М. К. Наєнко

Історія

українського

літературознавства

Давній період літературознавства Нова література і формування історичної школи

Наука про літературу в епоху реалізму Психологічний напрям в історичній школі Філологічна школа в період новітньої літератури Літературознавство 20—50-х років XX ст.

Літературознавство 60—80-х років XX ст. Літературознавство в 90-ті роки

Підручник



ББК 83.3 Ук Н 12

Допущено Міністерством освіти і науки України як підручник для філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів

(Лист №14/18.2—109 від 07. 02. 01 р.)

У підручнику системно осмислено здобутки критики, історії й теорії української літератури. У хронологічній послідовності проаналізовано основні праці з цих питань, подано їх як орга­нічну частину світового літературознавства.

Розрахований на студентів-філологів, учителів-словесників, всіх тих, хто не байдужий до художнього слова та наукової дум­ки про нього.

I5ВN 966—580—103—1

© М. К. Наєнко, 2001  
© ВІД «Академія», оригінал-макет, 2001

Зміст

Вступ

[Літературознавство як наука 5](#bookmark4)

1. Давній період світового

[й українського літературознавства 20](#bookmark22)

1. Період нової літератури

[і формування історичної школи в літературознавстві 43](#bookmark8)

1. Наука про літературу в епоху реалізму

і подальший розвиток історичної школи 77

1. Психологічний напрям

в історичній школі 112

1. Філологічна школа

і модерні її розгалуження в період

новітньої літератури 133

1. Становлення і нищення шкіл та напрямів у літературознавстві

20—30-х років XX ст. 157

1. Літературознавство 40—50-х років:

за ґратами соцреалізму і у вигнанні 208

1. «Потепління» в 60-х роках

і спроба чергового відродження науки

про літературу наприкінці 80-х років 266

1. Дискурс модерного

літературознавства в 90-х роках 318

[Література 358](#bookmark21)

Вступ

Літературознавство як наука

* Предмет і метод літературознавства
* Зв’язок літературознавства з іншими гуманітарними науками
* Специфіка науки про літературу
* Періодизація
* Особливості розвитку українського літературознавства і зв’язок його із світовою наукою про літературу

Літературознавство — наука про художню літературу та особли­вості розвитку літературного процесу; розгалужена мережа нау­кових дисциплін, кожна з яких охоплює (аналізує) певну грань

словесної творчості.

Літературна критика, зокрема, досліджує тільки су­часний літературний процес, історія літератури — мину­ле його, а теорія — специфіку літературної творчості як такої. Вужчими за науковим обсягом є допоміжні галу­зі літературознавства — бібліографія, археографія, текс­тологія, методика викладання літератури, а в межах лі­тературної теорії виділяється така специфічна галузь, як поетика, котру цікавить таїна структури літератур­ного твору, тип художнього мислення письменника, стиль літературного твору, стиль епохи тощо. Все це ра­зом називається літературознавством, і завдання пропо­нованого навчального курсу полягає в осмисленні його як системи, як філософії духовної діяльності людини, що втілена в художньому слові.

Отже, предметом літературознавства є сукупність критичних спостережень, історико-літературних осмис­лень та теоретичних узагальнень, які складають основу відповідних галузей науки про літературу. Метод літера­турознавства визначається способом думання вченого,

6

Історія українського літературознавства

який осмислює конкретний літературний матеріал. За своїм характером цей спосіб може бути ідеологічно заан- гажованим (як свого часу у вчених-класицистів чи у представників радянського літературознавства), шовіні­стично забарвленим (як у різний час у російських чи польських учених, котрі відмовляли українській та бі­лоруській літературі в самобутності і вважали їх части­ною своєї) чи естетично й морально звуженим (коли сві­домо вилучаються з наукових спостережень «невигідні» літературні явища або робляться узагальнення на осно­ві поодиноких, часткових фактів) і через те — ущерб­ним, неповноцінним. Справді науковим слід вважати такий спосіб мислення, який спирається на об’єктивні закони розвитку людського буття і функціонування в ньому творчого, аналітичного начала.

Звичайно, поняття об’єктивності в такій делікатній справі, як творчість та її дослідження, є дуже хистким, оскільки пов’язане з враженнями й діяльністю суб’єкта. Пам’ятаючи про це, слід вважати об’єктивними лише такі судження чи міркування, які позбавлені суб’єкти­візму й тенденційності (названа вище ідеологічна й шо­віністична заангажованість тощо). З цією проблемою безпосередньо пов’язана проблема «точності» літерату­рознавчих суджень. Понад століття в наукових колах ведуться дискусії про те, чи можна вважати ці суджен­ня справді точними (як, скажімо, судження в природни­чих науках). Точність останніх, мовляв, може підтвер­джуватись експериментом чи кількісним обрахунком, а в художній (літературній) творчості та її дослідженнях ні експерименти, ні обрахунки неможливі. В радянсько­му літературознавстві цю проблему намагалися розв’я­зати по-вольовому «просто»: мовляв, у буржуазних кра­їнах неточність суспільних ' наук (зокрема літературо­знавства) цілком очевидна, бо вона буржуазна, але в нас вони — точні, бо наші вчені «володіють справжнім нау­ковим методом — марксистсько-ленінським методом»1. Відома річ, що це була данина не науці, а псевдонауці. Насправді точність (а отже — науковість) літературоз­навства лежить у тій же площині, що й об’єктивність. Точним є те судження, яке являє собою наслідок науко­вого досліду, тобто міркування про літературний факт, а не суб’єктивну (тенденційну) оцінку його. У міркуван­ні завжди присутнє прагнення визначити, скажімо, ха­рактер узагальнень у літературному творі, його генезис, зв’язок із фольклорною чи писемною традицією, і це бу­

Літературознавство як наука

7

де незаперечною (хіба що з елементами хибності) істи­ною, а так звана оцінка неминуче в’яжеться із смаків- щиною і тенденційністю, які від істини дуже далекі.

В. Перетц мав цілковиту рацію, коли згадував у зв’язку з цим прислів’я «Скільки голів, стільки й умів» і вва­жав найпершим обов’язком літературознавця не підмі­нювати міркувального, наукового досліду суб’єктивною, тенденційною оцінкою.2

Точність літературознавчих суджень не має нічого спільного з догматичністю. Літературний твір — це жи­вий організм, який розвивається в часі й просторі, отже й судження про нього мають «часовий», історичний ха­рактер. Йдеться про те, що вони можуть уточнюватися, збагачуватись і поглиблюватись залежно від зрушень в естетичній і аналітичній свідомості людства. Якби було інакше, то сама наука про літературу ставала б набором канонізованих дефініцій, а не пластичним пульсуван­ням думки, що постійно відкрита для спілкування з ін­шою думкою. Одним із принципових питань, наприк­лад, залишалося тривалий час питання самовистачаль- ності (самодостатності) української літератури, до якого в XIX ст. звертався фактично кожен її дослідник. М. Пет­ров, скажімо, був переконаний, що вона є відгалуження російської і польської літератур, М. Дашкевич довів, що вона створена самобутнім генієм українців, але заува­жив (щоправда — публіцистично), що значення її з ро­ками все ж буде зменшуватись навіть на землях україн­ських, бо головніше місце там займатиме розвинутіша література російська, з якою українська поступово має зближуватися та єднатись. Для спростування цієї думки потрібне було не лише звільнення вчених від нав’язаної їм великодержавної опінії, а й розщирення їхнього есте­тичного світогляду.

Новий світогляд у XX ст. явили такі історики й тео­ретики літератури, як С. Єфремов, М. Грушевський, М. Зеров, Д. Чижевський та ін. Сповідуючи принципи різних наукових шкіл, вони, проте, в одному виявляли цілковиту одностайність: українська література, кажучи словами того ж М. Дашкевича, була природним продук­том місцевого розвитку, і поступальне зростання її відбу­вається за суто своєю образною системою, в основі якої лежить тільки їй властивий естетичний генетичний знак.

Будучи наукою самостійною, літературознавство, од­нак, не втрачає зв’язків із тими гуманітарними наука­

8

Історія українського літературознавства

ми, з яких воно вийшло і потребу в стосунках з якими постійно відчуває. На прикладі з визначенням самодо­статності української літератури неважко переконатися в зв’язках літературознавства з історичною наукою, яка подібним же чином відвойовувала право самої України на її власну історію. Але на цю проблему слід дивитися ширше і глибше. Літературні ідеї, як відомо, «в’яжуть­ся» з історичними процесами, або випереджаючи їх, або йдучи з ними в ногу. В античну епоху, наприклад, ета­пи суспільного розвитку своєрідно позначилися на ста­новленні й функціонуванні тодішніх художніх стилів (дорійському, іонійському, корінфському), а романтичні віяння в європейському мистецтві наприкінці XVIII ст. майже безпосередньо в’язалися з виявами «бурі й натис­ку» в суспільній історії, серед яких такі відомі події, як Коліївщина в Україні, селянський бунт на чолі з Пуга- човим у Росії, Велика французька революція, промисло­вий переворот в Англії та ін. Звичайно, зв’язок між ци­ми явищами умовний і специфічний, але очевидність його безперечна, як безперечними слід вважати зв’язки будь-яких земних напружень і відлиг з відповідними процесами в житті космосу.

Літературознавство, на відміну від художнього мис­лення, в’яжеться з суспільною історією менш активно і завжди з певним запізненням. Причиною цього є похід­на залежність літературознавства від художньої твор­чості й історичних зрушень, яку (залежність) здатна часом порушити лише та галузь літературознавства, яка іменується критикою. Критика справді може інколи ви­переджати нові ідеї у творчості й суспільстві, але для цього потрібна з’ява в літературі неординарного таланту критика. Думається, що імена Арістотеля, Лессінга, Ге- геля, Франка чи Бахтіна в цьому випадку є переконли­вим аргументом.

Не менш тісними й органічними слід вважати зв’яз­ки літературознавства з філософією. Вона була фак­тично праматір’ю науки про літературу, і коли в античні часи народжувався найвідоміший у Європі літе­ратурознавчий твір Арістотеля «Поетика», то його три­валий час цілком справедливо вважали не інакше як дитям філософії. В наступні епохи, коли літературознав­ство дедалі виразніше формувалось як самостійна наука, його зв’язки з філософією ніяк не поривались, а ще більше поглиблювались. Філософська проблема буття зе­много і суті життя як такого однаково цікавить і

Літературознавство як наука

9

«чистих» філософів, і літературознавців, які намагають­ся зазирнути в цю проблему не крізь факти життя, а крізь образну інтерпретацію його. Точніше навіть буде сказати, що літературознавці шукають зерна істини у створеному митцями художньому світі, який є не відт­воренням реальності, а нафантазованою іншою реальні­стю. Від першої вона відрізняється художньою основою, високим ступенем концентрованості думки й почуття, нехарактерною для реального життя узагальненістю.

Яскраві приклади зв’язків філософії і літературо­знавства дає світова епоха Ренесансу й наступні за нею епохи бароко та романтизму. Філософи в ці часи знач­но просунулись у своєму русі до з’ясування основного питання філософії про первинність ідеї чи буття, а літе­ратурознавці стали активніше досліджувати його на рі­вні душі людської і гуманізму загалом, без чого немис­лимий сам предмет їхньої уваги — художня література. Інколи філософ і літературознавець у ці епохи виступа­ли в одній особі. Хто зважиться, наприклад, роз’єднати Гегеля-філософа і Гегеля-літературознавця в його зна­менитій «Естетиці»? Так само в новіші часи Д. Чижев- ський поєднував у собі дослідника і власне філософії, і літератури.

Звичайно, естетика — теж наука, й окрема наука. Але без літературознавства (ширше кажучи — без мисте­цтвознавства) вона немислима. Отже, літературознавство пов’язане також і з естетикою, яка, будучи самостійною наукою, все ж вважається частиною філософії. Провести між ними остаточні межі — заняття не лише невдячне, а й методологічно хибне. В гуманітарному циклі всі нау­ки взаємопов’язані, бо мають спільний корінь — душу людини і світ, в якому вона живе.

Спірним видається зв’язок літературознавства з еко­номікою. Про такі зв’язки до середини XIX ст. ніхто з дослідників художньої творчості, здається, серйозно не говорив. Першопрохідцем тут став марксизм, який сво­їм грубим матеріалізмом звульгаризував і уявлення про художню творчість, і методологію дослідження її.

За теорією Маркса — Енгельса — Леніна — Сталіна мистецтво належить до «надбудови» («базисом» є еконо­міка) і суть його зводиться до відображення того, що відбувається в «базисі». Ленін навіть говорив, що мис­тецтво — це риштування, яке одразу ж розбирається на дрова, як тільки буде збудовано комунізм. Причому вер­шинним досягненням мистецтва вважались такі твори,

10

Історія українського літературознавства

в яких найбільш правдиво, тобто реалістично, відобра­жено всі нюанси того «базису». Яскравим прикладом для Маркса тут була творчість Бальзака, з якої він діз­нався нібито більше про буржуазні економічні відноси­ни, ніж з усіх відомих йому економічних праць. Підхо­пивши це публіцистичне (а не наукове) судження, всі марксисти заклали у фундамент марксистського мистец­твознавства відображувальний принцип: нібито й справ­ді інакшого завдання в мистецтва нема, як тільки худо­жньо копіювати економічні, суспільні, соціальні та інші стосунки між людьми. А наука про мистецтво (зокрема й літературознавство) повинна досліджувати, на думку марксистів, глибину, точність, правдивість, реалістич­ність цього копіювання. До вищих сенсів буття, до окре­мого світу, твореного художником, марксистам не було ніякого діла, це вони вважали вигадкою, і якщо на їх шляху щось подібне й траплялося, то вони його просто відкидали, заперечували і шляхом репресій нищили. Відтак за межі духовності потрапляла фактично вся справді художня культура людства. Бо в ній, мовляв, недостатньо правдиво і не з класових позицій відобра­жається економічне життя суспільства.

Наукове літературознавство не ігнорує тих економіч­них мотивів, які відлунюють у літературних творах. То­му зв’язки між літературознавством і економікою ніби­то цілком очевидні. Але для літературознавця економіч­ний мотив у творі є не ілюстрацією, не відображенням «реальних» економічних відносин у суспільстві, а лише однією із складових частин художнього світу, що тво­риться письменником в ім’я пошуку світової гармонії, проникнення в таїну людської душі і життя загалом. Хай це судження сприймається і як дуже загальне, але в ньому все-таки більше істинності, ніж у твердженні, що художня література ілюструє економічний базис.

Літературознавство перебуває в нерозривному зв’яз­ку з фольклористикою і мовознавством (лінгвістикою). Перші елементи літературознавства спостерігаються ще у фольклорі: в легендах і переказах про особливості сло­ва та пісні, в казках про чаклунів, які володіють особ­ливим (цілющим, наприклад) словом, у думах про коб­зарів і поетів, що звалися в народі перебендями і могли з допомогою слова викликати тугу чи радість, сльози чи усміх. Усе це — первісні форми літературознавства, і до­слідник літератури у своїх міркуваннях завжди їх три­має в пам’яті та спирається на них.

Літературознавство як наука

11

Наука про літературу завжди є водночас і наукою про мову. Бо мова — головний інструмент (матеріал) лі­тературної творчості. Але літературознавця цікавить не номінал слова, не первісне (номінативне) значення його, а слово як образ предмета і явища, як метафора світу почуттів і діянь літературного героя. Літературознавець з’ясовує всі тонкощі й можливості слова як виражальної одиниці творчості, звертає увагу на мелодійність і плас­тику його, на лексичне багатство авторської палітри, на глибину змісту, що криється в підтексті й надтексті сло­ва. Ідея лише тоді здається переконливою, коли зодяг­нута в бездоганну словесну форму. Є в О. Довженка за­уваження, що слово митця має летіти, як диск дискобо­ла, воно повинне бути динамічне, пружне і «наіскрене сонцем» (О. Гончар), інакше-бо втрачається найголовні­ша риса художнього твору — святковість і святість йо­го. Всяке мовностилістичне оформлення елегії, писав ав­тор «Саду поетичного» М. Довгалевський, «повинно бути старанне, спокійне, природне, ясне, цікаве, емоційно- ніжне, повне співчуття, прикрашене запитаннями, вигу­ками, апострофами, прозопопеєю, відступами, а найкра­щу прикрасу дадуть повчальні відомості, приклади, уподібнення, антоніми, фабули, стародавні легенди, сен­тенції».3 Цей приклад вимог чи побажань, які літературо­знавець висловлює стосовно конкретного (елегійного) жа­нру, однаково принциповий щодо літературної творчості загалом, а з іншого боку — він показовий як синтез, у якому вимоги до форми слова органічно пов’язані з його змістовим наповненням. Відтак літературознавчий і мово­знавчий аспекти постають як нерозривно пов’язані і вза­ємозалежні.

Головною зброєю літературознавця є аналітизм. На­звати (описати) вади чи достоїнства літературного твору, з’ясувати життєві джерела його чи час написання — річ, звичайно, важлива й обов’язкова, але справді літе­ратурознавча робота фахівця починається тоді, коли на­буває обрисів його аналітична думка, коли він пробує розщепити ядро авторського задуму, з’ясувати його ху­дожню філософію, зміст і знайти йому місце в концеп­ції художнього пізнання й естетичного осмислення світу загалом. Цей процес може тривати протягом життя не одного літературознавця і не одного покоління, бо в справжньому художньому творі завжди залишається та­їна, яка може бути фактично неосягнутою, допоки й світ

12

Історія українського літературознавства

існує. Через те й звертаються до поем Гомера чи траге­дій Шекспіра, Шевченкових віршів і драм Куліша нові й нові дослідники, хоча їх аналітичний скальпель так і не може сягнути серцевини художнього ядра. Звідси — своєрідна залежність аналітичної думки літературознав­ців від художнього процесу як такого. Суть такої залеж­ності полягає в тому, що літературознавство завжди пе­ребуває ніби в другому ешелоні літпроцесу. І це законо­мірно. Якби ж літературознавство опинилося в першому ешелоні літпроцесу чи й попереду його, то ми б стали свідками своєрідного вивиху — література почала б за­йматися самоїдством, почала б саму себе нищити і виро­джуватись. Приховані варіанти такої ситуації спостері­гаються в кризові періоди літературного процесу. Прак­тично це знаходить відображення в так званому форма­лізмі, який не раз уже виявляв себе в різні літературні епохи. В античну пору — це час творення віршів у ви­гляді різних фігур (наприклад, глечиків), в середньовіч­чі відомий період «плетіння словес», у двадцятому сто­літті — декаданс, період футуристичних захоплень і розгул авангардистських «вибриків». Здавалося б, що це проблема суто художньої літератури: мовляв, вона переживає час прориву в нові форми і тому вдається до всіляких формалістичних надмірностей. Але насправді це також проблема літературознавча. Йдеться про те, що в літературному процесі наперед починає вириватися ра­ціональний, а не чуттєвий елемент. А раціо — це преро­гатива літературознавця, а не творця власне художньої літератури.

Міркування з цього приводу підводить нас до необ­хідності періодизації літературного процесу і літерату­рознавства. В літературних кулуарах, як правило, до проблем періодизації ставляться з деяким скепсисом: мовляв, якщо ти в літературі ні на що більше не здатен, то займайся періодизацією. Однак вона необхідна. По­треба в періодизації літпроцесу та етапів його дослі­дження випливає з тих особливостей, про які йшлося вище: як і всьому в природі, літпроцесу властивий пульсуючий характер розвитку. Літературознавство, йдучи за художнім процесом, розвивається теж поштов­хами (етапами), які значною мірою визначаються роз­витком філософської думки і характером знань людини про її історію, природу, психологію, духовний світ зага­лом. Ці етапи можуть бути довшими або коротшими за часом, а всередині їх можуть розвиватися школи, на­

Літературознавство як наука

13

прями чи теорії, які характеризуються не часовою за­лежністю, а схильністю до певних методологій. Отже, періодизацію розвитку літературознавства слід, очевид­но, робити за двома критеріями: кількісним (часовим) і якісним (методологічним).

