Павличко, С. (2002). *Теорія літератури*. Київ: Основи, 679 с.

Поліщук, Я. (2008). Буковинці в «Музагеті». *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*, вип. 394–398, с. 280–285.

Рибчинська, З. (2012). Творчість Дмитра Загула: шукання на грані. *Українське літературознавство*, вип. 75, с. 211–231.

Тичініна, А. (2022). Ідея спорідненої праці Григорія Сковороди у поезії модерністського об'єднання «Музагет». *Питання літературознавства*, № 106, с. 25–40. https://doi.org/10.31861/pytlit2022.106.025

Тичініна, А (2023). Мультимитець у "Музагеті": інтермедіальна домінанта творчості Михайла Жука. *Питання літературознавства*, № 108, с. 28–48. https://doi:10.31861/pytlit2023.108.028

Томашук, Н. і Чернець, Л. (1961). Шлях поета. В: Загул, Д. *Вибране*. Київ : Радянський письменник, с. 3–53.

Червінська, О. (2018). Креатив невизначеності: поетичний текст через сто років. *Питання літературознавства*, № 98, с. 23–40. https://doi.org/10.31861/pytlit2018.98.023

Шкандрій, М. (2015). *Модерністи, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років*. Пер. з англ. Т. Цимбала. Київ : Ніка-Центр, 384 с.

THE LOST FIVE YEARS POET: DMYTRO ZAHUL AS A MEMBER OF THE MODERNIST GROUP "MUZAGET"

Alyona Tychinina
orcid.org/0000-0001-6316-2005
a.tychinina@chnu.edu.ua
Department of World Literature and Theory of Literature
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
2 Kotsiubynsky str., 58002, Chernivtsi, Ukraine

Abstract. The study delved into the epistemological specificity of Ukrainian modernism, shaped by numerous bifurcation shifts during the late 19th and early 20th centuries. It focused on the creative potential of modernism as a result of poetic transgressions during the "lost five-year" period (1917–1922). The main aim was to fill historiographical gaps in understanding Ukrainian modernism and analyse the activities of literary and artistic societies. A personalised examination of poet-innovator Dmytro Zahul (1890–1944) was conducted, highlighting his early ("Bukovyna") and symbolist ("Kyiv") stages of work. Zahul's involvement in a secret school club with political connections, as well as his collaboration with Bukovyna modernist V. Kobylyansky (1895–1919) and the Lviv modernist group "Young Muse" (1905–1914) were explored. His poems, such as "Spring Nights" (1907) and "Between the Borders Lively, Lively" (1913), were analysed for their influence from the "young musicians". The study also delved into Zahul's participation in the Kyiv symbolist society "White Studio" (1918) and his journey towards Ukrainian symbolism through works like "There is no grief in the land of dreams" and "Say, don't be silent, secret demon...?". His role in establishing the association of Kyiv symbolists "Muzaget" (1919) was thoroughly examined, particularly his contribution to the almanac "Muzaget" with the literary exploration "Poetry as art", an aesthetic program by I. Maidan. Zahul's poetic texts, such as "Untangled garlands", "There where tiredness sinks into the darkness", and "Raven-maned horse", were interpreted as examples of innovative symbolist form. The study also highlighted the impact of political ideology on art, literature, and the destinies of Ukrainian modernists.

Keywords: Dmytro Zahul; poetics; literary process; modernism; "Muzaget"; poetry; symbol.

References

Ageyeva, V. (2017). KhLAM ta "L'okh mystetstv": kul'turne zhyttia Kyieva 100 rokiv tomu [HLAM and the "Cellar of Arts": the cultural life of Kyiv 100 years ago]. *BBC News Ukraïna*, 20 April. (in Ukrainian). URL: https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-39504827 (accessed: 7.04.2024).

Ageyeva, V. (2023). *Marsiany na Khreshchatyku. Literaturnyi Kyiv pochatku XX stolittia* [The Martians on Khreschatyk. Literary Kyiv of the early 20th century]. Kyiv : Vikhola, 408 p. (in Ukrainian).