Радянське літературознавство періодизацію літпро­цесу здійснювало (на ранньому етапі) за суспільними формаціями: література доби феодалізму, різних етапів капіталізму і т. д. У 40—50-х роках таку періодизацію піддали критиці як вульгарно-соціологічну і запровади­ли по суті різновид її за так званими ленінськими пері­одами визвольного руху: дворянський період, різночин­ський, марксистсько-більшовицький і т. д. На рубежі 50—60-х років О. Білецький в одній з останніх своїх статей висловив обережну думку, що соціальна історія й історія літературна (хоч і є сторонами однієї медалі) за змістом своїх періодів не збігаються. Тому, очевидно, в літературному процесі «треба періодизувати ту сторону, яка називається історією літературною, випливає не тільки від фактів, що зумовлюють розвиток, а від само­го розвитку, не від «причин», а від «наслідків». Значен­ня факторів при цьому не зменшується, розвиток не стає іманентним, але історія літератури набуває права на звання науки, перестаючи бути лише доважком до істо­рії революційної боротьби, до історії суспільної думки, до історії громадянської».4 Це була хоч і обережна, але все ж спроба звільнити літературну історію як науку від ідеологічної залежності, але страх іманентного розвитку літератури (і науки про неї) залишався аж до кінця 80-х років, тому будь-яка періодизація зумовлювалася «специфікою» літературного розвитку за періодами так званого визвольного руху. Літературу ж радянських ча­сів «дозволялось» ділити на десятиліття чи «довоєнні», «післявоєнні» і «післяз’їздівські» (мались на увазі з’їзди КПРС) періоди. Науковим розумінням проблеми і тут, звичайно, навіть не пахло. Це видно хоча б з поділу на три періоди української літературної критики так звано­го дожовтневого часу в одній із праць початку 80-х ро­ків: «Перший. Від виникнення і до середини XIX ст. — період формування літературно-естетичної думки і заро­дження літературної критики. Другий. 60—90-ті роки XIX ст. — період формування революційно-демократич­ної літературної критики. Третій. Кінець XIX — поча­ток XX ст. — період, що характеризується впливом на літературно-естетичну думку ідей наукового соціаліз­

14

Історія українського літературознавства

му»5. Вульгарний соціологізм тут ніби й не присутній, але засоціологізованості не уникнуто, а головну специ­фіку власне літературної критики як частини художньо­го процесу і літературознавства проігноровано.

У розвитку світового (європейського) літературознав­ства, до якого в XI—XII ст. долучилося й українське (київсько-руське) літературознавство, можна означити такі історичні етапи:

1. Античний період, який охоплює приблизно тися­чу років — від V ст. до н.е. до V ст. н.е. Головними лі­тературознавчими працями були «Поетика» Арістотеля (384—322 рр. до н.е.) і «Наука поезії» Горація (65 р. до н.е. — 8 р. н.е.).
2. Середньовічний період, який тривав майже тисячу років — від V до XV ст. н.е. Це найтемніша смуга в роз­витку людської духовності, спричинена християнською ідеологією і запереченням античності як поганства. В ці роки не створено жодної вагомої праці з наукового літе­ратурознавства. Риси деякого пробудження, що мало фольклорно-художній і бібліографічний характер, стали виявлятися в XI—XII ст. на сході Європи (зокрема на Кавказі і в Україні — Київській Русі), але загальмував­ся цей процес татаро-монгольською експансією.
3. Ренесансний період, який розвивався від XV до кінця XVIII ст. під знаком відродження античних тра­дицій культури і науки. Літературознавство в цей час збагатилося численними варіантами поетик, створеними за зразком згадуваних праць Арістотеля й Горація. Най- відоміші з них поетики італійця Ю. Скалігера (1561), німця Я. Понтана (1594), італійця О. Донаті (1631), нім­ця Я. Масена (1654), француза Н. Буало (1674) та ін. В Україні такого типу безіменні латиномовні поетики ві­домі з 1637 і 1685 років, а найстарішими суто авторсь­кими вважаються «Поетика» Ф. Прокоповича (1705), «Сад поетичний» М. Довгалевського (1736), «Мистецька поетика» Г. Сломинського (1744—1745), «Практична поетика» Г. Кониського (1745—1746) та ін. Розділи про поетику були також в українських граматиках Л. Зизанія (1596) і М. Смотрицького (1619). За 300 ро­ків існування ренесансний період літературознавства зазнав багатьох видозмін: з одного боку, відбувалася догматизація античних уявлень про мистецтво, яка за­вершилася канонізацією його в класицистичних теорі­ях, а з іншого — до античних традицій пристосувалася новочасна мистецька творчість національними мовами і

Літературознавство як наука

15

наука про неї, які через бароко, рококо і просвітництво привели до народження нового періоду в розвитку ду­ховності загалом і літературознавства зокрема. На по- граниччі цих періодів в Україні постає Г. Сковорода з його художньою і філософською творчістю.

1. Романтичний період, який розвивався з кінця
2. до середини XIX ст. Виникнувши в західноєвро­пейських країнах як реакція на догматичний класицизм (у Німеччині, Англії, Франції, Італії, Іспанії та ін.), ро­мантизм народив серію досліджень з новим уявленням про духовно-народну основу поезії (Гердер), про творчість як естетику краси (Шеллінг, брати Шлегелі, Гегель), про історію літератури як історію ідей (Гатнер), про символі­ку міфотворчості (Крайцер, брати Грімм) та ін. У першій третині XIX століття романтичні віяння в науці стають реальністю і в українському літературознавстві — спо­чатку в публікаціях російською мовою (І. Срезневський,

О. Склабовський, І. Кронеберг, М. Максимович, О. Бо- дянський, М. Костомаров та ін.), а згодом українською (П. Гулак-Артемовський, А. Метлинський, Г. Квітка-Ос- нов’яненко, П. Куліш, Т. Шевченко в підросійській Україні та І. Могильницький, М. Шашкевич, І. Вагиле- вич в «австро-польській» Україні). В цей період зароджу­ється історична школа в літературознавстві.

1. Період реалізму і дальший розвиток історичної школи (друга половина XIX ст.). Ця епоха значно сти­мулювала історико-літературне прочитання спадщини письменників в усіх країнах Європи; активізувала ідео­логічне (народницьке — як різновид) літературознавст­во; народила психологічний і вияскравила історико-по- рівняльний (компаративістський) методи в науці про літературу. В українському літературознавстві активно працюють російськомовні вчені М. Петров, М. Дашке- вич, М. Сумцов, В. Антонович, П. Житецький, О. Кот­ляревський та ін. О. Потебня стає основоположником психологічної методології. Розгортається багатогранна дослідницька діяльність М. Драгоманова та І. Франка. Перші кроки в народницькому (як різновиді ідеологіч­ного) літературознавстві робить С. Єфремов. З літератур­но-критичними працями виступають М. Комаров,

В. Горленко, а також І. Нечуй-Левицький, Панас Мир­ний, П. Грабовський, М. Павлик та ін. Першу система­тичну «Історію літератури руської (української)» публі­кує львівський професор О. Огоновський. Визначальним у більшості цих праць було уявлення про літературу як художнє відтворення дійсності (історії) з акцентом на

16

Історія українського літературознавства

обов’язку літератури випереджати історію і бути трибу­ною прогресу та свободи людської. Меншою мірою це по­казовим було в прихильників психологічної методології, яка в художньому слові шукала психології душі й сер­ця людини як героя літератури і намагалася відкрити в образному слові саму природу художнього мислення й узагальнення. Слово має всі ті риси, що й художній твір, наголошував О. Потебня.

1. Період символістський (або модерністський). Він ознаменував рішучий поворот у погляді на літературу як на феномен естетики, феномен краси. Утверджують­ся різні варіанти філологічної школи в літературознавс­тві, хоча й живучими залишаються історичні (ідеологіч­ні) трактування літературної творчості. Псевдовивихом останнього було матеріалістичне (марксистське) літера­турознавство, яке проіснувало понад півстоліття в окре­мих країнах Європи та Азії, але пріоритетним усе ж за­лишалося літературознавство модерне, філологічне, яке з різним ступенем активності та розмаїття розвивалося протягом усього XX ст. Як варіанти його можна розгля­дати літературознавство, зумовлене розвитком таких на­прямів у літературному процесі, як власне символізм, імпресіонізм, екзистенціалізм, міфологізм, «формалізм» та ін. За своєю природою всі ці напрями так чи інакше були пов’язані із романтичним типом мислення і тому нерідко характеризуються як неоромантичні.

Світове (зокрема — українське) літературознавство в цей період було як ніколи синкретичним. З’являлися праці, в яких єднались ідеологічні (історичні) та філоло­гічні принципи прочитання літературного процесу (кіль- катомні історії української літератури С. Єфремова, М. Грушевського, М. Возняка); були спроби (але не до кінця зреалізовані) створити літературну історію Украї­ни з основоположним «постулатом краси» (Б. Лепкий) чи «стильовою домінантою» (М. Зеров, Д. Чижевський); силовими методами літературу заганяли за вульгарно- соціологічні ґрати (В. Коряк та ін.) або тенденційно при­в’язували її до революційних рухів та більшовицьких перебудов суспільства (історико-літературні видання, створені в радянських інституціях та навчальних закла­дах протягом 40—80-х років XX ст.); водночас робили посильний внесок у розвиток українського літературо­знавства подвижники-одинаки, працюючи або у вищих навчальних закладах материкової України (М. Зеров, П. Филипович та ін.), або в діаспорі (Л. Білецький, М. Гнатишак, Д. Чижевський, О. Горбач, Ю. Лаврінен-

Літературознавство як наука

17

ко, Ю. Шерех та ін.). У XX ст. вперше в історії цивілі­зації наукове літературознавство було потрактоване як антинародна, контрреволюційна діяльність, і десятки, сотні дослідників літератури ставали жертвами репресій і переслідувань. Така практика була узаконеним яви­щем у фашистській Німеччині (ЗО—40-ві роки), в біль­шовицькому СРСР (ЗО—80-ті роки) та в окремих краї­нах так званої соціалістичної співдружності — Болгарії, Польщі, Чехословаччині, Монголії, Китаї, Румунії (кі­нець 40-х — початок 80-х років). Складалося враження, що надворі не цивілізоване XX ст., а середньовічна епо­ха інквізицій.

Українське літературознавство, як видно з цієї періо­дизації, тривалий час мало принагідний характер (доба Київської Русі), а в епоху Ренесансу було латинізованим (подекуди — полонізованим) і в основі своїй відмежова­ним від національного літературного життя. Лише окре­мі тогочасні поетики (зокрема «Сад поетичний» М. Дов- галевського) зверталися за ілюстративним матеріалом до слов’янських (давньоукраїнських) текстів. До того ж над авторами цих поетик (особливо наприкінці XVII і протягом XVIII ст.) тяжіла не лише авторитарність «реабілітованих» античних поетик, а й схоластичність християнської ідеології та українофобська політика ім­перської Росії, яка тримала Україну в колоніальній за­лежності. Поступовий вихід з такої ситуації розпочався на рубежі XVIII—XIX ст., із зародженням нової україн­ської літератури, але ще понад півтора століття україн­ське літературознавство змушене було проходити всі етапи свого наукового становлення в умовах залежності і тому — в напіврозвинутому стані. Офіційна Росія аж до революції 1917 р. не визнавала за українським куль­турним рухом прав самостійності і самобутності, а після 1917р., точніше — після утворення СРСР у 1922 р., хоч такі права офіційно й були проголошені, але практично статус колоніальності з усього духовного життя України знятий не був. Воно залишалось під подвійним гнітом — з боку більшовиків-марксистів, які тримали всю науку під важким пресом, та імперсько-російського держимор­ди, що на українську науку й культуру дивився не інак­ше, як на зросійщену периферію. Своїми іменами всі ці речі стало можливим називати тільки внаслідок горба- човської перебудови, а також після перевороту в Кремлі 19 серпня 1991 р., створення ГКЧП (Государственного комитета по чрезвьічайному положенню) і проголошен­ня Верховною Радою УРСР «Акту про незалежність

НБ ДонНУ

18

Історія українського літературознавства

України» (24 серпня 1991 р.). З України відтак почала спадати облуда колоніальності, а в наукове середовище став надходити кисень свободи і справді об’єктивного бачення світу. Процес цей відбувається повільно, укра­їнська наука про літературу вдовольняється поки що освоєнням фрагментів забороненої раніше наукової спад­щини і створенням перехідної за методологією літерату­рознавчої продукції, яка залишатиметься, очевидно, па­нівною до самого початку XXI ст., поки не з’являться кадри науковців, що не вражені ніякими підневільними корозіями.

Пропонований підручник у цьому розумінні теж слід сприймати як перехідний, бо створення його зумовлене освітніми завданнями саме перехідного періоду в вищій школі України. Його завдання — дати систематизоване уявлення про розвиток українського літературознавства від давнини до сучасності. Складові частини його сту­дентам добре відомі з курсів «Вступ до літературознав­ства» і «Теорія літератури», а значну частину історико- літературних праць і критичних матеріалів вони вико­ристовували, звичайно, під час освоєння курсу «Історія української літератури». Пропонований курс має на ме­ті не повторення раніше відомого, а науково-критичне осмислення його, сприйняття літературознавчого матері­алу як іманентного розвитку думки про художню літера­туру з усіма її методологічними здобутками і національ­ними особливостями. Світовий контекст залучається в курсі остільки, оскільки літературознавство як науку не можна уявити національно відособленим і не інтегрова­ним у загальнолюдську думку про літературу. Найдавні­ша з відомих нам праць про письменницьку творчість — «Поетика» Арістотеля — була хоч і тісно пов’язана з грецьким літературним процесом античної пори, але її спостереження й висновки стали водночас світовим до­сягненням у цій галузі й тому до сьогодні однаково сприймаються в різних світових регіонах літературо­знавства. Це ж саме можна сказати й про інші найвідо- міші і самодостатні дослідження літературного процесу в ту чи іншу історичну епоху, з якими українське літе­ратурознавство перебувало в неодмінному контакті і так чи інакше додавало до них якусь і свою національну барву. Думається, що, скажімо, внески О. Потебні в роз­виток психологічної школи літературознавства, І. Фран­ка — в культурно-історичний напрям, В. Перетца — в становлення філологічної школи чи М. Зерова і Д. Чи- жевського — в методологію стильового прочитання літе­ратурного процесу, в цьому випадку переконливо під­

Літературознавство як наука

19

твердять сказане. Отож, якими шляхами названі вчені реалізовували свої наукові задуми, як українське літе­ратурознавство від фольклорно-художньої і бібліогра­фічної форм переходило до філософського осмислення літератури і які перешкоди при цьому долало, — про все це і йтиметься в пропонованому підручнику. Окремі пи­тання в ньому будуть висвітлені менш докладно, а поча­сти й конспективно, оскільки обсяг матеріалу дуже ве­ликий, а деталізація в його осмисленні не завжди вида­ється тільки благом. Головне — не втратити методологі­чної ясності в тому осмисленні і забезпечити максималь­не охоплення повноти літературознавчого фактажу.

Література

^ілецький 0. 25 років українського радянського літературознав­ства // Література і мистецтво. — 1944. — ЗО вересня.

2Див.: Перетц В. Краткий очерк методологии русской литературьі. — СПб., 1922. — С. 12.

3Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). — К., 1973. — С. 199. “Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. — К., 1996. — Т. 3. — С. 568.

5Федченко П. Літературна критика на Україні першої половини

1. ст. — К„ 1982. — С. 9.

Запитання. Завдання

1. Схарактеризуйте основні й допоміжні галузі літературознавства.
2. Що ви знаєте про наукові й ненаукові методології в науці про літературу? Що таке «точність» і «об’єктивність» суджень у літературо­знавстві?
3. З’ясуйте суть зв’язків літературознавства з історією, філософі­єю, економікою, мовознавством, фольклористикою.
4. У чому полягає залежність думки літературознавця від розвит­ку літературного процесу?
5. Назвіть основні етапи (періоди) розвитку світового літературо­знавства і схарактеризуйте місце в ньому української науки про літе­ратуру.
6. У чому полягає особливість розвитку українського літературо­знавства? Назвіть основні праці дослідників української літератури XIX—XX ст. і їхні методології.
7. Чому розвиток українського літературознавства в перші роки незалежності України називають «перехідним етапом»?

1.

Давній період світового й українського літературознавства

* Становлення науки про літературу: об’єктивні умови й суб'єктивні вияви
* Фольклорне і художнє літературознавство
* Античний розквіт і середньовічна принагідність літерату­рознавства
* Епоха Ренесансу і розвиток неокласичної (поетикальної) школи в науці про літературу
* Латиномовні українські поетики та їх місце в становленні вітчизняного літературознавства
* Спроби утвердження історії літератури як науки в зарубі­жному та вітчизняному літературознавстві
* Перші вияви протистоянь нормативних та антинорматив- них методологій

Світ, що існує в нас самих і нас оточує, являє собою об’єктивну реальність і від волі людини та людства не за­лежить; його можна спостерігати, аналізувати, навіть ко­ригувати, але природне обличчя його від цього загалом не змінюється. Однак він буде мертвим капіталом, якщо ми до нього не наближатимемось, не пізнаватимемо його і не формуватимемо про нього наукового уявлення.

Художня творчість, коріння й потреба якої закладені в нас самих, не буде життєвою без послідовної наукової уваги до неї. Література як вид художньої творчості — не виняток. Існуючи тривалий час у вигляді усної (фоль­клорної) традиції, вона водночас породжувала і суджен­ня про себе, які стали фундаментом науки, названої літе­ратурознавством. Як наслідок, літературна творчість, крім природного стану, набувала статусу осмисленого явища і ставала органічною частиною літературно-науко- вої системи, в якій обидві складові мають сенс лише

Давній період світового й українського літературознавства

21

остільки, оскільки взаємопов’язані між собою. Інакше кажучи, на художньому рівні літератури завжди позна­чається рівень наукової думки про неї, а глибина літера­турної критики завжди свідчить про інтелектуальну озброєність самої літератури. Будь-яке порушення зв’яз­ків у цій системі породжує неминучі напруги й конфлік­ти, суть яких проглядається, скажімо, в таких «скаргах» М. Коцюбинського: «Важко працювати без критики, не бадьорить, не підтримує та тиша, що навкруги, трудно йти у темряві, напомацки, не відаючи, що даєш: зерно чи полову»1. Йдеться лише про одну зі складових літерату­рознавства — критику, але в широкому розумінні так мо­жна говорити і про інші складові — історію та теорію лі­тератури.

Про те, що система зв’язків між літературною творчіс­тю та її осмисленням почала складатися ще на фольклор­ному етапі художнього процесу, свідчить наявність чис­ленних варіантів одного й того ж фольклорного твору, різноманітних легенд і переказів про магічну силу слова, обрядових купальських, дружинних чи весільних пісень, у яких особливого значення надано саме вербальному зміс­ту їх.- М. Грушевський, наприклад, у своїй «Історії укра­їнської літератури» аналізує чотири варіанти дружинної пісні «Ой рано-рано кури запіли...»: чернігівський, київ­ський, волинський і галицький. (До речі, чернігівський варіант цієї пісні художньо використав О. Довженко в «Зачарованій Десні».) З цього аналізу добре видно суто художню здатність людини до виражального варіювання станів своєї духовності, але стоїть за цим і схильність до наукової організації тексту, тобто до виявлення своїх до­слідницьких потенцій, які визначають смисл фіксованих у слові подій, почуттів, переживань2.

В одному з новозавітних євангелій стверджується, що «споконвіку було слово... Ним постало все, і ніщо, що постало, не постало без нього»3. Таке обожнення слова, високе утвердження його змістової сили теж вказувало на аналітичну (а не лише поетичну) спроможність його, і такого типу свідчення збереглися у багатьох фольклор­них творах, присвячених саме глибинним, часом незбаг­ненним властивостям слів як таких. Достатньо згадати «пісні про пісні», замовляння, легенди про чаклунів (чорнокнижників), які «знають» цілющі слова, думи про кобзарів-бандуристів, які могли своїм словом звеселити душу, навіяти печаль чи надихнути на героїчний вчинок. «Заспіває, засміється, а на журбу зверне», — писав про одного бандуриста Т. Шевченко. Подібні речі мали, зви-

22

Історія українського літературознавства

чайно, суто художній зміст або існували у фольклорному творі як метафора, але висхідною основою в них була ди­вовижна й таємнича властивість слова та аналітичне мір­кування про нього. Це засвідчувало постійну присутність у народній свідомості критичного, літературознавчого на­чала, яке формувало естетичні основи людського буття і виявляло прагнення повноти й інтелектуальної зумовле­ності художнього процесу.

Художня форма фольклорного літературознавства безслідно не зникла ні з появою професійної літератури, ні з виникненням науки про літературу в її академічно­му розумінні. Ще в античну епоху міркування про літе­ратурну творчість стали з’являтися і в суто поетичних творах тогочасних авторів, і особливо в творах драматич­них. Серед них класичної слави набули драми Арістофа- на «Жаби» й «Ахарняни». Створені в сатиричному клю­чі, вони містили чітко здекларовану систему літератур­них поглядів і самого автора, і численних його сучасни­ків. Найбільшою цінністю в літературі Арістофан вважав утверджувану духовну високість і моральну чистоту. Водночас він заперечував апологію ницості й натураліз­му, протестував проти грубощів і лестощів, проти показ­ного комізму в літературі та намагань письменників при­вернути увагу до себе всілякими вульгаризмами і не­пристойностями. Це було естетичним кредо драматурга, яке ґрунтувалося на протиставленні творчих методів Ес- хіла й Евріпіда, і водночас це був один із видів худож­нього уявлення про принципові питання сучасного для автора наукового літературознавства: з одного боку — про відтворення ідей життя, а з іншого — самого життя. Основні положення цієї проблеми невдовзі будуть викла­дені в діалогах молодшого сучасника Арістофана — Пла- тона та в «Поетиці» Арістотеля, який народився через рік після смерті Арістофана.

В Україну деякі відомості про античне розуміння і тлумачення літератури потраплять більш як через чися- чу літ. Але відлуння їх дійшли до нас переважно у вигляді саме художнього літературознавства часів Київ­ської Русі. У «Слові про Ігорів похід» невідомий автор міркує про два типи літературної творчості в такий спо­сіб: «по билицях часу нашого» і «за вимислом Бояна». Розвиваючи свою думку, автор показує, що «вимисел Бо­яна» («соловія години давньої») полягав у надмірній метафоризації оповіді, в надто велемовному оспівуванні подій і героїв, які віддалено стосувалися предмета сучас­ного художнього осмислення, а тим часом можна ж не

Давній період світового й українського літературознавства

23

«розтікатися мислію по древу», «не літати умом під хма­рами», а повести оповідь просто, як у житті бувало, ко­ли князь Ігор зважився «навести свої хоробрі полки на землю Половецьку за землю Руськую». Отже, маємо справу з тими ж уявленнями про два способи художньо­го мислення, які існували ще в античності і базувались або на формах самого життя, або на символах (ідеях) йо­го. Є підстави твердити, що в часи народження «Слова» (чи одразу після цього) могла б утвердитися в Русі-Укра- їні і суто наукова концепція цієї проблеми, але на пере­шкоді постали, з одного боку, догмати християнської іде­ології, яка заперечувала саму ідею світської художньої творчості, а з іншого — татаро-монгольська навала, яка спричинила тривале вигасання в русичів-українців і ху­дожньої, і науково-аналітичної енергії. Пізніше звільнен­ня від татаро-монголів (майже через 200 років) утверджу­вало в українській духовності традиційний уже христи­янський догмат, який дуже повільно й обережно призви­чаювався до світських уявлень про творчість і наукового осмислення її, через що вони продовжували виявляти се­бе, як і раніше, у фольклорній та суто художній формах. Відтак елементи літературознавства бачимо в напутніх передмовах до «посланій» та «обличеній» І. Вишенсько- го (рубіж XVI—XVII ст.), у філософських (антисхоласти- чних) трактатах Г. Сковороди (друга половина XVIII ст.), в «Енеїді» та драмі «Наталка Полтавка» І. Котляревсько­го (рубіж XVIII—XIX ст.), численних поезіях Т. Шевчен­ка та ін. Для цих авторів ніби не існували науково-про­фесійні настанови щодо літературної творчості, викладе­ні вже того часу в спеціальних працях, зокрема в «Поетиках» раннього і пізнього Ренесансу (про них йти­меться далі). Вони висловлювали принагідні думки щодо певних літературних явищ, виражаючи не лише суто своє, а й узагальнене уявлення про них. Форма при цьо­му була, звичайно, емоційно-естетичною, але міркуваль- не (раціональне) начало в ній усе ж проступало відчутно. Несучи в собі заряд узагальнення, воно спрямовувало ду­мку читача-реципієнта до розуміння істинності літерату­рного твору, позиції автора в ньому, яка в концепції ху­дожнього пізнання світу відіграє вагому роль. Особливо настійно в таких узагальненнях письменники вимагали від літературної творчості «пафосу правди» й осуду лжі та лицемірства. Найбільшою вадою книги П. Скарги «Про єдність церкви божої» І. Вишенський вважав те, що в ній слово «на лжи основано», що за «медовньїми словами» її живе трутизна, якою можна хіба що

24

Історія українського літературознавства

«слабоумньїх й ненаказанньїх прельщати». Тим часом, підсумовує І. Вишенський, всяка лжа та лицемірне фари­сейство не властиві слов’янській мові загалом, вона за­снована на істинній (божій) правді, і тому кожен, хто її плекає, може сподіватися на порятунок і захист божий. Все інше — тільки від поганства, в якому І. Ви­шенський підозрює і П. Скаргу. Це, звичайно, своєрід­ний полемічний спосіб захисту православної церкви від ідеолога унії П. Скарги. Однак тут відлунювало і тради­ційне для українських письменників побожне ставлення до своєї мови, до своєї думи та пісні. Через три століття після І. Вишенського Т. Шевченко поставить слово, думу й пісню українську в один ряд із ратними подвигами за­хисників вітчизни і назве їх такою правдивою славою на­шою, «як господа слово».

Художнє літературознавство в Шевченковій поезії — це вже інший тип уявлення про слово, ніж у І. Вишенсь­кого. Шевченко — явище епохи романтизму, а романти­ки від слова жадали не просто правди, а істини, суті бут­тя земного. Вони прагнули сягнути ідеального сенсу в людській духовності і були переконані, що все це криє­ться в глибинах слова. Ось чому Шевченкові вірші «До Основ’яненка», «На вічну пам’ять Котляревському» чи «Гоголю» — не стільки твори про великих письменників, скільки хвала великому слову. У вірші «Гоголю» лірич­ний герой тужить над тим, що немає кому привітать і вгадати суть саме великого слова («...Хто тую мову При­вітає, угадає Великеє слово?»), а у вірші «На вічну па­м’ять Котляревському» він кличе праведную душу померлого вже поета, щоб вона прилинула до нього на чужину і прийняла, привітала саме його мову — «не му­дру, та щиру». Лише у вірші «Марку Вовчку» Т. Шев­ченко поставив слово (як і Вишенський) в один ряд із правдою, однак, вкладаючи в неї зміст не звичайної пра­вдивості, а правоти, життєвості («Щоб наша правда не пропала, Щоб наше слово не вмирало»).

У художньому літературознавстві, певна річ, не можна шукати чітких наукових дефініцій чи висновків; у всіх ви­падках письменник вдається до образних означень певного літературного явища, за якими завжди стоїть чи узагаль­нення, чи конкретний «інший» зміст. Якщо, скажімо, в «Енеїді» І. Котляревського потрапили до пекла «скучнії пі­їти», «писарчуки поганих вірш», то цілком зрозуміло, що йдеться про осуд поетом будь-якого графоманства чи літе­ратурщини, а коли в тому ж пеклі карається якийсь «мацапура», що «кривив душею для прибитку, чужеє од­

Давній період світового й українського літературознавства

25

давав в печать», то в цьому образі вгадувався натяк на кон­кретного книговидавця з іменем Парпури, який без відома

І. Котляревського видав перші частини його «Енеїди». Що­правда, деякі дослідники вбачають у «мацапурі» також узагальнююче значення — як образ потвори, страховиська тощо4. Однак є підстави вважати, що першопоштовхом до створення цього образу був таки реальний видавець Парпу- ра, тим більше, що подібний прийом творення образу в ху­дожній палітрі І. Котляревського був непоодиноким. У «Наталці Полтавці» так само піддано критичному осуду виставу в Харківському театрі, де «велика неправда ви­ставлена перед очі публічності... москаль узявся по-нашо­му і про нас писати». Як відомо, йдеться про конкретну комічну оперу О. Шаховського «Казак-стихотворец», у якій шаржовано подані українські мотиви, хоча в певному розумінні критичні роздуми про неї І. Котляревського, вкладені в уста героя «Наталки Полтавки», можна сприй­мати і як узагальнюючий художній засіб.

Після І. Котляревського і Т. Шевченка художнє літе­ратурознавство в українській літературі почало якщо не згортатись, то відігравати майже непомітну роль. Вірші про письменників і літературні явища, звичайно, з’явля­лися (наприклад, вірш І. Франка «Котляревський», роз­думи про завдання драматургії в «Суєті» І. Карпенка-Ка- рого, поезія Лесі Українки «Слово, чому ти не твердая криця», віршований діалог між І. Франком та М. Воро­ним про старі й нові шляхи літератури тощо), але суто літературознавчі завдання в них були на задньому плані, оскільки цю галузь літературного процесу України в дру­гій половині XIX і в XX ст. вже активно освоїло профе­сійне літературознавство. За винятком поетичного діало­гу між І. Франком та М. Вороним, І. Франком та

В. Щуратом про «нове» й «старе» в українській літерату­рі початку XX ст., новочасні віршовані чи й вкраплені в прозу і драматургію роздуми про письменників і їхню творчість сприймалися щонайбільше як художні мотиви, на які й погляди формувалися як на речі суто художні, а не наукові. Чимало з них у XX ст. було охарактеризо­вано зневажливим означенням «вірші про вірші», хоч се­ред них були й справжні поетичні шедеври: вірш П. Ти­чини «Один в любов», сонет Д. Павличка «Гранослов», деякі «іменні» поезії І. Драча та ін. Але вичерпні профе­сійні судження про літературні явища означеного періо­ду народжувались у працях не художньої, а наукової критики, в історико-літературних і теоретичних дослі­дженнях художнього процесу.

26

Історія українського літературознавства

Професійне європейське літературознавство веде свій родовід з античної Греції і Риму. Але це не найдавніша форма суджень про літературну творчість. Відома також дуже багата східна традиція науки про літературу, яка започатковувалась (як і антична) в народнопоетичній творчості східних народів і так само пережила форму розглянутого вище художнього літературознавства. Один із зразків її — в індійських ведах (X ст. до н.е.) та в ки­тайській «Книзі оповідей (легенд)», яка старіша від вед на три-чотири століття.

В «Іліаді» та «Одіссеї», що належать до VIII—VII ст. до н.е. і є вершиною давньогрецького народнопоетичного епосу, міркування про літературну творчість трапляють­ся лише принагідно і стосуються переважно думки, що герой кожного твору має бути не простим смертним, а рі­вним з богами, тобто наділеним богатирською силою, красою і високою духовністю. В такий спосіб утверджу­валася перша і чи не найголовніша якість мистецтва — узагальнююча піднесеність його. Коли в IV ст. до н.е. по­чала формуватися професійна наука про художню твор­чість, то визначальним предметом її було означено саме узагальнюючу піднесеність, котру Платон обґрунтував як категорію прекрасного в мистецтві. Він же залишив учення про інші естетичні категорії — трагічне та комі­чне, які до наших днів вважають по-своєму канонізова­ними й загальноприйнятими, оскільки точно і найбільш переконливо (що для науки дуже важливо) характеризу­ють головні естетичні константи мистецтва.

Платон першим помітив, що ці константи неоднаково виявляються в різних типах літературних творів, і ця об­ставина покликала до життя відомий поділ мистецьких явищ на три роди — епос, лірику, драму. За Платоном, література, як і всі інші мистецтва, творчо (за умов особ­ливого натхнення автора) наслідує життя, точніше — ідею життя, і тому для кожного з названих родів харак­терна саме своя пізнавальна (гносеологічна) природа. Вказавши також і на виховну функцію художньої твор­чості, Платон заклав у фундамент античної науки про лі­тературу всі найголовніші складові її, залишивши для свого наступника Арістотеля лише проблему класифіка­ції літературознавчих дисциплін. Але Арістотель не тіль­ки класифікував літературознавство на теорію літерату­ри, критику, стилістику, а й запропонував (зокрема в своїй «Риториці») принципи аналізу способів творчості і стилю прозових творів та заклав основи ще одного під­розділу літературознавства — поетики. В своїх працях

Давній період світового й українського літературознавства

27

про мистецтво поезії і поетів, серед яких найповнішою дійшла до нас «Поетика», Арістотель «уточнив» вчення Платона щодо наслідувальної природи мистецтва: якщо той вважав, що художник наслідує дійсність лише як відблиск її ідеї, котра перебуває за межею людського ося­гнення, то Арістотель «ідею дійсності» заперечив цілком і по-своєму довів, що художник наслідує суто реальну дійсність, яка водночас є втіленням ідеї цієї дійсності. Інакше кажучи, Арістотель матеріалізував саму природу творчості, і від цього розвинувся ще один напрям у нау­ці про літературу. В найзагальніших рисах і з певною умовністю можна стверджувати, що Платон поклав поча­ток ідеального (романтичного), а Арістотель — натураль­ного (реалістичного) літературознавства. Що ж до анти­чної епохи, то слід нагадати, що в ближчі до нас часи, в римський період, зародилася і багатовікова традиція на­слідування самої «Поетики» Арістотеля та платонівсько- го вчення про мистецтво. Одним із перших тут було «Послання до Пізонів» римського поета Горація (65— 8 рр. до н.е.), яке пізніше було назване «Наукою про по­езію». В ньому загалом повторено (тільки у віршованій формі) основні особливості поетичної творчості, теорети­чно обґрунтовані Арістотелем, але з підкресленою норма­тивністю, яка через півтори тисячі літ буде ще більш до­гматизованою в ренесансних та класицистичних поети­ках XVI—XVIII ст.

В античну епоху історія й теорія літератури зробили значний крок до самостійності, тобто активно стали відо­кремлюватися від філософії. Інтерес до книги й читання зумовив появу численних бібліотек і власних книгозбі­рень; у певних колах інтелігенції ставала популярною лі­тературна критика текстів і пристрасть до бібліографіч­них занять. Як наслідок, з’являються різноманітні тлу­мачення текстів «Іліади» й «Одіссеї» Гомера, багатьох драм і поетичних творів, а в бібліотеках складаються ґрунтовні каталоги сувоїв і книг. Найвідомішою постат­тю серед тлумачів і критиків літературних текстів був Арістарх, який обґрунтував найголовніший принцип лі­тературно-критичної роботи в такий спосіб: для тлума­чення тексту слід користуватися тільки самим текстом. Йшлося про тексти поем Гомера, але це мало й загально- методологічне значення: річ у тім, що вже в античну по­ру були спроби довільного поводження з художніми тво­рами — тільки функціональне сприйняття їх, довільне «збагачення» текстів самими переписувачами, поширен­ня всіляких підробок, плагіатів тощо. Арістарх став на

28

Історія українського літературознавства

сторожі ідентичності авторського тексту і навчав цьому своїх численних учнів, які формували основи окремого в майбутньому підрозділу літературознавства — текстоло­гії. Вони чимало попрацювали для збереження текстів Гомера й Гесіода, багатьох драматургів, комедіографів, ліриків. Сам Арістарх залишив після себе до 800 сувоїв (книг) критичних коментарів, а також безліч моногра­фічних праць з різних літературно-критичних проблем.

Широкознаним бібліографом античності був Каллімах (III ст. до н.е.), який склав відомі в науці бібліографічні «Таблиці». Це був своєрідний путівник у світі книг, які Каллімах згрупував у п’ятьох розділах: поети, законодав­ці, історики, ритори, всі інші. Ці розділи являли собою не просто статистичний перелік імен і книг, а охоплювали й окремі коментарі, біографічні відомості, інформацію про назву та обсяг твору тощо. Інакше кажучи, це був прооб­раз майбутніх літературних енциклопедій, завдання в яких не облікові, а концептуально змістові; з таких енци­клопедій черпаються знання не про кількість, а про дух літературної (і книжної загалом) творчості.

З утвердженням християнства дослідницькі й теоре­тичні основи літературознавства античності не тільки ві­дійшли на задній план, а були на якийсь час фактично вилучені з духовного життя Греції та Риму. Лише в II— III ст. н.е. стали відроджуватись деякі елементи філоло­гічних знань^ але на матеріалі не світської, а релігійної літератури. Йдеться про окремі філологічні тлумачення біблійних текстів, до яких вдавалися вчені-богослови Ві­зантії як своєрідної наступниці античних держав. Один із них — Ориген (182—251 рр. н.е.) проаналізував пере­клади Святого письма з єврейської на грецьку мову. Ме­тоди аналізу він почерпнув з античної методології.

Більш відомим у Візантії тлумачем книг був церков­ний і літературний діяч Фотій (IX ст. н.е.), який зали­шив переказ змісту 285 книг не лише богословського, а й історичного та літературного змісту. Це своєрідні ре­цензії на книги «чистих» письменників, істориків церк­ви, риторів, граматистів, лікарів, філософів та ін. Що вони являли собою, видно хоча б із рецензії на роман Ахілла Тація, який складався з 8 книг: «...Твір — дра­матичний: розповідь про любов з перешкодами. Автор (за бажання) вміє бути ясним і дотепним з точки зору композиції. Слова, крім того, виразні, ясні, часом захоп­люючі, а на слух — гармонійні. Але є місця просто-таки безсоромні, в яких, хоча думка автора й виявляється ду­же ясною, все ж зміст відбиває бажання в читача чита­ти загалом».