Hryshyn-Hryshchuk, I. (2012). "Muzahet!" – zvidky vin uziavsia? ["Muzaget!" – where did he come from?]. In: Kuzyk, Y. (comp.). *Vyzhnychany pro Dmytra Zahula* [Vyzhnychany about Dmytro Zahul]. Vyzhnytsia : K-M, pp. 52–54. (in Ukrainian).

Dalavurak, S. (2001). Dmytro Zahul [Dmytro Zahul]. In: Melnychuk, B. and Yuriychuk, M. (comp.). *Pys'mennyky Bukovyny druhoï polovyny XIX – pershoï polovyny XX stolittia* [Bukovyna writers of the second half of the 19th – the first half of the 20th century]. Chernivtsi : Prut, part 1, pp. 598–610. (in Ukrainian).

Demska-Budzuliak, L. (2008). Dosvid i rytoryka smerti u tvorchosti molodomuzivtsiv [Experience and rhetoric of death in the works by "Moloda Muza" ("Young Muse")]. *Slovo i Chas*, no. 1, pp. 25–31. (in Ukrainian).

Zhurba, H. (1990). Vid "Ukraïns'koï khaty" do "Muzahetu" [From "Ukrainian House" to "Muzaget"]. *Ukraïna*, no. 47, pp. 135–137. (in Ukrainian).

Zahul, D. (1909). Z tsyklu "Vesniani nochi": poeziï [From the cycle "Spring Nights": poems]. *Bukovyna*, no. 170, p. 3. (in Ukrainian).

Zahul, D. (1919). Poeziï [Poems]. *Literaturno-naukovyi vistnyk*, vol. 75, pp. 7–8. (in Ukrainian).

Zahul, D. TsDAMLM Ukrainy, f. 271, op. 1, od.zb.75, ark. 1. (in Ukrainian).

Ilnytsky, M. (1995). *Vid "Molodoï Muzy" do "Praz'koï shkoly"* [From "Young Muse" to "Prague School"]. Lviv : In-t ukraïnoznavstva imeni I. Krypiakevycha NAN Ukraïny, 318 p. (in Ukrainian).

Kaczurowskyj, I. (1983). Ukraïnskyi parnasyzm [The Ukrainian parnassism]. *Vyzvol'nyi shliakh*, book 4, pp. 472–483. (in Ukrainian).

Kyselytsia, I. (2012). U himnaziï ia pochav skladaty virshi [In gymnasium, I started composing poems]. In: Kuzyk, Y. (comp.). *Vyzhnychany pro Dmytra Zahula* [Vyzhnychany about Dmytro Zahul]. Vyzhnytsia : K-M, pp. 40–52. (in Ukrainian).

Kovaliv, Y. (2007a). Bila studiia [The White studio]. In: Kovaliv, Y. *Literaturoznavcha entsyklopediia*. In 2 vols. Kyiv : Akademiia, vol. 1, p. 135. (in Ukrainian).

Kovaliv, Y. (2007b). Literaturno-krytychnyi al'manakh [The literary-critical almanac]. In: Kovaliv, Y. *Literaturoznavcha entsyklopediia*. In 2 vols. Kyiv : Akademiia, vol. 1, p. 575. (in Ukrainian).

Kovaliv, Y. (2020). Muzahet [Muzaget]. In: Dziuba, I., Zhukovsky, A., Zhelezniak, M. and all. (ed.). *Entsyklopediia suchasnoï Ukraïny*. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen' NAN Ukraïny, vol. 22. (in Ukrainian). URL: https://esu.com.ua/article-69841 (accessed: 7.04.2024).

Kostenko, N. (2014). Virsh i poeziia [Verse and poetry]. Kyiv : Vydavnychyi dim Dmytra Buraho, 692 p. (in Ukrainian).

Lavrinenko, Y. (1977). Na shliakhakh syntezy kliarnetyzmu [On the paths of synthesis of clarinetism]. New York : Suchasnist’, 64 p. (in Ukrainian).

Literaturno-krytychnyi al’manakh (1918). [The literary-critical almanac]. Kyiv : Pol’s’kyi drukar’, book 1, 20 p. (in Ukrainian).