Давній період світового й українського літературознавства

29

Такі міркування про твір можна зарахувати хіба що до любительського літературознавства (якщо таке існує), але прикметним залишається сам факт звернення Фотія до світської літератури. Між III і IX ст. відомі лише так званий грецький словник Гезихія, в якому було зібрано певний історико-літературний матеріал (IV ст.), життєпи­си знаменитих мужів Гезихія Другого (VI ст.) та критич­ні тлумачення біблійного тексту Гезихія Третього, вико­нані в традиціях античної філології. Тим часом у X ст. з’явився монументальний лексикон Свиди (Суда), який містив відомості про всі види науки тодішньої Візантії, зокрема й філологічні. Автор цього лексикону невідомий. До XX ст. вважали, що Свида — це ім’я можливого авто­ра, а в XX ст. це слово стали читати, як «Суда», що озна­чає «фортеця знань». Біографічні й історико-літературні матеріали цієї «фортеці» почерпнуті і в одного з названих Гезихіїв, і в літературних джерелах, що призначалися для тодішньої шкільної освіти. Візантія, порівняно з ка­толицькою Західною Європою, була більш терпимою до античних (язичницьких) авторів та їхніх творів і зі шко­ли (хай і в спрощеному вигляді) їх не вилучала ніколи. А Західна Європа якщо й зберігала про них якісь відомості, то тільки в напіванекдотичному, опобутовленому плані. Протягом тривалого часу ці відомості зберігалися тільки в різних писаннях монахів з католицьких монастирів, які фіксували, наприклад, таке: «Сократ народився в Римі й одружився з дочкою імператора Клавдія. Платон — один із найбільших медиків давнини... Арістотель постійно в когось закоханий, і з ним траплялось багато різних при­год... Вергілій — загальновизнаний чаклун, який очистив Неаполь від різних мух, п’явок, зміїв і т.д.». Такі «наукові» відомості поширювалися в Західній Європі аж до XIII ст. На них, до речі, формувався і великий Данте — перший протестант проти них і перший європейський лі­тератор, який звернув увагу на існування не лише старих мов та старих літератур, а й народної (італійської) мови з її фольклорною літературою, що стала поштовхом до поча­тку Ренесансу.

До Данте, тобто до XIII—XIV ст., на Заході народна література живими мовами не викликала ні поваги, ні співчуття. Внаслідок цього літературні науки майже ви­мерли. Література як вид мистецтва була фактично забу­та. Філологія впала в летаргію. Ось чому середньовічна Україна (Київська Русь) дізнавалася про античний світ у IX—X ст. не через Західну Європу, а через Візантію і її вчених. У художній формі ці знання, як уже зазначало­

зо

Історія українського літературознавства

ся, вона зафіксувала у «Слові про Ігорів похід». Йдеться про міркування автора «Слова» щодо двох способів твор­чого мислення — ускладнено-метафоричного, до якого нібито вдавався Боян, і оповідно-реалістичного, яким збирався користуватися сам автор «Слова». Можна при­пустити, що це були варіанти концепцій художнього мислення, як його трактували відповідно Платон і Аріс­тотель. У наукові дефініції й означення їм тоді не судило­ся втілитись, і тому літературознавство як таке змушене було робити свої перші кроки на національному ґрунті лише в пізньовізантійських традиціях і у вигляді первіс­них, найпростіших форм.

Прийнята вже і в Київській Русі ідеологія християн­ства довго не знаходила місця для розвитку світської ху­дожньої творчості та науки про неї і тому лиш на певно­му етапі свого панування стала допускати незначні вкраплення такого типу в окремі галузі своєї релігійної сфери. Так, у «Збірнику» Святослава за 1073 р. з’являє­ться перелік книг «істинних і ложних» та стаття про ху­дожні тропи і стилістичні фігури (метафори, порівняння, гіперболи, метонімії та ін.). «Істинними» книгами авто­ри «Збірника» вважали духовно-християнську літерату­ру, а «ложними» — всю іншу: апокрифічну, з мотивами поганства тощо. У «Збірнику» за 1076 р. теж містилися рекомендації щодо книг, які варто читати, а також по­хвала книзі як такій, що навчає людину бути мудрою, доброю і натхненною. Подібну похвалу книзі й читанню містила також «Повість минулих літ» (XI ст.). «Якщо старанно пошукати в книгах мудрості, — читаємо в «Повісті», — то можна знайти велику втіху і користь для своєї душі. Бо той, хто часто читає книги, той веде бесі­ду з богом і наймудрішими мужами»5.

Традиція похвал книгам та бібліографічного опису їх була тривалою і дійшла аж до XVII ст. У XV—XVI ст. бу­ли спроби описати монастирські бібліотеки, наприклад — у Слуцькому монастирі (XV ст.), в Супральському (XVI ст.) та ін. А до XVII ст. належить «Оглавлєніє книг, кто их сло- жил», яке, можливо, склав Спіфаній Славинецький. В усьому цьому проглядалися лише первісні форми літера­турознавства, в яких є і фольклорні, й описово-реєстра­ційні елементи, а феномен аналітизму, з якого починає­ться будь-яка наука і зразки якого дала ще античність, був фактично втрачений. Для відродження його потрібне було ще не одне століття, і сталося це в епоху Ренесансу, яка майже одночасно (XV—XVI ст.) прийшла в усі євро­пейські країни.

Давній період світового й українського літературознавства

31

У літературознавстві епоху Ренесансу прийнято по­в’язувати з відродженням традиції створення поетик, які взірцем своїм мали «Поетику» Арістотеля. Але це було пізніше, в середині XVI ст. До ренесансного руху слід віднести і значні явища того часу, коли почалося віднай­дення й коментування античних пам’яток літератури, а також написання публіцистичних трактатів про націо­нальні європейські мови та можливості створення цими мовами художньої літератури. Йдеться, зокрема, про трактати Данте «Про народну мову» (1304—1307) і Дю Белле «Захист і прославлення французької мови» (1549), лекції Боккаччо про «Божественну комедію», читані у Флорентійському університеті в 70-х роках XIV ст., «Роздуми про поетичне мистецтво» Т. Тассо (1587) та ін. У них поєднувалося аналітичне начало античного літера­турознавства із спробами пристосувати його до явищ нового часу. В навчальних поетиках (переважно універ­ситетських професорів) ця ідея втілювалася менш інтен­сивно, оскільки над ними більше, ніж над письменника­ми (Данте, Тассо та ін), тяжів культ (канон) античності.

Ідея відродження античності в освіті, яка стимулюва­ла відродження і в літературознавстві, належить знач­ною мірою представникам ордену Іісуса (єзуїтам). Вони першими серед ідеологів католицького християнства від­чули, що утвердженню цієї ідеології можуть сприяти тільки вченість, тільки освіченість (у православній Візан­тії така традиція практично підтримувалася постійно). Єзуїти почали створювати братські школи, колегії та уні­верситети, в яких поряд з релігійними предметами впро­ваджувалися й світські науки. Поетика і риторика були серед них в особливій пошані, оскільки сприяли вдоско­наленню форм релігійного проповідництва, а отже — християнської ідеології загалом. Найвідомішими в євро­пейських країнах XVI—XVII ст. були навчальні книги з поетики італійця за походженням, французького профе­сора Ю. Скалігера (1561), німецького професора Я. Пон- тана (1594), італійського вченого О. Донатті (1631), німе­цького автора Я. Масена (1654) та ін. Створення і функ­ціонування цих книг утвердило в літературознавстві но­вий напрям, що дістав назву неокласичної (поетикальної) школи. Що ж справді нового пропонувала ця школа?

Насамперед, у нових поетиках пропонувався для осмислення літературний матеріал і нового, а не тільки античного часу. Автори по-своєму внормовували цей ма­теріал і підтверджували наявність новочасного літератур­ного процесу. По-друге, аналізуючи епічні і драматичні

32

Історія українського літературознавства

твори, вони прагнули «наблизити» їх до життя, надати їм природного, актуалізованого звучання. По-третє, що­до родів, видів і жанрів творчості «неокласики» зробили значний крок у трактуванні проблеми дифузії їх, тобто переходів ознак одного роду чи виду в інший, що вело до усвідомлення закономірностей, характерних для худож­ньої творчості загалом.

Старим (або консервативним) у нових поетиках зали­шалось уявлення про творчість як наслідування життя. Думку Платона про творчість як наслідування ідей жит­тя вони не приймали, і тому головним авторитетом для них у цьому питанні залишався «матеріалістичний» Аріс­тотель. Старою і загалом найвразливішою в неокласично­му літературознавстві була також ідея нормативності, тобто уявлення про творчість як діяльність за певними нормами, правилами, які можна засвоїти і «вивчити», відтак стати письменником. Заперечувалася, отже, при­родна обдарованість творця, без якої ні про яку серйозну творчість говорити не доводиться. Найбільш догматично все це виявилося в «Поетичному мистецтві» Н. Буало (1674), де норми творчості доведено майже до юридичних кодексів, а природному дару людини не надавалося ні­якого значення.

З такими «плюсами» й «мінусами» неокласичне літе­ратурознавство впроваджувалося в навчальні заклади України, насамперед у Київську колегію, згодом — Киє- во-Могилянську академію, заклади Львова, Острога, Пе­реяслава, що творилися за зразком європейських єзуїтсь­ких шкіл, але на православній основі.

Перші українські поетики (традиційно писані латин­ською мовою) належать за часом до першої половини

1. ст.

Існує їх до двадцяти, але більшість — у рукописах. Видано (в перекладах російською чи українською мовами) лише кілька: Феофана Прокоповича (1705) та Митрофана Довгалевського (1736, 1737). За типом і структурою — це навчальні посібники, написані викладачами для лекцій спудеям, а за змістом вони майже ідентичні з антични­ми та ренесансними, тільки виклад у них здійснено «своїми словами» і подекуди з залученням до ілюстрати­вного матеріалу слов’янських (давньоукраїнських або польських) текстів. До речі, в Києво-Могилянській ака­демії (після реформ, здійснених П. Могилою в 1631 р.) викладалися, крім церковно-слов’янської, також грець­ка, латинська, польська мови. Але курси поетики вели­ся тільки латиною.

Давній період світового й українського літературознавства

33

Деякі вчені (наприклад, В. Рєзанов) ще в 20-х роках

1. ст. вважали, що всі давньоукраїнські поетики є «поетиками з других рук», тобто їх творення відбувало­ся під впливом не «оригінальних» (італійських, німець­ких, французьких) поетик, а «скопійованих» польських, серед яких відомою була «Поетіка практіка» (1648). Пи­тання це, звичайно, дискусійне і не з’ясоване остаточно й до сьогоднішнього дня, бо, скажімо, поетика Ф. Проко- повича, на думку Л. Білецького, значно ближча до німе­цької поетики Я. Понтана, ніж до будь-якої польської. Зрештою, це не так принципово, бо і західноєвропейські, і польські, й українські поетики найбільшою мірою за­лежні від свого першокореня — поетик античних. Прин­циповішим є той присуд, який висловив В. Рєзанов що­до змісту всіх українських поетик. Він зазначав, що їм властиві стара схоластика, нормативність. «Це не була філософія поезії, це не було з’ясування актів поетичної творчості та її продукції, а було сухе схематизування, що його породив основний погляд на поезію, як на результат технічного вміння, як на мистецтво, що його можна опа­нувати, зіставивши правила, вивчивши зразки»6. Ближчі до нас дослідники (І. Іваньо, В. Маслюк, Д. Наливайко, Г. Сивокінь та ін.) значно пом’якшують цю категорич­ність, зауважуючи, що, крім схоластичних «техноло­гічних проблем», автори поетик «цікавилися й більш за­гальними філософсько-естетичними проблемами, а саме: їх цікавила сутність поезії, роль поетичного вимислу, фантазії, мета і призначення поезії тощо»7. Немає потре­би аналізувати всі поетики, щоб довести правдивість ска­заного. До них ми вже зверталися і в курсі «Вступу до літературознавства», і в курсі «Теорії літератури». Особ­ливо коли йшлося про питання метрики вірша, родів і жанрів поезії тощо. Але філософсько-естетична проблема­тика все-таки потребує якщо не ґрунтовного розгляду, то бодай розстановки деяких акцентів.

Слід зазначити, що філософія присутня в українських поетиках там, де автори їх міркують передусім про при­роду поезії. М. Довгалевський у «Саду поетичному» стверджує, що поезії не може бути насамперед без вимис­лу. Йдеться, отже, не про «техніку», а про особливу зда­тність поета до фантазії і до вміння «оживити» будь-яке явище, що стало предметом поезії. З іншого боку, пое­тичний вимисел завжди не абстрактний, а освітлений ре­лігійно-етичним чи національно-естетичним почуттям. Це стане предметом особливої уваги представників пізні­шої, історичної школи в літературознавстві, але те, що 2 1-116

34

Історія українського літературознавства

його помітили автори неокласичних поетик, має принци­пове значення.

Інше питання, на якому слід наголосити у зв’язку з філософічністю в поетиках, стосується власне теорії літе­ратури. Попри надмірне захоплення авторів поетик «роздрібнюванням» поетичних текстів відповідно до осмислених Арістотелем античних зразків, вони все-таки дали найвичерпнішу теоретичну класифікацію літератур­них творів, з’ясували внутрішню і зовнішню природу твору, визначили для кожного з них, як зазначав Л. Бі- лецький, «певне його місце серед інших, і цими принци­пами, щоправда, з певними поправками, заснованими вже на історичному підкладі, наша наука користується й до теперішніх часів»8. Вище уже йшлося про вплив пое­тик на становлення історичної школи. Без «неокласиків» навряд чи зміг би сформуватися, зокрема, психологічний напрям в історичній школі (вченню про внутрішню і зов­нішню форму слова), навряд чи змогли б без традицій по­етик так широко розгорнутися віршознавчі студії, як розгорнулися вони вже в XX ст.

Принциповим у поетиках був акцент (насамперед у поетиці Ф. Прокоповича) на почуттєвій природі поезії. Те, що М. Довгалевський називав вимислом, у Ф. Проко­повича звучить як «почуттєвий вимисел», який вносив суттєве доповнення до проблеми джерел поезії, її «вищих сенсів». Любов була першим джерелом її (поезії), і в цьо­му слід шукати всі ознаки її людяного змісту, наголошу­вав Ф. Прокопович, відкинувши будь-які ілюзії щодо вартості штучно творених віршів, щодо раціональних пріоритетів у художній творчості та ін.

Автори поетик (передусім Ф. Прокопович), наголошу­вали на поміченому ними факторі зміни в літературному процесі жанрових «лідерів». Якщо досі (як і в часи Аріс­тотеля) визначальним вважали драматичне художнє мис­лення, то в XVIII ст. більше схилялися до епічності. Лі­тературна історія XIX ст. і пізнішого часу підтвердила це: в літературному процесі переміг епос — спочатку віршо­ваний, а згодом — прозовий. Вершин його лідерства дося­гнуто в романній прозі. Хоч на рубежі XVIII—XIX ст. деякі романтики вважали, що прозаїк лише наполовину поет (митець), то деякі письменники, наприклад, Текке- рей, підносили романну прозу на найвищий п’єдестал ми­стецтва. За його словами, «романіст знає все». Інакше кажучи, роман здатний художньо осмислити всі грані і особистого, і суспільного життя людини, і тому йому на­лежить жанрове лідерство.

Давній період світового й українського літературознавства

35

Такі й подібні міркування, що виходили з лона нео­класичних поетик, вели вже фактично в річище наро­джуваної в літературознавстві історичної ніколи: сут­ність їх полягала в розумінні літератури як образного ін­терпретатора дійсності. Про те, що література і сама є дійсністю, тогочасні літературні теоретики ще не говори­ли: не дозволяв і рівень їхнього психологічного (естетич­ного) розвитку, і брак історико-літературних знань.

У ранню епоху Ренесансу історія літератури як галузь літературознавства до певного часу була менш розвину­тою, ніж теорія творчості. Античний досвід створення біб­ліографій, довідників енциклопедичного типу і критич­них коментарів текстів відроджувався в нових умовах ду­же повільно і в Західній Європі XIII—XIV ст. перебував фактично на стадії первісного літературознавства. Так, у 1340 р. італієць Пастренго створив одну з перших у Євро­пі історико-літературних праць, але це був звичайний пе­релік відомих автору письменників, розміщених в алфа­вітному порядку. Його сучасник — поет Петрарка (1304— 1374) уявляв історію літератури як збірку письменниць­ких біографій, запропонувавши відповідно створену пра­цю («Де ребус меморандіс лібрі IV»), але водночас зробив перші кроки на шляху утвердження новочасної літератур­ної критики. У книзі «Вітає вірорум іллюстрірум» він вдався до загалом продуктивних засобів критичного ін­терпретування текстів, хоч у судженнях і висновках зали­шався дуже суб’єктивним і поверховим.

Вагомий внесок у розвиток літературно-критичного тлумачення текстів та становлення історії літератури зро­бив автор відомого «Декамерона» Джованні Боккаччо (1313—1375). Він створив літературну біографію Петрар- ки й очолив у Флорентійському університеті кафедру «Божественної комедії» А. Данте. Виконуючи в основно­му освітню роботу, Д. Боккаччо зробив водночас одну з перших спроб наукового осмислення першого твору євро­пейського літературного відродження. Це був аналіз окре­мих місць поеми, тлумачення незрозумілих образів і осо­бливостей стилю, але на рівень історико-літературних узагальнень, на сприйняття твору Данте як органічного явища в контексті всієї літератури Д. Боккаччо, звичай­но, ще не виходив, і в цьому, зрозуміло, обмеженість йо­го історико-літературного методу.

Ближче до осмислення цих питань через сотню років підійшов німецький учений Конрад Гесснер (1518— 1565). Він створив велику працю «Універсальна бібліоте­

36

Історія українського літературознавства

ка» (1545—1551), у якій поєднав біографічні та бібліо­графічні матеріали про письменників, що писали грець­кою, латинською і єврейською мовами. Багата факта­жем, вона давала певне уявлення про поступальний роз­виток літератури, через що її автора в наукових колах справедливо вважають «батьком історії літератури».

Термін «історія літератури» вперше вжитий німець­ким ученим і бібліографом П. Ламбеком (1628—1680) у книзі «Вступ в історію літератури» (1659). За його твер­дженням, усі знання людина здобуває історичним шля­хом, а наука «історія» об’єднує в собі історію природни­чу, політичну, церковну та літературну. Останню він поділяв на історію мови, історію письменників і історію наук та мистецтв. Вплив середньовічної теології відчут­ний у Ламбека там, де він не піддає жодному сумніву пе­реконання, ніби першою мовою на землі була мова єврей­ська, а данина старій історико-літературній традиції виявилась у тому, що історією літератури він вважав іс­торію літераторів, а не історію літературних пам’яток. Через це до них він так і не звернувся в своїй праці, а в оповідях про літераторів приділяв більше уваги побуту їхнього життя, ніж творчості.

Поняття «літератор» для епохи Ренесансу було недо­статньо окресленим і єднало в собі не лише творців, а й збирачів літературних текстів та бібліографів, популяриза­торів біографічних відомостей про письменників і видав­ців їхніх творів. Відчувалося, що для руху вперед потріб­на була якась нова історико-літературна ідея, яка, з одного боку, спрямувала б учених у саму серцевину літе­ратурної творчості, тобто в текст, а з іншого — озброїла думку вченого новим методологічним підходом, інстру­ментарієм. Бо Ренесансній науці загрожував би ще один різновид схоластики, якою уславило себе Середньовіччя. У галузі теорії літератури, тобто в традиціях написання пое­тик, елементи такої схоластики вже були помітні, а літе­ратурна критика залишалася усе ще в зародковому стані.

Змінити суть справи могла насамперед філософія, яка оперує найзагальнішими закономірностями і здатна від­кривати нові й нові шляхи проникнення людського розу­му в сутність речей і явищ. Стосовно людської духовнос­ті, в т.ч. і літературної творчості, новаторами наприкін­ці ренесансної епохи були англійський філософ Френсис Бекон (1561—1626) і французький — Рене Декарт (1596—1650). Обидва жили і творили на зламі XVI—

1. ст., але їхні ідеї в системі наук стали активно пра­цювати лише через століття, тобто у XVIII ст.

Давній період світового й українського літературознавства

37

Бекон у своєму вченні («Новий органон», 1620; «Про гідність та примноження наук», 1623) вимагав дотриман­ня принаймні трьох основних положень в осмисленні будь-якого явища: 1) свідомість мислителя повинна бути очищена від будь-яких затьмарень: теологічних, ідеоло­гічних, корисливих тощо; 2) теоретичні засновки мисли­теля мають базуватися на практичній діяльності; 3) пере­хід від часткових спостережень до узагальнюючих висновків повинен бути поступовим, а не раптовим, базу­ватись на багатьох, а не на окремих фактах.

Другим відкриттям Бекона було розмежування різ­них галузей знань стосовно духовної здатності людини. Так, історія (на думку Бекона) базується на пам’яті, по­езія — на уявленні, а філософія — на міркуванні. Істо­рія мистецтв (за Беконом) потребує і пам’яті, і уявлення; без історії мистецтв загальна історія була б схожа на ста­тую осліпленого Поліфема; саме в історії мистецтв, як у погляді, в очах людини, відбивається геній і характер людства.

Щодо історії літератури (вона є частиною історії мис­тецтв), то в епоху Бекона (за його переконанням) вона ще не сформувалася остаточно, але мусить формуватися за тими ж принципами, які Бекон визначив стосовно всіх інших наук. Історія літератури, по-перше, повинна пока­зати рух методологій, до яких у різний час зверталися учені; по-друге, вона має охопити всіх письменників за епохами і дати міркувальну оцінку найголовніших їхніх книг. Крім того, історик повинен схарактеризувати при­роду й історичні умови, в яких формувався письменник, релігійні та ідеологічні (юридичні) чинники, які або сприяли, або перешкоджали розвитку письменницького таланту.

Виклад усього повинен бути не полемічним, а об’єк­тивно чітким і позбавленим елементів випадковості й не­визначеності. Досягнути цього можна, спираючись тіль­ки на факти.

Методологічні передумови для формування і розвитку історії літератури, обґрунтовані Беконом, знайшли свій розвиток у працях Декарта. Основні з них — «Мірку­вання про метод» (1637) і «Початки філософії» (1644). Для істориків літератури важливим було, звичайно, і крилате: «Думаю, отже існую», але головне — настанова на те, що двигуном думки є сумнів. Ця настанова є, по суті, розвитком принципу Бекона про потребу для вчено­го відкидання будь-яких постулатів, що спираються, на­приклад, не на факти, а на віру. Отже, наголошував Де- карт, усе піддавай сумніву, і тоді будеш рухатися до істини. Треба бути здоровим скептиком, і тоді кожну іс­тину можна буде сприймати як тимчасову і відтак руха­

38

Історія українського літературознавства

тись до істини вічної і єдино можливої. На цій настанові Декарта тримається, по суті, вся історія літератури, яка через те й жива, що в кожну епоху повертається до од­них і тих самих літературних фактів, але піддає сумніву істинність їхньої оцінки і висуває нові гіпотези.

Значним стимулом у становленні й розвитку історії лі­тератури була праця ще одного європейського філософа — італійця Джамбатисто Віко (1668—1744). У своїй голов­ній праці «Основи нової науки про загальну природу на­цій» (1725) він обґрунтував закономірності розвитку нау­кового і художнього мислення, які однаково характерні для всіх народів і націй. Незалежно від того, спілкують­ся між собою чи не спілкуються різні народи, у своєму на­уковому і зокрема історико-літературному розвитку вони «потрапляють» на один і той самий шлях. Нова наука, наголошував Дж. Віко, черпає з двох джерел: філософії і філології. Філологія дає філософії реальні факти — фак­ти духовної діяльності та мову, які творяться суб’єктами, індивідами, і тому їм властиві індивідуальні вивихи. Але є в них і те, що непідвладне вивихам. Це так званий «здоровий глузд», або — інтуїція. Вона в усіх індивідів і народів (мас) має однакову природу існування і тому ви­водить їх у кінцевому наслідку на однакові шляхи, у то­му числі й історико-літературні. Чому, запитував Дж. Ві­ко, всі грецькі регіони сперечалися про місце народження Гомера? Тому, що всі представники цих регіонів знаходи­ли в Гомерові свій характер, щось властиве саме їм. Звід­си — вся Греція була Гомером, вся Іспанія — автором «Дон Кіхота» Сервантесом. Розвиваючи таку думку, мож­на сказати, що великі письменники всіх часів і народів знайдуть відгук у душі будь-якого народу, отже вся земля є цим великим письменником (до речі, за Г. Сковороду «сперечаються» дві українські області і кілька сіл, а в бага­тьох імперських джерелах цей український філософ і поет значиться як російський). Історик літератури цю особли­вість повинен обов’язково враховувати, і тоді зникне те, що називають ізольованістю розвитку певної літератури, а з’я­виться те, що іменується світовим літературним контекс­том, який випливає зі «здорового глузду» людини або, інак­ше кажучи, зі сформованої природою «народної мудрості».

Що це дало для розвитку історії літератури? По-пер- ше, акцент Дж. Віко на підсвідомій народній мудрості поклав початок вивченню фольклору й етнографії, які були зневажені не лише середньовічними схоластами, а й ренесансними гуманістами. По-друге, так звані «випад­кові» факти в різних літературах, на думку Дж. Віко, слід вважати закономірними. Один із них — поезія як по­чатковий вид творчості, таким він був у всіх народів. І ли-

Давній період світового й українського літературознавства

39

ше внаслідок еволюції художнього мислення від конкрет­ного до абстрактного народилася проза. Отже, історія лі­тературної творчості — це абстрагуючий процес людсько­го розуму, його еволюція і сходження на нові вершини об­разного пізнання й відтворення світу. Поняття «еволю­ція» — це винахід саме італійця Дж. Віко.

За свої винаходи Дж. Віко одержав тільки аплодис­менти майбутнього. Матеріальних винагород — ніяких. Результат — напівголодне існування і мученицька смерть. Винагородою йому були відкриття пізніших філо­софів і філологів, зокрема німецького філософа Й. Герде- ра та німецьких романтиків. Але прямого впливу його ідей вони не відчували, бо фактично не були знайомі із спадщиною Дж. Віко. Спрацював відкритий ним законо­мірний принцип: те, що виявилося в одного народу, неод­мінно з’явиться згодом і в інших. Бо вічно жива в усіх на­родів підсвідома інтуїція, вічно живі «здоровий глузд» і народна мудрість.

Філософські ідеї Ф. Бекона, Декарта, Дж. Віко, які мо­гли б значно активізувати історико-літературну думку, у

1. ст. втілювалися в науці дуже повільно і паралельно з існуванням старих, фактографічних методологій. Серед них — догматична прив’язаність до історико-літературних уявлень античності, а з іншого боку — спроби знайти іс­торико-літературну втіху в збиранні й описі філологічної старовини в межах однієї національної літератури — фра­нцузької, німецької та ін. Певною новизною, проте, позна­чена праця німецького вченого Раймана «Спроба вступу до історії літератури...», яку він видав у 6-ти томах протягом 1703—1708 рр. Йдучи за ідеями Ф. Бекона, історію літе­ратури Райман трактує як долю науки і вчених, які не­одмінно перебувають під впливом середовища і політич­них віянь. Є окремі натяки в Раймана на розробку теорії раси і зв’язку її з конкретними літературними явищами. Свої теоретичні міркування Райман пристосував до істо­рії німецької літератури, в якій знайшов періоди підне­сення та періоди занепаду, значною мірою пов’язані із суспільною історією.

Інший німецький учений Гейман спробував теж у ду­сі ідей Бекона вибудувати історію світової літератури, на­звавши її, щоправда, конспектом (1718). Тут є розділи про користь історії літератури (можливість найкоротшим шляхом здобути знання про неї), про її творців у мину­лому, про долю науки взагалі, про книги, про окремих письменників і т. д. Метод осмислення цього у Геймана визначений нечітко, внаслідок чого його праця є скоріше не історією літератури, а матеріалом для її створення.

40

Історія українського літературознавства

Цінним у ній є хіба що регіональний підхід до історико- літературних явищ.

Найбільш вдалою спробою створити регіональну істо­рію літератури (на той час) була колективна «Історія французької літератури», яка, починаючи з 1733 р., ста­ла виходити окремими томами і лише в XIX ст. була до­ведена до 33-го тому співробітниками Паризької Акаде­мії наук. Для майбутніх істориків літератури це було ду­же цінне джерело з біографічними та бібліографічними відомостями, з виписками із старовинних рукописів, з різними історико-культурними екскурсами, але без тео­ретичного узагальнення всього матеріалу і без осмислен­ня його як явища естетики. Крок у цьому напрямку зро­бив італійський єзуїт Андрес, який у своїй п’ятитомній праці історико-літературного типу (1782—1799) спробу­вав відійти від нагромадження фактів і дати їм філософ­сько-теоретичне тлумачення, визначити головні лінії роз­витку літератури, її напрями і течії, а також причини по­яви. Аналізуючи твори окремих авторів, він вдається до порівняльного методу літературознавства, до власних, а не тільки запозичених суджень про них і т. ін. Підсумовую­чи розвиток історії літератури в XVII—XVIII ст., В. Пе- ретц скористався думкою з цього приводу академіка Сухо- млинова: «На першопочатках, — писав Сухомлинов, — іс­торія літератури виникає у формі окремих відомостей про життя і твори письменників, переважно — давніх. Згодом на перший план виходять відомості про мову, котра уяв­ляється як літературне слово (склад). Нарешті суттєвою вимогою визнається оцінка змісту літературних творів, і при цьому керуються або естетичною, або історичною, або філологічною методологією» (Перетц В. Цитов. праця. —

С. 74). Така студія, як студія італійця Андреса, містила історико-літературний матеріал, що своїм змістом нале­жав саме до останньої характеристики; отже, знаходили відображення і естетична, й історична, і філологічна то­чки зору на літературні явища. І хоча виразної межі між ними ще не відчувалось (як не було, зокрема, яскраво ви­раженої межі між історією взагалі та історією власне лі­тератури), але це був сигнал про наближення істориків літератури до суто своїх завдань, які по-новому розв’язу­вали невдовзі представники романтичного напряму в лі­тературознавстві і фундатори формованої в цьому напря­мі історичної школи. Ідеї Бекона, Декарта і Віко в нові часи знайдуть уже не принагідний і спонтанний, а послі­довний і творчий розвиток.

У висновках про давнє, зокрема неокласичне, літера­турознавство слід виділити найхарактернішу рису в роз­витку літературознавства епохи Ренесансу та класициз­му. Суть цієї риси — в протистоянні нормативних і анти- нормативних уявлень про літературну творчість. Вершин

Давній період світового й українського літературознавства

41

нормативності досягнуто у «Поетичному мистецтві» француза Н. Буало (1674), «Спробі критики» англійця

О. Поппа (1711), «Епістолі про віршування» росіянина

О. Сумарокова (1748) та ін. Антинормативні тенденції виявлялися почасти в аналізованих вище українських поетиках Ф. Прокоповича та М. Довгалевського і в істо- рико-літературних студіях з естетики багатьох європей­ських учених. Серед них найпомітнішою постаттю був визначний німецький учений Г. Лессінг. У своїй «Гам­бурзькій драматургії» (1767), якій передувала книга «Лаокоон» (1766), він рішуче виступив проти норматив­ності в художній поетиці загалом, що було, по суті, ґрун­том для формування естетичних теорій романтиків та іс­торичної школи в літературознавстві.

Відчутно розхитували нормативність також історико- літературні дослідження, що засновувались на національ­ному ґрунті творчості й були пов’язані з філологічними та філософськими ідеями Віко, Бекона, Декарта. Крім згаду­ваних уже праць такого типу, слід назвати ті, що з’яви­лися наприкінці XVIII ст.: «Історія італійської літерату­ри» Дж. Тірабоскі (1772—1782), «Ліцей, або Курс давньої і нової літератури» француза Ж. Лагарпа (1799—1805), «Життєписи найвидатніших англійських поетів»

С. Джонсона (1779—1781) та ін. Час появи цих праць го­ворить сам за себе: кінець XVIII ст. стимулював наро­дження в літературознавстві чогось нового, і воно вже бу­ло не за горами.^Найближче в цей час до нього підійшов згадуваний уже Йоганн Готфрід Гердер (1744—1803). Сво­їми дослідженнями в галузі естетики він започатковував справді нову епоху в літературознавстві. Разом з деякими іншими своїми сучасниками він остаточно відмовився від категорії норми та зразка в мистецтві й рішуче виступив проти кодексування художніх критеріїв у різні періоди іс­торичної еволюції людства. На черзі дня постав історизм як методологічний підхід до оцінки літературних творів усіх часів і народів. З деяким запізненням (у ЗО—40-ві ро­ки XIX ст.) ця методологія почала утверджуватись і в українському літературознавстві. Стримуючим чинником було спочатку перетворення Києво-Могилянської академії в суто духовний заклад, де світському літературознавству відводилося непомітне місце, а потім відкриття в україн­ських містах університетів, у яких категоричною настано­вою був розвиток не українського (місцевого), а російсь­кого (окупаційного) літературознавства. Дещо легше в цьому плані почувалося українське літературознавство в Львівському університеті, хоча західний окупант (Австро- Угорщина, Польща) інколи був не менш «принциповим», якщо треба було наголосити на меншовартості українсь­кої культури і науки.

42

Історія українського літературознавства

Література

Коцюбинський М. Твори: В 6-ти т. — К„ 1961. — Т. 5. — С. 263.

2Див.: Грушевський М. Історія української літератури: В 6-ти т. — Т. 1., К„ 1993. — С. 252—260.

3Святе письмо Старого й Нового завіту. — Новий завіт. — 1991. —

С. 113.

4Див. Котляревський І. Енеїда. — К., 1968. — С. 288.

5Повість минулих літ. Літопис. — К., 1982. — С. 107.

63аписки Ніжинського інституту соціального виховання. — Ніжин, 1931. — Т. 2. — С. 36.

7Іваньо І. «Поетика» Митрофана Довгалевського // Довгалевсь- кий М. Поетика: Сад поетичний. — К., 1973. — С. 9.

8Білецький Л. Основи української літературно-наукової крити­ки.— Прага, 1925. — С. 42.

Запитання. Завдання

1. Як ви розумієте поняття «фольклорне» і «художнє» літературо­знавство? Назвіть твори, в яких персонаж чи автор міркують про ви­ражальні можливості слова, про художні «вади» тексту.
2. Розкрийте естетичний зміст образів «по билицях часу нашого» і «за вимислом Бояна». Проаналізуйте особливості художнього літера­турознавства у творах І. Вишенського, І. Котляревського, Т. Шевченка.
3. Які найдавніші форми наукового літературознавства, що утвер­дилися в епоху античності?
4. Проаналізуйте основні етапи розвитку бібліографічного літера­турознавства в часи пізньої античності та в епоху Середньовіччя. На­звіть основні праці богословського та світського літературознавства з доренесансного періоду.
5. Що означає теза «відродження аналітичного літературознавст­ва в епоху Ренесансу»?
6. Визначте традиційне і нове в ренесансних поетиках, що твори­лися за зразком «Поетики» Арістотеля. Розкрийте роль поетик Ф. Про- коповича й М. Довгалевського в становленні поетикальної (неокла­сичної) школи літературознавства в Україні.
7. Що вам відомо про формування історії літератури як частини лі­тературознавства в добу Відродження? Схарактеризуйте перші спро­би творення національних історій літератур.
8. У чому суть методологічних підходів до розвитку літературознав­ства, запропонованих філософами Ф. Беконом, Р. Декартом, Дж. Віко?
9. Хто з європейських та вітчизняних дослідників найбільше при­четний до виродження історизму в розвитку літературознавства? Що означає поняття «нормативне» та «антинормативне» уявлення про лі­тературну творчість?

2.

Період нової літератури і формування історичної школи в літературознавстві

* Діалектичні суперечності в розвитку світової естетичної думки на рубежі XVIII—XIX ст.
* Формування історичної школи як вияв романтизму в нау­ці про літературу
* Синкретизм художнього мислення в новій українській лі­тературі та перші спроби її критичного осмислення
* Утвердження традиції вивчення фольклору та давньої української літератури
* М. Максимович і його принципи наукового аналізу літера­турних творів
* «Романтичне літературознавство» авторів «Руської трійці» та «Кирило-Мефодіївського братства»
* Міфологічний напрям у літературознавстві та розвиток його в працях М. Костомарова
* М. Костомаров про сучасний літературний процес. Стаття «Огляд творів, писаних малоруською мовою»
* Панько Куліш як один з основоположників української лі­тературної критики нового періоду
* Естетичні погляди Т. Шевченка
* Висновки і перспективи розвитку історичної школи

Народження нового завжди супроводжується існуван­ням старого. В літературознавстві старе інколи давало про себе знати так відчутно, що для нового ніби й зовсім місця не залишалось.

На рубежі XVIII—XIX ст. європейське літературо­знавство вже ніби остаточно прощалося з неокласичними уявленнями про творчість, а в Росії, до складу якої вхо­дила й Україна, старі традиції все ще залишалися дуже живучими. У європейських країнах, наприклад, майже повсюдно мовою науки ставала не латинська, а націо­

44

Історія українського літературознавства

нальна мова; у Росії ще в 1830 р. докторська дисертація М. Надєждіна захищалася середньовічною латиною, а у вищих суспільних верствах більшу пошану мала теж не російська, а французька мова. Ще навіть 1857 р., як за­значав Т. Шевченко у своєму “Щоденнику», російські по­міщики говорили між собою тільки по-французьки1. Про українську ж мову в наукових колах того часу ще навіть гадки не було. Опубліковані 1798 р. перші частини «Енеїди» І. Котляревського були поки що єдиним на той час і художнім, і науковим українським винятком.

Щодо активності переходу до нових літературознав­чих уявлень, то ситуація того часу є не менш показовою. В Європі на початку XIX ст. вже інтенсивно утверджува­вся філософсько-історичний погляд на саму природу творчості, який знайшов обґрунтування в працях найві- доміших філософів того часу — Емануїла Канта (1724— 1804) і Георга-Вільгельма-Фрідріха Гегеля (1770—1831). Суть його зводилася до формування універсальних знань про мистецтво, які поєднували в собі історію літератури, теорію (поетику), літературну критику і стилістику. Кант, зокрема, обґрунтовує філософську природу есте­тичного як феномена, а Гегель — три типи художнього мислення (символічний, класичний і романтичний). У працях новочасних теоретиків і практиків творчості — Йоганна-Готфріда Гердера (1744—1803), братів Шлегелів (Август, 1767—1845; Фрідріх, 1772—1829), Йоганна- Вольфганга Гете (1749—1832) та ін. — обґрунтовується категорія особливого в мистецтві, за якою визнається беззаперечна наявність у літературі кожного народу й періоду суто свого ідейного і художнього змісту та визна­ється як очевидний факт неможливості відновлення ста­рих (класицистичних) форм творчості та реальності но­вих (романтичних) форм, в основі яких — символіка духовного й безкінечного в людському існуванні. В істо­рію європейського літературознавства період утверджен­ня цих теоретичних положень увійшов як період «бурі й натиску» (за назвою твору німецького драматурга Ф. Клінгера), визначальні риси якого зводяться до ви­знання національної своєрідності й народності мистецтва і вимог зображення в творах сильних пристрастей, геро­їчних діянь і вольових характерів. Найбільш показовими для цього часу є філологічні міркування Й. Гердера і бра­тів Грімм (Якова, 1785—1863 і Вільгельма, 1786—1859). Й. Гердер, зокрема, довів цілковиту безперспективність біографічного і фактографічного прочитання історії літе­ратури, а в галузі теорії показав схоластичність розгляду

Період нової літератури.,

45

літератури за родами, видами й жанрами, яким буцімто властиві лише певні ознаки й норми. Брати Грімм у пра­цях «Германські героїчні сказання» і «Німецька міфоло­гія» показали невичерпні багатства народної творчості і природне звучання її як художнього феномена. У цьому розумінні і брати Грімм, і Гердер були послідовниками італійця Віко, вважаючи народну поезію не тільки не нижчою, а значно вищою за авторську, індивідуальну, бо вона (народна) виражає колективний настрій і дух нації взагалі. Цих висновків Гердер і брати Грімм дійшли на основі зібраних ними й записаних творів фольклору і на основі вивчення психології й естетичних смаків різних народів і народностей. Характерним було в цьому зв’яз­ку висловлювання Й. Гердера щодо українського народу, яке з’явилося після його подорожі Україною в 1768 р.: «Україна в майбутньому стане новою Грецією, — писав він, — прекрасний клімат цього краю, весела вдача наро­ду, його музичний хист, родюча земля прокинуться, з ба­гатьох малих племен... постане велика, культурна нація, і її межі простягнуться до Чорного моря, а відтак ген, у далекий світ»2.