Lutsky, O. (1994). *Ostap Luts’kyi i suchasnyky. Lysty do O. Kobylianskoï i I. Franka ta inshi zabuti storinky* [Ostap Lutsky and contemporaries. Letters to O. Kobylianska and I. Franko and other forgotten pages]. New York, Toronto : Vydannia ukraïns’koi vil’noï akademiï nauk u SShA, 206 p. (in Ukrainian).

Matusiak, A. (2008). Setsesiinyi dyskurs pys’mennykiv “Molodoï muzy” [The discourse of Secession in the works of the “Young Muse” writers]. *Slovo i Chas*, no. 6, pp. 35–50. (in Ukrainian).

Melnychuk, B. and Yuriychuk, M. (comp.) (2001). *Pys’mennyky Bukovyny druhoï polovyny XIX – pershoï polovyny XX stolittia* [Bukovyna writers of the second half of the 19th – the first half of the 20th century]. Chernivtsi : Prut, part 1, 799 p. (in Ukrainian).

Muzahet [Musaget] (1919). Kyiv : Siaivo, no. 1–3 (January-February-March), 168 p. (in Ukrainian).

Pavlychko, S. (2002). *Teoriia literatury* [Literary theory]. Kyiv : Osnovy, 679 p. (in Ukrainian).

Polishchuk, Y. (2008). Bukovyntsi v «Muzaheti» [Bukovyntsi in «Muzaget»]. *Naukovyi visnyk Chernivets’koho universytetu. Slov’ians’ka filolohiia*, iss. 394–398, pp. 280–285. (in Ukrainian).

Rybchynska, Z. (2012). Tvorchist’ Dmytra Zahula: shukannia na hrani [Work of Dmytro Zahul: searching on the brink]. *Ukraïns’ke literaturoznavstvo*, iss. 75, pp. 211–231. (in Ukrainian).

Tychinina, A. (2022). Ideia *sporidnenoï pratsi* Hryhoriia Skovorody u poeziï modernists’koho obiednannia “Muzahet” [Hryhoriy Skovoroda’s Idea of Related Work in the Poetry of the Modernist Association «Muzaget»]. *Pitannâ lìteraturoznavstva*, no. 106, pp. 25–40. (in Ukrainian). https://doi.org/10.31861/pytlit2022.106.025

Tychinina, A. (2023). Mul’tymytets’ u “Muzaheti”: intermedial’na dominanta tvorchosti Mykhaila Zhuka [Multi-Talented “Muzaget”: Intermedial Dominant in the Works by Mykhailo Zhuk]. Pitannâ lìteraturoznavstva, no. 108, pp. 28–48. (in Ukrainian). https://doi.org/10.31861/pytlit2023.108.028

Tomashuk, N. and Chernets, L. (1961). Shliakh poeta [The path of the poet]. In: Zahul, D. Vybrane. Kyiv : Radians’kyi pys’mennyk, pp. 3–53. (in Ukrainian).

Chervinska, O. (2018). Kreatyv nevyznachenosti: poetychnyi tekst cherez sto rokiv [Creativity of Uncertainty: A Poetic Text in One Hundred Years]. *Pitannâ lìteraturoznavstva*, no. 98, pp. 23–40. (in Ukrainian). https://doi.org/10.31861/pytlit2018.98.023

Shkandrij, M. (2015). Modernisty, marksysty i natsiia. Ukraïns'ka literaturna dyskusiia 1920-kh rokiv [Modernists, Marxists and the Nation. Ukrainian Literary Discussion of the 1920s]. Translated from the English by T. Tsymbal. Kyiv : Nika-Tsentr, 384 p. (in Ukrainian).

Suggested citation

Tychinina, A. (2024). Poet "zahublenoho piatyrichchia": Dmytro Zahul iak uchasnyk modernists'koho uhrupovannia "Muzahet" [The Lost Five Years Poet: Dmytro Zahul as a Member of the Modernist Group "Muzaget"]. *Pitannâ lìteraturoznavstva*, no. 109, pp. 173–203. (in Ukrainian). http://doi.org/10.31861/pytlit2024.109.173

Стаття надійшла до редакції 3.06.2024 р.
Стаття прийнята до друку 28.06.2024 р.