Тим часом у самій колоніальній Україні та імперсь­кій Росії всі ці проблеми мали зовсім інший вигляд. Лі­тературознавство, зокрема, залишалося залежним від неокласичних уявлень про творчість, хоч тенденція до спрямування його в нове національне річище, звичайно, простежувалася. Першою власне російською працею (на­самперед — щодо мови) була «Риторика» Михайла Ломо- носова (1711—1765), в якій викладено вчення про три літературні стилі (високий, середній і низький) та про поділ слова на поетичне і прозове. Пізніше А. Байбаков (1745—1801) у своїх «Правилах пиитических...» розме­жував поняття «оповідна» і «змішана» поезія, автор «Опьіта риторики» Іван Рижський (1761—1811) доводив наявність у поезії і прозі двох видів красномовства і т.д. Все це було ще не тим магістральним шляхом, на який уже виходило в цей час європейське літературознавство, поєднуючи теоретичні й історико-літературні знання для вияскравлення суті самої науки — історії літератури як центрального предмета літературознавства. Й. Гердер вважав історію літератури сукупністю не всіх творів, на­писаних певною мовою, а тільки таких, які виражають чуттєво-розумову фізіономію народу — їхнього творця. Фр. Шлегель справжньою літературою вважав лише ту, яка за основу брала життя і саму людину. Пізніше Гет- тнер дав відоме визначення історії літератури, яке збіга­

46

Історія українського літературознавства

ється в принципі з ідеями щодо цього всіх його попе- редників-романтиків — від Гердера до Шлегелів і братів Грімм: «Історія літератури до XVIII століття була історі­єю книг, а після того стала історією ідей і форм, науко­вих і художніх»3.

У Росії історико-літературна свідомість такого змісту стала формуватися тільки з опублікуванням у 1800 р. «Слова про Ігорів похід», яке засвідчило, що вітчизняна література з духом «місцевого» народу має глибоке істо­ричне коріння, але з тим, що те коріння належало насам­перед Україні, а не тільки Росії, російська наука про лі­тературу на початку XIX ст. і пізніше погоджуватися не хотіла. Студент Петербурзького педінституту В. Алек- сандровський у дипломній роботі, яку захищав 1806 р., всю літературу Київської Русі відносить до давнього ро­сійського періоду. В 1808 р. І. Борн видає «Краткое ру- ководство к российской словесности», в якому теж київ­сько-руську і пізнішу літературу називає російською і вперше в російському літературознавстві розглядає її не за родами й видами (як це робили «неокласики»), а за іс­торичними періодами. З цього часу виникає наукова про­блема літературних періодів, а автор «Введення в науку стихотворства...» Н. Язвицький (1811) виділяє вже в роз­витку «російської» літератури п’ять періодів: епоха Ки­ївської Русі, період феодального роздрібнення, період та- таро-монгольського іга, допетровський час і література

1. ст. В описовій (публіцистичній) формі автор наголо­шував, що в такий спосіб бачимо Росію «народжувану», «поділену», «загарбану», «воскреслу» і «процвітаючу». Отже, скрізь і завжди — тільки Росію...

Уперше в Росії про дух народу, відображений у літе­ратурі, заговорив Н. Греч в «Обозрении русской литера- турьі 1814 года». У 1822 р. він опублікував «Опьіт крат- кой истории русской литературьі», в якому розглянув літературу як суспільне явище. До XIX ст., на думку

Н. Греча, російська література пройшла не п’ять (як у

Н. Язвицького), а чотири етапи: до прийняття християнс­тва (X ст.), після прийняття християнства (XI—XIV ст.), від XV до початку XVIII ст. (тобто до царювання Петра І) і від петровського часу до початку XIX ст. (До речі, філо­соф П. Чаадаєв розглядав Росію з позиції трьох періодів — Русь Київська, Русь Московська і Русь Петровська, за що був визнаний божевільним). Пізніше або в цей самий час з історико-літературними працями виступали О. Бесту- жев-Марлінський, В. Кюхельбекер та інші, але їм усе ще не вдавалося показати літературу в розвитку, в послідов­ному засвоєнні традицій. Однак вони виробили суто

Період нової літератури...

47

імперське уявлення про художній напрям у літературі, а П. Вяземський у монографії про Д. Фонфізіна безапеля­ційно визнав зв’язок історії літератури з історією суспі­льства. Загальний пафос у трактуванні літературного напряму і зв’язку його з історією визначався як «тор- жественньїй», «хвалебний», незалежно від того, про що писали поети: про сходження чергового імператора на престол чи про завоювання Росією нових і нових земель. Все одно — «гром победьі, раздавайся», як писав Г. Дер- жавін. Певним дисонансом до цього «торжества» стали звучати окремі мотиви в творах О. Пушкіна. Але це буде новий період у розвитку і російської літератури, і росій­ського літературознавства.

З відкриттям у Харкові в 1804 р. університету в істо- рико-літературній думці Росії мав би утвердитися й український (чи хоча б малоросійський) мотив. Але на перешкоді стояли зачерствілий консерватизм і зневажли­ве ставлення до самого факту існування України та її мови й літератури. Ставленики великодержавної політи­ки, професори Харківського університету, ревниво обері­гали російську науку і від усіляких іноземних впливів, і від зв’язків її з «низьким малоросійським наріччям». Якщо професор Ягелонського (Краківського) університе­ту Ю. Бандтке в одній з публікацій початку XIX ст. на­голошував, що українська мова не поступається за віком російській і тому є не її наріччям, а самостійною мовою в ряду інших слов’янських мов, то російські лінгвісти й політики подібні думки піддавали всілякому остракізмо­ві й доводили, що до ступеня «вченості» малоросійська мова ніяк не дотягується. Редактор «Вестника Европьі» М. Каченовський твердив у своєму журналі, що ця мова придатна лише для таких жартів, з яких «складено» «Енеїду» І. Котляревського. Такої ж думки, але ще більш реакційно, дотримувалися й викладачі Харківсь­кого університету. Завідуючий кафедрою російської сло­весності І. Рижський опублікував, наприклад, два навчальні посібники з літературознавства («Опьіт рито­рики», 1805; «Введение в круг словесности», 1806), але в жодному з них навіть «Енеїди» І. Котляревського не згадав, хоча подібну до цього твору «Вергилиеву Знеи- ду...» Н. Осипова проаналізував з великим пієтетом як визначне досягнення російської художньої думки. Ціл­ком очевидно, що вчений керувався не науковою, а суто політичною кон’юнктурою, оскільки зіставлення цих двох творів було б явно не на користь Н. Осипова.

48

Історія українського літературознавства

Ці посібники І. Рижського (як і праці його наступ­ника в завідуванні кафедрою І. Срезневського) несли в собі ще домінуючий дух класицистичної естетики і до но­вих віянь у європейському літературознавстві були фак­тично в опозиції. Однак І. Срезневський у своїх лекціях і окремих публікаціях уже акцентував на необхідності вивчати вітчизняну літературу, розуміючи під нею на­самперед літературу російську. Перші натяки на існуван­ня української літератури стали з’являтися цього часу не в університетських аудиторіях, а в харківській пері­одиці — в журналах «Харьковский демокрит» (1816), «Украинский вестник» (1816—1819), «Украинский жу­рнал» (1824—1825), у газеті «Харьковский еженедель- ник» (1812). У журналах публікувалися деякі етнографіч­ні й фольклорні матеріали, а газета містила переклад стат­ті Ф. Шіллера «О предназначении лирического стихотвор- ства», що було першим в Україні повідомленням про іс­нування нової, романтичної епохи в літературі та науці про неї. Естетичний вияв її був присутній ще і в раніше опублікованих перших частинах «Енеїди» І. Котляревсь­кого, який скоріше за все інтуїтивно пройнявся «модою» романтизму, коли наснажив образну систему поеми і фольклорно-етнографічним матеріалом, і духом вітчиз­няної історії, і окремими лірико-романтичними вкрап­леннями. Зрештою, і звернення автора до національної мови було виявом того ж романтизму. Про її виражальні можливості певний час автори названих періодичних ви­дань висловлювалися (як і І. Котляревський) у бурлеск­ній формі, а інколи і в номінативних міркуваннях, що нагадували літературно-критичні. У віршованій легенді про заснування Харкова В. Маслович у 1815 р. писав:

Побожиться я готов, девушки российски,

Говорит сама любовь по-малороссийски,

Нет нежнее язика, да навряд и будет...

А вже у 1818 році жартівливу пісню про свій від’їзд із Слобожанщини до Петербурга В. Маслович пише влас­не українською мовою («Коню мій, коню, не спотикайся, Люба матусенько! Ти не печалься...» і т. д.), де відчутні і стилізація в дусі фольклору, і суто романтична поетиза­ція мандрів.

Активно наближався до розуміння нових шляхів у лі­тературі й естетиці видавець і редактор «Украинского журнала» О. Склабовський. У статті «Взгляд на народ - ньіе песни древних греков» він зіставляє еллінські пісні

Період нової літератури..

49

з обрядовими й історичними піснями України. А його стаття «О подражании» (1824) — це спроба пов’язати но­ві уявлення про творчість з класицистичними теоріями. Говорячи про мистецтво як наслідування дійсності,

1. Склабовський відзначає при цьому роль авторської фантазії і необхідність не механічного, а вибіркового, найхарактернішого у відтворенні явищ і процесів. Деякі радянські дослідники (М. Пархоменко, П. Федченко) вва­жали, що в цьому твердженні виявлялися перші спроби теоретичного осмислення реалізму, але насправді йшлося про романтичний тип мислення, який під характерним у відтворенні дійсності розумів ідеальне, виняткове. Вито­ків такого ідеального й виняткового, підкреслював суча­сник О. Склабовського, поет і професор Харківського уні­верситету П. Гулак-Артемовський, слід шукати в народній творчості. «Лише народний смак, тонкий слух народу, освічене серце, його схвалення, суд і вирок, нарешті — йо­го здивування й оплески творять і вдосконалюють мисте­цьку красу», — писав він у статті «Про поезію і красно­мовство на Сході»4.

Продуктивним автором «Украинского журнал а» був випускник, а пізніше ректор Харківського університету

1. Кронеберг. Він не лише прокладав своїми публікація­ми дорогу романтичному напряму в літературі, а й роз­робляв теоретичні основи романтичної літературної кри­тики. За його уявленнями, розгляд літературного твору можливий у кількох аспектах: критичному (твір зістав­ляється з канонізованими зразками), історичному (твір аналізується відповідно до панівних у певні епохи уяв­лень про мистецтво) і емпіричному (твір розглядається поза будь-якими зв’язками). Нова критика (критика майбутнього) повинна, наголошував І. Кронеберг, керу­ватися всіма критеріями і давати синтетичне, отже — на­укове, трактування художніх текстів. Йшлося відтак про всебічний і цілісний підхід до твору, про єдність у ньому змісту й форми, про зв’язок його з фольклором і історич­ною епохою, що було принциповим положенням формо­ваної тоді історичної школи літературознавства.

Її становленню в харківський період української нау­ки про літературу сприяла, зокрема, і значна пошукова робота Ізмаїла Срезневського (1812—1880). Після закін­чення Харківського університету (1829) він гаряче пе-, рейнявся українською історією, видав кілька фольклор- но-етнографічних збірників («Запорожская старина», «Украинский альманах»), у яких доводив самобутність української історії й мови, розкривав їхнє багатство в на-

50

Історія українського літературознавства

родних піснях, історичних переказах, пам’ятках літопис­ної літератури. На жаль, у пізнішій своїй діяльності

І. Срезневський змінив свою точку зору щодо самостій­ності української мови, вважаючи її наріччям російської, а після обрання його академіком Петербурзької академії наук (1851) повністю відійшов від української проблема­тики і працював як типовий імперський філолог (у галу­зі історії російської мови, палеографії та ін.).

Якщо з «чистими» вченими таке переродження було в поневоленій Україні першої половини XIX ст. звичай­ним явищем, то більш чутливі до порухів народної душі, нових естетичних вимірів і соціальної справедливості пи­сьменники еволюціонували якраз у зворотному напрям­ку. Почавши писати і думати по-російськи, вони з часом переходили в табір українства і ставали послідовними за­хисниками його самобутності. Такими були Л. Борови- ковський, Г. Квітка-Основ’яненко, Є. Гребінка та інші українські письменники. У виданому 1834 р. альманасі «Утренняя звезда» Г. Квітка-Основ’яненко, який до того писав російською мовою, опублікував написані українсь­кою мовою перші прозові твори («Маруся» і «Салдацький патрет»), а також критичне есе «Супліка до пана іздате- ля». Це своєрідна літературна декларація, в якій було да­но відсіч недругам українського письменства, утверджу­валися права на його існування і визначалися деякі його естетичні, змістові й формальні, засади («як говоримо, так і писати треба»). За переконанням Г. Квітки-Основ’я- ненка, нові твори українських письменників засвідчили здатність цієї літератури зображувати людські почуття, «...зворушувати і пробуджувати співчуття читачів, а то­му користувалися більшою й якісно іншою популярністю у читачів, ніж твори бурлескно-пародійні»5. Йшлося про ту якість, яку несли в собі твори з новими романтични­ми почуттями й уявленнями про літературу як виразни­цю історії і буття народу. Новий етап у розвитку цих ідей в літературознавстві пов’язаний з відкриттям університе­ту в Києві і дослідницькою діяльністю його першого ре­ктора Михайла Максимовича (1804—1873).

Відкриті Дж. Віко, Й. Гердером і романтиками гене­тичні зв’язки професійної творчості з фольклором та бут­тям певного народу (національною своєрідністю його) зумовили, як уже наголошувалось, інтерес науки до пер- шовитоків фольклору і генезису художньої свідомості за­галом. Старішими за фольклор (чи його предтечу) витра- ктовувалися міфи, які у давні часи були і мистецтвом, і

Період нової літератури...

51

наукою. Вони народилися як словесний вияв людських вірувань, структурною основою яких було дуалістичне уявлення людини про існування в світі двох непримирен­них начал: добра і зла. Перше підтримувалось «позитив­ними», а друге — «негативними» богами. У християнсь­кій (єдинобожній) міфології ці функції були віддані від­повідно богу і дияволу. Відтворюючи чи пояснюючи жит­тєві ситуації, людина тому й звеличувала божі (добрі) ді­ла та вчинки і таврувала всяку диявольщину. Такий «сюжет» характерний, як з’ясувалося, для міфів усіх на­родів, але з певними (національними, сказати б) відмін­ностями: в мові, образній символіці, формах персоніфіка­ції злих і добрих сил тощо. Для вивчення всього цього й народжується відповідна наука — міфологія.

Перший етап розвитку цієї науки дістав назву симво­лічного, оскільки природа міфа трактувалась як символі­зація навколишніх явищ, котрі фіксувались у людській психіці у вигляді двох протилежностей: світло й пітьма, сонце й зоряне небо, холод і тепло, чергування пір року та ін. Наочні наслідки цих психологічних розмежувань позначалися насамперед на мові, яка на зорі людського мислення була єдиною і лише з часом почала зазнавати діалектних відгалужень. Такі ж відгалуження характер­ні і для образної мови, першовитоки якої прийнято шу­кати у східних народів. Звідти вони поширилися на За­хід, набуваючи відповідно західної специфіки, яку мож­на помітити інколи тільки завдяки інтуїції дослідника, отого «здорового глузду», про який говорив не раз Дж. Віко. Його ідею на якомусь етапі розвитку естетич­ної думки підхопив німецький учений Г. Крайцер (1771—1858). Він назвав інтуїцію специфічною духовною організацією в людині, був основоположником символіч­ного напряму в міфологічній галузі історичної школи. Крайцер доводив, що названа духовна організація в люд­ській психіці є основою і міфологічної, і професійно-ху- дожньої творчості (головна його праця з цієї проблеми «Символіка й міфологія давніх народів, особливо греків» вийшла 1810 р.).

З’ясувати відмінність між єдиними в основі своїй мі­фами різних народів можна вже не тільки шляхом інту­їції, а й шляхом історичних порівнянь. Відтак народжу­ється порівняльно-міфологічний напрям в історичній школі, для якого основним матеріалом є мова міфів. Що далі в глибину віків, то в мові тій спостерігається більше спорідненого, ніж відмінного. Отже, існувала-таки в ми­нулому єдина прамова, залишки якої в діалектних та об­

52

Історія українського літературознавства

разних формах дають змогу пояснити природу пракуль- тури різних народів. Про окремі риси цієї пракультури можна судити, аналізуючи вцілілі міфи, які передавали­ся від покоління до покоління шляхом усної традиції. Щоб порівняти їх, треба насамперед порівняти їхню мо­ву. Німецькі дослідники Боп, Шляйхер і пізніше один із братів Грімм — Яків — довели, що мова (і в лінгвістич­ному, і в художньому розумінні) є не застиглим конгло­мератом, а живим організмом, що розвивається так, як і будь-яка жива істота, котра перебуває в певному історич­ному середовищі. Зайнявшись порівняльним мовознавст­вом, Я. Грімм встановив зв’язки між мовою, віруваннями і міфами, в яких і формувався той вид творчості, що піз­ніше буде названий поезією, тобто продукт власне худож­ньої творчості. Порівняльна методика дає змогу виявити національну специфіку цієї поезії в різних народів.

До кінця першої чверті XIX ст. символічний та порів­няльний напрями в історичній школі стали відомими не лише західному, а й східноєвропейському літературознав­ству. В Україні одним із його фундаторів став М. Макси­мович. До міфічного періоду художньої творчості він, що­правда, не доходив, зосередившись переважно на народ­них піснях і думах та старокиївській професійній літера­турі, але в передмові до зібраних ним «Малороссийских песен» (1827) він говорить і про потребу вивчення міфів, і про відображений у них засобами мови дух народу. «Дуже значні і тому гідні уваги, — пише вчений, — бу­ли б пошуки слідів народної міфології, обрядів, пісень, прислів’їв та ін. Особливо мова вдосконалюється внаслі­док досліджень залишків минулого, в яких вона ближча до свого кореня, отже — чистіша за складом і міцніша в силі»6. У цій же передмові до «Малороссийских песен» М. Максимович наголошував, що в українських піснях звучить душа українського народу і нерідко — його іс­тинна історія. Серед пісень слов’янських племен україн­ські пісні посідають одне з чільних місць за артистиз­мом, поривами пристрастей, природністю вислову.

З таким критерієм і з таким науково обґрунтованим поглядом підходив М. Максимович і до тлумачення «Сло­ва про Ігорів похід», яке він здійснив уперше в універси­тетських лекціях протягом 1835 р. На той час філологіч­на наука про «Слово» тільки зароджувалася. Адже існу­вав лише єдиний список поеми, та й той дуже попсова­ний. Художня ж сила його видавалася такою значущою, що одразу ж у певних колах дослідників зародився сум­нів: чи це оригінальне явище XII ст., чи якийсь фальси­

Період нової літератури..

53

фікат? М. Максимович стає на бік оригінальності твору, навівши уривки з «Апостола» та «Сказанія о побоїщі» (обидві пам’ятки належать до XIV ст.), в яких уже є від­гук «Слова» і які своїм історичним духом дуже близькі до нього.

«Слово» як історична поема, доводить М. Максимо­вич, не пропонує історичних подробиць у подіях, але во­но сповнене історичної правди свого часу. З іншого боку, «Слово» тісно пов’язане з літературною традицією доби і водночас із народною поетичною творчістю. Це було від­криттям М. Максимовича, від якого пізніше відштовху­вались у своїх дослідженнях фактично всі науковці, що займалися давньою українською літературою і зокрема «Словом про Ігорів похід».

Важливим у студіях М. Максимовича було з’ясуван­ня світоглядних основ автора «Слова» та поетичних реф- лексій твору. Проаналізовано сам дух поеми, дух любові автора взагалі і войовничий дух його любові до минувши­ни та скорботність з приводу чварної сучасності. На осно­ві паралелей з народною поезією М. Максимович дово­дить наявність в Україні великої літературної традиції, а в процесі аналізу «Плачу Ярославни» розкриває зміст ви­сокої поезії у відтворенні жіночої любові, чистоти душев­них станів людини загалом.

Справжній філологічний хист виявив М. Максимович у дослідженні мови «Слова», поетичних його засобів. Він розглянув, зокрема, метафоризм «Слова», епітети й порі­вняння, народнопоетичну символіку та інші засоби, які ще раз підтвердили народну основу поеми. А в такому художньому засобі, як повтори, вчений побачив цілком очевидну літературну стихію, тобто належність «Слова» до професійної літератури.

Аналізуючи поетичну форму «Слова», М. Максимо­вич першим у слов’янській філології виявив зв’язок йо­го з формою українських народних дум. Попередники М. Максимовича вважали, що «Слово» написане або про­зою (Востоков), або навіть правильним гекзаметром (Лу­бенський). М. Максимович доводить, що в його формі спостерігаються різноманітні хвилі (Востоков називає їх періодами), з середини яких вириваються справжні вір­ші, які є і ритмізованими, і вільними, дуже схожими з віршами українськими, зразки яких найвиразніше пода­ні в народних думах. Поетичний лад «Слова» М. Макси­мович небезпідставно називає стародавнім повістярським ладом, що передував такому самому ладові української та російської поезії і приховував у собі зародки і того, й іншого.

54

Історія українського літературознавства

Традицію дослідження «Слова» в дусі історичної шко­ли, яку започаткував М. Максимович, пізніше розвивали багато українських учених. Серед них, зокрема, Ю. Ти- ховський, у якого є ґрунтовна праця «Прозою чи віршем написане «Слово» (1893), В. Антонович і М. Драгоманов, які «Слову» відвели чимало місця в своїй праці «Істо­ричні пісні малоросійського народу» (1874), а також Ф. Колесса з його працею «Про генезу українських дум» (1922). Слід зазначити, що з’ясування М. Максимовичем символіки «Слова» було, по суті, відлунням символічного напряму в історичній школі, який ґрунтувався на вивчен­ні символіки міфа в зарубіжному літературознавстві і який розвивали пізніше М. Костомаров, О. Потебня та ін.

Серед інших проблем, які цікавили М. Максимовича як українського філолога і які так чи так мали дотич- ність до «Слова», слід відзначити його роботи про народ­ні думи як історичне джерело. Він переконливо показав, що думи (як і «Слово») характерні лише своїми історич­ними мотивами, але ніяк їхній зміст не можна безпосе­редньо співвідносити з конкретними історичними подія­ми. Для вченого вони являли собою не історичний доку­мент, а художній твір, і так їх тільки й треба сприйма­ти. Ось чому, наприклад, Дунай чи Дон у думах — це ні­як не конкретні власні назви, а лише певні символи на­родної поетичної фантазії. Цим своїм твердженням М. Максимович полемізував з П. Кулішем, який у «Записках о Южной Руси» доводив протилежне.

Взяв участь М. Максимович і у відомій дискусії, що пов’язана з так званою теорією Погодіна-Соболевського. Стосувалася вона історичного походження української мови та літератури. Вчений довів і споконвічність україн­ського фольклору (зокрема — пісень), і те, що українська мова й література з’явились не після XIV ст., а своїм ко­рінням сягають у Київську Русь і давніший період вітчи­зняної історії. Про це свідчить, зокрема, і «Слово про Іго­рів похід» з його багатьма суто українськими словами і зворотами та зв’язками з українським фольклором.

Ще одне, на чому слід наголосити, стосується систем­ності наукової теорії М. Максимовича. Якщо він гово­рить про історію літератури, то наполягає на органічнос­ті розвитку її разом з мовою та фольклором. Показовий приклад тут — його стаття «О стихотворениях червоно- русских» (1840), де поезію західноукраїнських авторів проаналізовано саме під таким кутом зору. З іншого бо­ку, літературна історія бачиться йому в еволюційному поступі, у зв’язку з розвитком усього народного життя,

Період нової літератури.

55

як невід’ємна частка поліфонічного звучання духовності людини. Перші кроки до таких висновків М. Максимо­вич зробив уже в університетських лекціях про «Слово про Ігорів похід».

Молодший сучасник М. Максимовича Осип Бодянсь- кий (1808—1877) пішов фактично шляхом свого попе­редника, коли вдався спочатку до збирання українських народних пісень, аналізу фольклорної спадщини інших слов’янських народів і т. д. Але на початку своєї діяльнос­ті він виступав і з критичними статтями, опублікувавши, зокрема, першу ґрунтовну рецензію на «Малороссийские повести» Г. Квітки-Основ’яненка. Головна художня сила цих творів, наголошував О. Бодянський, у народнопоетич­них джерелах їхньої образності й мови як такої. Вони за­безпечили оригінальність повістей письменника і відсут­ність будь-якої залежності їх від чужих впливів.

Власні спроби використання фольклорних джерел

О. Бодянський продемонстрував у віршованих переказах трьох українських казок, які видав під назвою «Наські українські казки запорожця Іська Материнки» (1835). Стильова домінанта в цих переказах міцно пов’язана з на­роднопоетичною стихією, а водночас — із поширеним уже того часу бурлескним типом письма, який пізніше буде схарактеризований як котляревщина. Однак критична оцінка «Наських казок...» у періодиці була загалом схвальною. Пізніше, щоправда, І. Франко говорив про де­яку «наївність» патріотичних мотивів у них, хоч основою їх була, звичайно, любов до рідного краю і народу.

Наукове осмислення специфіки фольклору слов’янсь­ких народів О. Бодянський здійснив у своїй магістерсь­кій дисертації (1837). Новизна міркувань у ній зводила­ся до осмислення органічних зв’язків професійної літера­тури з фольклором, які (зв’язки) вже завершували свій відхід від космополітичних наслідувань зразків давньої (античної) літератури чи зразків західноєвропейських лі­тератур, котрі у XVII—XVIII ст. теж уже пройшли шлях національної самовизначеності і формування зв’язків з духовною ментальністю своїх народів. Теоретичні тонко­щі в розумінні цих питань залишались, звичайно, не- осягнутими, оскільки рівень теоретичної думки на той час був недостатньо розвинутим не лише в українській, а й загалом у слов’янській філології. Важливим було, про­те, означення східноукраїнського фольклору в системі народної творчості інших слов’янських народів, і цього в своїй дисертації О. Бодянський, звичайно, досяг.

56

Історія українського літературознавства

Нуртування наукової думки такого плану спостеріга­лось у цей же час і на терені західноукраїнського літера­турознавства. Входячи до складу Австро-Угорщини, По­льщі й Румунії, Західна Україна тоді мала начебто відно­сно більше соціальних свобод, ніж Східна. Принаймні з 1787 р. у Львівському університеті існував «Студіум «рутенум», тобто Інститут україністики, а в 1849 р. в цьому ж університеті засновано кафедру української мови й літератури. Однак залишалася нерозв’язаною проблема самостійності української мови, творення нею літератури та наукових досліджень. Перші ентузіасти й патріоти цієї справи доводили, що Західна Україна і за мовою, і за духовністю є органічною частиною всієї Укра­їни, і тому їм однаково близька та зрозуміла творчість східноукраїнських письменників, а щодо фольклору, то він різниться хіба що мотивами та сюжетами, які інколи позначені регіональним колоритом. І. Могильницький, зокрема, в «Розправі про руську мову», писаній польсь­кою мовою (1829), з подивом запитував, чому українська (руська) мова та література, маючи тисячолітню історію (з часів Київської Русі), майже виходять з ужитку і ста­ли такими занедбаними. Відповідь напрошувалася сама собою: причина в поневоленості народу. Але й за таких обставин ні мова, ні література українська не втратили свого обличчя, про що свідчать пам’ятки і давнього, і но­вого українського письменства.

Важливим етапом в утвердженні думки про самобут­ність української мови і літератури була подвижницька діяльність групи львівських семінаристів Маркіяна Шашкевича (1811—1843), Івана Вагилевича (1811— 1866), Якова Головацького (1814—1888), що ввійшла в історію української літератури як «Руська трійця», вида­вши у 1837 р. альманах «Русалка Дністрова». Вони вва­жали українців останніми в колі слов’янських народів, хто виходить на шлях самостійності й утвердження вла­сної духовності. В альманасі, крім фольклорних матеріа­лів, зібраних його укладачами, містилися також їхні по­етичні твори й статті-роздуми про долю української на­родної творчості та виражальні можливості української мови. Це були, по суті, перші літературознавчі спроби в Західній Україні, до яких належать, зокрема, «Передслів’є» і «Старина» М. Шашкевича, «Передговір к народним руським пісням» І. Вагилевича та пізніше на­писані І. Вагилевичем «Замітки о руській літературі» (1848), а також стаття Я. Головацького «Іван Котлярев­ський» (1849). Належність цих праць до історичної шко­

Період нової літератури..

57

ли літературознавства визначається і зверненням до «місцевої» мови, і з’ясуванням в аналізі зв’язків фольк­лору та професійної творчості з історією і буттям україн­ського народу. «Нарід руський, — писав І. Вагилевич, — ...найширше задержав у своїх поведінках, піснях, обря­дах, казках, прислів’ях усе, що йому передвіцькі діди спадком лишили... Пам’ятник тому великий стоїть досі і перестоїть нас і наших дітей у піснях обрядових»7.

У «Замітках о руській літературі» І. Вагилевич обме­жився переважно бібліографічним переліком усіх авто­рів, що творили в Україні від часів «Повісті минулих літ» до ЗО—40-х років XIX ст., коли на українську літе­ратурну арену вийшли романтики. Елементи аналізу присутні тут лише на рівні констатації зв’язків літерату­ри з дійсністю («важное сочинєніє до історії унії», «взяв за задане представити в різних очерках многообразноє житє миру» та ін.), але ця констатація витримана в хро­нологічній послідовності й з прагненням повноти літера­турного матеріалу.

Я. Головацький, після відкриття в 1849 р. у Львівсь­кому університеті кафедри україністики, запропонував слухачам «Три вступних виклади про руську словес­ність», у яких теж намагався якнайповніше оглянути всю українську літературу, але це було скоріше ознайом­лення з іменами літераторів, ніж з їхніми творами. Пев­на ізольованість, відірваність мислення від європейських ідей у літературознавстві були тут цілком очевидними. Пізніше О. Маковей зазначить, що Я. Головацький у цих своїх викладах не був дуже прихильним і до народної мо­ви, яку так обстоював у молоді роки разом з М. Шашке- вичем та І. Вагилевичем. Ним керував уже не молодечий ентузіазм, а холодний «учений» розум, який волів, аби замість народної вживати старосвітську, як у самого Іла- ріона, мову.

Тим часом у Східній Україні в 40-х роках молоді пи­сьменники і вчені створили Кирило-Мефодіївське брат­ство. Серед його найактивніших фундаторів — М. Косто­маров, Т. Шевченко, П. Куліш. Це був по-справжньому вулканічний прорив у слов’янський світ української ду­ховної енергії, яка невдовзі набуде загальносвітових мас­штабів і такою залишатиметься протягом усіх наступних десятиліть і століть. Про Т. Шевченка М. Костомаров скаже, що його муза «роздирала завісу... І страшно, і со­лодко, і болюче, і п’янюче було заглянути туди! Тарасо­ва муза прорвала якийсь підземний заклеп, вже кілька віків замкнений багатьма замками, запечатаний багатьма

58

Історія українського літературознавства

печатями». Костомаров запримітив органічний зв’язок поезії Т. Шевченка з фольклорною творчістю і зазначив, що вона (поезія Т. Шевченка) «законна, чарівна дочка старої української поезії, сформованої в XVI і XVII сто­літтях, як і ця остання була такою ж дочкою давньої пів­денно-руської поезії, тієї далекої від нас поезії, про яку напевне можемо судити за твором співця Ігоря»8. Відтак в особі одного поета виявлено зв’язок усіх епох українсь­кого поетичного духу, і це було найбільшим досягненням української історичної школи періоду Кирило-Мефодіїв- ського братства. Інші братчики — насамперед М. Косто­маров і П. Куліш — поєднали в своїй дослідницькій ді­яльності риси фольклорного і художнього літературоз­навства, відірвались од регламентованості неокласичної школи і по-справжньому влились в історичну школу єв­ропейського рівня: М. Костомаров зробив найпомітніший крок у міфологічний напрям історичної школи, а П. Ку­ліш завершив формування національної літературної критики як складової частини літературознавства.

Зацікавлення міфологією виникло в М. Костомарова (1817—1885), звичайно, не на голому місці. До нього ці­єї проблеми в науковому плані торкалися російські й українські дослідники М. Чулков, М. Попов, І. Срезнев- ський та ін. Але в них це були «епізоди» і певною мірою «принагідні» заняття проблемою. Один із найближчих попередників М. Костомарова в цій темі М. Касторський свою працю назвав «Начертание славянской мифологии» (1841), і це було справді «начертание». М. Костомаров пі­шов значно далі і дослідив слов’янську міфологію як предтечу слов’янського художнього мислення загалом і художнього мислення українських авторів зокрема. У його праці «Славянская мифология» (1847), яка сформу­валася на основі читаних лекцій у Київському універси­теті і була своєрідним продовженням його магістерської дисертації «Об историческом значений русской народной поззии» (1843), розкрито найголовнішу особливість міфа, про яку згадували ще німецькі міфологи Крайцер і бра­ти Грімм. Однак М. Костомаров у деяких випадках прин­ципово відходить від їхньої позиції і формує суто свою точку зору на природу міфа. Як і Крайцер та брати Грімм, М. Костомаров показує на прикладах із слов’ян­ських міфів, що в слов’ян, як і в інших етносів, рушій­на сила свідомості народжувалася з протистояння світла й темноти (бога-творця і диявола-руйнівника), що міф — це початок історії слов’янства, що міф відкриває релігію, що він, як і релігія (вірування), одвічно злитий з поезі­

Період нової літератури..

59

єю і т. ін. Але М. Костомаров не вважає (як Крайцер, на­приклад), що міфи народилися в середовищі елітних жерців і філософів. На його думку, вони є продуктом ко­лективної людської свідомості, закоріненим у реальному народному житті, і відображають його історію. Не поді­ляв М. Костомаров і думки Крайцера та Гріммів про схо­жість природи міфів з природою мови, але це питання він висвітлив недостатньо. Глибше в нього простежуєть­ся зв’язок міфів із формуванням народу, нації як кон­структивного начала в історії і бутті людини взагалі. Тут він науково показав, до чого художньо дійшов Т. Шев­ченко, коли уявляв образ нації як ідеальний фактор бут­тя особистості. Ці відкриття, як і те, що міф — це сти­хійна поезія і початковий матеріал будь-якої художньої творчості, прийнято називати відкриттями саме романти­ків. Народившись ще в донаціональний період людської історії, художня творчість передає дух народу від поко­ління до покоління, формує їхню духовну субстанцію і виступає об’єднуючим началом національної самосвідо­мості і художнього феномена. Такі теоретичні висновки М. Костомарова були не абстрактним теоретизуванням, а дійовим інструментом аналізу як минулої художньої творчості, так і її сучасного стану й розвитку. Одна з ха­рактеристик поезії Т. Шевченка, сформульованих М. Костомаровим, випливає безпосередньо саме з цих йо­го міфологічних спостережень. Мається на увазі, зокре­ма, думка про «випереджаючі» поетичні ідеї Т. Шевчен­ка. М. Костомаров з цього приводу писав так: «Він (Шев­ченко. — М.Н.) не належить до тих поетів, які тільки за­своюють існуючі образи вислову; у нього — не підмічене в народу, але й не вигадане самим особисто; у нього те, чого, може, народ ще не говорив, але що здатен уже ска­зати»9. Ця, по суті, наукова метафора виражає зміст мі­фологічного типу мислення, який є, з одного боку, ко­лективним феноменом, а з іншого — символом можливо­го розвитку художньої свідомості того феномена.

Шлях М. Костомарова до таких висновків був типо­вим для представників історичної школи. Ще в молоді (харківського періоду) роки він на якомусь етапі своєї лі­тературної освіти був глибоко вражений художньою си­лою і своєрідністю українського фольклору. Прочитав­ши, зокрема, збірник М. Максимовича «Малороссийские песни», він писав в автобіографії: «Мене вразила й захо­пила непідробна принадність малоросійської народної поезії, я навіть не запідозрював, щоб така вишуканість, така глибина і свіжість почуттів були в творах народу,

60

Історія українського літературознавства

такого близького мені, але про якого, як з’ясувалося, я ні­чого не знав. Малоросійські пісні до того захопили всі мої почуття й уявлення, що через якийсь місяць часу я вже знав напам’ять весь збірник Максимовича, потім узявся за інший його збірник, ознайомився з історичними думами і ще більше захопився поезією цього народу»10.

Інший етап вростання М. Костомарова в проблемати­ку української художності пов’язаний з осмисленням професійної літератури українських авторів. 1843 р. він опублікував в альманасі «Молодик» «Огляд творів, писа­них малоросійською мовою». Це був один із перших істо­рико-літературних оглядів української літератури нового періоду.

У радянському літературознавстві цю працю М. Кос­томарова оцінювали переважно негативно, оскільки саму постать автора вважали «недостатньо революційною» і майже націоналістичною. У своїй монографії П. Федчен- ко зазначає: «...На цій статті молодого М. Костомарова позначилися і його ідеалістично-романтичні захоплення, і вузьке розуміння проблем народності української літе­ратури. Вже тут намітилися і ті тенденції, що вилилися згодом у систему буржуазно-ліберальних поглядів, які зближували Костомарова то з українськими буржуазни­ми націоналістами, то з російськими слов’янофілами»11. Оскільки тут надто сумнівно поєднано ідеалізм, націона­лізм і слов’янофільство, є потреба спинитись на «Огляді» М. Костомарова детальніше.

Спочатку про «звужене» розуміння М. Костомаровим народності: вона нібито пов’язується тільки з мовою на­роду. Насправді в М. Костомарова з цього приводу були значно ширші уявлення. «Енеїду» І. Котляревського, на­приклад, він вважав справді народним твором через те, що: а) в ній відображена істинна картина українського життя; б) вона сповнена суто українського гумору; в) ро­мантичною душею її є народна мова. Ці три ознаки оста­точно заперечують твір І. Котляревського як пародію на поему Вергілія та утверджують його як справжнє явище духовності суто українського народу.

Повісті Г. Квітки-Основ’яненка є творами народними не лише завдяки українській мові. На цю висоту їх під­несли насамперед зв’язки з фольклором України, серце­виною якого було й залишається глибоке почуття. В народних піснях і казках це почуття було стихійним і «розірваним», а в повістях Г. Квітки-Основ’яненка воно набуло цілісності й організованості. «Письменник, — на­голошує М. Костомаров, — сприймає передане йому на­

Період нової літератури..

61

родом і повертає йому у нього взяте повним і усвідомле­ним; неправильним уривчастим частинам надає ціліснос­ті, визбирує розсипані перлини і створює з них художні шедеври. Саме з такої точки зору ми повинні дивитися на Основ’яненка і його прекрасні повісті, де найбільше виявляється це суттєве життя Малоросії, все сповнене почуттів і подиху його цнотливого повітря»12.

Щодо народності поезії Т. Шевченка, яку М. Костома­ров характеризував тоді лише на основі першого видання «Кобзаря» в 1840 р., то в ній теж народна стихія цілком підпорядкована цьому незвичайному таланту. «...Це весь народ, що говорить устами свого поета: душа його прой­нялася співчуттям і тотожністю стану свого і загальнона­родного почуття; разом з порухами серця, що належить поетові, органічно злилися порухи, що властиві кожному, хто буде здатний йому співчувати»13. Від Т. Шевченка, підкреслив М. Костомаров, за щасливих об­ставин можна буде чекати гідних його народу творів. Та­ке передбачення його збулося навіть за нещасних обста­вин, що випали на долю Шевченка, і виняткова заслуга М. Костомарова полягає якраз у тому, що він передбачив це першим в українському літературознавстві. Та й вза­галі його «Огляд» був першим науковим узагальненням ідейно-естетичних принципів нової української літерату­ри, яка в першій половині XIX ст. пов’язала свою долю з духовністю свого народу і цим самим влилася в сім’ю європейських літератур. Чи було щось ідеалістичне в та­кому трактуванні її, на чому наголошували радянські критики М. Костомарова? На це питання слід відповіда­ти творчо, зважаючи і на звинувачення його в націона­лізмі, який, поряд із ідеалізмом, був найбільшим «злочи­ном» у радянському літературознавстві. Нація для М. Костомарова була тим ідеалом, до якого на рубежі XVIII—XIX ст. дійшли всі європейські народи, і неви­знання цього факту може призвести хіба що до конфлік­ту з історією. А в художніх творах відтворюється не «натуральний» народ, а його ідеал, точніше — ідеал пев­ної національної ментальності. У такому розумінні М. Костомаров був і націоналістом, і ідеалістом, і в цьо­му одна з найбільших заслуг його перед українським лі­тературознавством. Теоретичний аспект своїх літературо­знавчих ідей, що знайшли свій вияв в «Огляді», він по­глибить у «Слов’янській міфології», від яких залишався один крок М. Костомарова до основних ідей Кирило-Ме- фодіївського братства. Слід наголосити на тому, що вели до створення її і літературознавчі ідеї М. Костомарова.

62

Історія українського літературознавства

Усвідомивши зв’язки літературної творчості слов’ян з фольклором і міфами, «братчики» знайшли багато спіль­ного і в суспільній історії слов’янства і тому висунули ідею його (слов’янства) єдиного співжиття. Це була, зви­чайно, романтична мрія, в якій існуюча тоді влада поба­чила неабиякий єретизм, що заслуговує лише в’язниць і заслань. М. Костомаров відбував таке заслання з 1847 по 1856 р., що певною мірою негативно позначилося на до­лі його як ученого-літературознавця.

У рецензії на «Народні оповідання» Марка Вовчка (1859) він уже зайняв двояку позицію. З одного боку, твори письменниці здалися йому непідробно правдивими і «натуральними». Це — мова народу, наголошує рецен­зент, «підслухана» авторкою тоді, коли той говорив не з принуки, а невимушено. Водночас це голос на захист слабких і беззахисних носіїв правди, які несуть на собі тягар пригніченості. Далі, ніби спохопившись, М. Косто­маров почав доводити, що твори Марка Вовчка все ж не є значним художнім узагальненням, а тільки окремими картинами, які не претендують на мистецтво. Картини

ж, мовляв, творяться хіба що для розваги, а завдання пи­сьменника — відтворювати життя цілком, будити людей для творення добра, загоювати рани народні тощо. Саме цього, на думку М. Костомарова, якраз і бракувало опо­віданням Марка Вовчка.

Це часткове зауваження щодо творів письменниці М. Костомаров невдовзі розвине у поглядах на всю укра­їнську літературу. У низці статей він висловлює песиміс­тичні припущення щодо перспектив української мови за­галом, а в статті «Малоросійська література» (1871) ха­рактеризує всю українську літературу як «етнографічний напрям» у літературі великоросійській і фактично пере­оцінює всі свої міркування, які висловив 1843 р. в «Огляді». І Котляревський, Квітка й інші автори Украї­ни — це письменники, пише він, «мужицького кола» і за мовою, і за рівнем свого духовного розвитку. Про Т. Шевченка М. Костомаров намагався теж говорити як про «поета простого народу», котрий, наприклад, і в ху­дожніх засобах, і в «вихованні» поступається Міцкевичу чи Пушкіну. І все ж наукова щирість і сумлінність учено­го не дали йому на цьому спинитись. Далі він сказав, що цей «недолік» Т. Шевченка компенсувався, зрештою, «си­лою його творчого генія». «...Життєвістю його ідей, масш­табністю почуттів, природністю і простотою Шевченко значно підноситься над ними. Його значення в історії — не літератури, не суспільства, а всієї маси народу»14.

Період нової літератури...

63

Така неоднозначна еволюція поглядів М. Костомаро­ва певною мірою пов’язана, мабуть, з прийнятими в 60— 70-х роках XIX ст. указами про заборону української мо­ви й літератури, яким відводилася суто побутова, «мужицька» роль, але відчувався тут і вплив реакційно­го слов’янофільства, яке всіляко роздмухувало тезу про всі слов’янські мови (крім російської) як мови «для до­машнього вжитку». М. Костомаров на схилі літ теж ніби пристав до цієї тези, але залишився великим прихильни­ком української народної творчості, написавши в останні роки життя фундаментальну працю «Історичне значення південноруської народнопісенної творчості». Вона почала друкуватися ще за життя вченого, в 1872 р., а повністю була опублікована через двадцять один рік після його смерті, в 1906 р. Це був своєрідний підсумок роздумів ученого, викладених у працях «Про історичне значення російської народної поезії» і «Слов’янська міфологія». У новому дослідженні М. Костомаров дав теоретичне об­ґрунтування природи фольклорного і міфічного символу й визначив місце української пісні саме з цього погляду, з погляду багатства поетичної символіки в ній. Дослід­ник пише, що з усіх слов’янських пісень українські піс­ні є чи не найбагатшими саме символікою, яку можна згрупувати за чотирма ознаками: символіка небесних тіл і явищ; символіка землі, місцевостей і води; символіка рослин; символіка тварин. Крім того, дуже багатою є символіка в українських історичних і родинно-побутових піснях, що свідчить про великий духовний світ українсь­кого народу, з яким у цьому розумінні не може зрівняти­ся жоден інший слов’янський народ.

Ці дослідження і висновки М. Костомарова стануть у майбутньому ґрунтом для розвитку історичної школи, але вже в такому відгалуженні її, як психологічний напрям. Найвиразніше він виявиться в дослідженнях О. Потебні та

І. Франка.

Ще одним учасником «Кирило-Мефодіївського братс­тва», яке найбільше прислужилося утвердженню істо­ричної школи в українському літературознавстві, був Па- нько Куліш (1819—1897). Найбільшою його заслугою стало утвердження в остаточних правах власне українсь­кої літературної критики, писаної не тільки іншими, а й українською мовою. Нагадаємо, що серед інших мовою української критики були польська, російська, а в часи Ренесансу й класицизму — латинська, якою писані всі поетики періоду неокласичної школи.

64

Історія українського літературознавства

Літературна критика — де (як прийнято вважати) першовзірець літературознавства. В перекладі з грецької слово «критика» означає — міркувати, судити, розгляда­ти. Отож, відтоді, як з’явилися перші судження про лі­тературні твори, стала утверджуватися й первісна ланка літературознавства — критика. На самому початку кри­тичні судження про твори були компетенцією найбільш шанованих і обізнаних літераторів та філософів. Так во­но фактично й було ще з античних часів. Імена Арістоте­ля й Горація, середньовічного Фотія й новочасних Лес- сінга та Гегеля говорять самі за себе. Однак треба було пройти довгі шляхи еволюції, щоб критика в літературо­знавстві посіла окреме місце і стала тим, чим вона є сьо­годні: судженням тільки про сучасний літературний про­цес або про твори, що вже належать історії, з позицій сьогоднішніх уявлень і завдань літератури.

Протягом тривалого часу поняття «судження» мало тільки прикладний зміст: загальна оцінка твору, порада читачеві, похвала чи огуда на адресу письменника. За та­ких умов у літературного критика було багато простору для суб’єктивізму. Згодом у зв’язку з цим виникла необ­хідність теоретичного обґрунтування завдань і специфіки критики. В доромантичний період літературні критики керувалися переважно смаковим «здоровим глуздом», вказували на окремі «красоти» чи «погрішності» в ху­дожньому творі, але про сприйняття його в історичному аспекті, з погляду художньої цілісності мови, як прави­ло, не було. Останнє стало завоюванням нового періоду в літературі і пов’язане з розумінням літературного твору як породження певної епохи, певного суспільства і пев­них уявлень про єдність у творі ідей та образів. У Захід­ній Європі така літературна критика пов’язана з іменами Лессінга, Гегеля, Сент-Бева та інших, а в Росії — Бєлін­ського, Чернишевського, Добролюбова та ін.

Шалений (неистовьій) Віссаріон, як сучасники нази­вали Бєлінського (1811—1848), значною мірою сформу­вався під впливом Лессінга та Гегеля і переніс їхню ме­тодологію критики на російський ґрунт фактично без особливих змін. Єдине, що було в нього новим чи відмін­ним, — це зміщення акценту в критичних судженнях із літературного твору на особу автора, що інколи породжу­вало напруження в середовищі письменників і вияви не­прихованого волюнтаризму в критичній діяльності само­го В. Бєлінського. Показовими є два приклади: в 1834 р., коли в російській літературі уже був сформований як по­ет О. Пушкін, В. Бєлінський у своїх «Литературньїх меч-

Період нової літератури.

65

таниях» словами відомого класика доводить, що «в нас немає літератури»; в 1847 р., в один із критичних періо­дів творчого життя М. Гоголя, В. Бєлінський пише сум­нозвісного «Листа до Гоголя», в якому не аналізував лі­тературну ситуацію, а яким вбивав один із перших оси­кових кілків у труну ще живого М. Гоголя. Суб’єктивне зміщення акцентів із творів на особу автора було цілком очевидним.

Трактуючи літературні твори і їх авторів у співвідне­сенні з епохою, В. Бєлінський взагалі не виходив з річи­ща основних принципів історичної школи, але коли по­силався на зв’язки з суспільством і певним народом, то знову збивався на суб’єктивізм, забарвлений водночас очевидним прислужництвом ідеям імперської Росії. Звід­си його великодержавницькі пасажі в бік літератур на­ціональних меншин Російської імперії, найпоказовішим із яких (пасажів) було неприйняття Шевченкових «Коб­заря» та «Гайдамаків» і просто-таки хуліганські випади проти П. Куліша («зкая свиная фамилия»). У радянсько­му літературознавстві такі випади в спадщині В. Бєлін­ського всіляко замовчувались або витрактовувались як «вболівання» критика за розквіт української літератури і позитивний вплив на неї. Якщо, наприклад, самі росій­ські літературознавці ще могли з цього приводу сказати, що «...о Шевченко Белинский отзьівался пренебрежите- льно, но бьіл не прав»15, то українські (радянські) нама­галися пом’якшувати хибність і тенденційність суджень Бєлінського, прикриваючись при цьому словами

І. Франка: «...Критична замітка Бєлінського о «Гайдама­ках», хоч побіжна та не зовсім справедлива, мала знач­ний вплив на Шевченка, охолодила його козацький пат­ріотизм і звернула його в напрямі, рівнобіжнім до думок Бєлінського — патріотизму на основі суто людській, со­ціальній»16. Складається враження, ніби Шевченків пат­ріотизм був недостатньо людським і соціальним. Примен­шувати значення цих чинників у козацтві — річ дуже су­мнівна, хоч і пов’язується з висловлюванням І. Франка. Тому ні В. Бєлінський, ні І. Франко не мали рації. Мож­на говорити хіба що про певні втрати в самій еволюції іс­торичної школи.

Після В. Бєлінського російська критика пішла шля­хом певного ігнорування естетичної специфіки літерату­ри і спрямовування її в бік публіцистичних завдань. Уже М. Добролюбов, наприклад, ніяк не вдовольнявся аналі­зом ідейно-художнього задуму автора в тому чи тому тво­рі й висловлював судження про саме життя, утвердивши

З мів

66

Історія українського літературознавства

відтак поняття «реальної критики» в російському літера­турознавстві. За всіх «позитивних» якостей такого кри­тичного мислення, яке пізніше в гіпертрофованому ви­гляді буде підхоплене радянським літературознавством, критика дуже втрачала як судження про естетичну вартість літератури, інтенсивно наближаючись до жанру публіцистики.

У середині XIX ст. критика в межах історичної шко­ли пропонувала ще кілька способів трактування літера­турних творів, серед яких чи не найпомітнішою була «біографічна критика». Основоположник її — французь­кий критик і поет ПІ. Сент-Бев (1804—1869). Його тео­рія, викладена переважно в «Літературно-критичних портретах» (ч. 1—5, 1836—1839), породжувала напрям, сформований згодом як психологічна школа (див. нас­тупний розділ). «Естетична критика» й «органічна кри­тика», які (відповідно) утверджували російські письмен­ники О. Дружинін і А. Григор’єв, належать теж до сере­дини XIX ст. Але особливого розвитку на той час «есте­тична критика» не набула, оскільки виявилася ніби «передчасною»: в ній проступали риси, що знайдуть своє місце в явищі початку XX ст. — філологічній школі. Ни­ні згадуємо про все це лиш тому, що українській крити­ці 40—50-х років XIX ст. треба було і шукати точний науковий орієнтир у такому розмаїтому морі критичних методик, і залишатись водночас самобутнім надбанням національної літературознавчої думки. Таку місію най­більшою мірою й судилося виконати саме П. Кулішу.

У часи існування Кирило-Мефодіївського братства (тобто до 1847 р.) літературною критикою П. Куліш ще активно не займався, але внутрішню готовність до такої праці формував уже тоді. За змістом його готовність бу­ла широкомасштабною і водночас полемічно загостре­ною. В радянському літературознавстві цю особливість таланту П. Куліша послідовно клали тільки на ідейні те­рези і доводили, що він (як і М. Костомаров) був цілко­витим антиподом Т. Шевченка, бо сповідував нібито бур­жуазно-націоналістичні погляди і на історію України, і на її літературу, і на науку про неї. Тим часом феномен П. Куліша був значно складнішим, і пояснити його мож­на лише психологічними особливостями таланту. М. Зе­ров точно означив ці особливості: «Кулішеві треба відда­ти заслужене: з нього був великий майстер дратувати українську громадську думку». На ниві літературно-кри­тичній він, наголошував М. Зеров, «визначався добірним смаком, але з особливим завзяттям клав наголос на роз­ходженні своїх поглядів з оцінками громадськими: зав­

Період нової літератури...

67

зято нападався на те, що шанував читач, і підносив те, що «минали байдужі очі...». Весь час він був у позовах з українським громадянством, сперечався з ним за спаш, за межу, погорджував сучасниками як «руїноманами», покладаючи надії на признання з боку майбутнього «культурника»... Така була його мова, і громадянство платило йому тим самим»17.

Щоб зрозуміти всі ці речі, треба брати до уваги й об’єктивні, і суб’єктивні причини. До об’єктивних мож­на віднести невлаштованість усього українського буття (відсутність унормованого правопису, літературні спеку­ляції графоманів, імперський тиск на сам український дух та ін.), яке П. Куліш щиро хотів облаштувати. Що­до суб’єктивних причин — то в П. Куліша було гостро розвинуте почуття лідерства, але, як виявилось, лідером в українській духовності утвердився Т. Шевченко. І цьо­го не можна було не брати до уваги. Звідси контрастні погляди П. Куліша на одні й ті ж речі: звеличення, на­приклад, і осуд козаччини та гайдамаччини; побожне, а згодом — неоднозначне ставлення до Т. Шевченка; взає­морозуміння, а потім — розходження з Марком Вовчком, схиляння то на бік безмежного народолюбства, то на бік імперських амбіцій. Але попри все П. Куліш у багатьох галузях своєї діяльності залишив справді непроминальні цінності, а в галузі літературної критики став провідним фундатором у роки її методологічного дозрівання й само­усвідомлення. Коли він говорив, наприклад, що єдиному Шевченкові відкрилася уся краса і сила рідної мови, що до появи оповідань Марка Вовчка нічого подібного не бу­ло ні в українській, ні в російській прозі, то це були не тільки емоційні пасажі. За цим стояла методологічно ви­важена об’єктивність, оперта на цілковите володіння си­туацією в історичній школі літературознавства18. Суть її П. Куліш найточніше виразив 1861 р. у статті «Характер і завдання української критики», коли писав, що завдан­ня літератури — відтворити життя в його істині, а не в оманливих його виявах19. Тут же П. Куліш наголосив, що кожен твір української літератури повинен служити на­самперед нашому моральному існуванню, а завдання критики — суворо вивіряти кожен твір естетичними по­чуттями і вихованим у вивченні своєї народності розу­мом. «Якщо ми відійдемо від цього завдання, якщо зігно­руємо в своїй критиці основні положення естетики, — ми станемо обманщиками власного народу і самозваними йо­го діячами; література наша знову опиниться на насліду­вальному парнасі, як у часи псевдоукраїнських віршів київських академістів (але вже в новому, паризькому чи

68

Історія українського літературознавства

петербурзькому одязі), і народ наш по-старому почне шу­кати від нас сховища в своїй неосвіченості, котра вряту­вала його від духовних академій і семінарій»20. Маємо, отже, чітке відмежування від неокласичної школи і розу­міння історичної як підходу до літературного твору з по­зицій життєвої відповідності й естетичної довершеності.

Щоб прийти до цієї думки, П. Куліш виконав значну роботу, яка в його уявленні порівнювалась із роботою ка­меняра. На ранньому етапі досліджень він вивіряв свої критичні погляди на збиранні й аналізі фольклорних творів (тут підсумком були двотомні «Записки о Южной Руси», 1856—1857), на спробах остаточно довести само­бутність української словесності («Про стосунок малоро­сійської словесності до загальноросійської», 1857), на ґрунтовному й захопливому аналізі прози Г. Квітки-Ос- нов’яненка («Григорій Квітка-Основ’яненко і його повіс­ті», 1858) та ін. Остання праця була написана українсь­кою мовою, і в ній П. Куліш висловив одну із своїх прин­ципових полемічних думок: справжня, нова українська література почалася саме з творчості Квітки-Основ’янен­ка, а не І. Котляревського. У пізнішій своїй статті «Переднє слово до громади» (1860) П. Куліш поглибив цю думу в такий спосіб: «...Він (Г. Квітка-Основ’яненко) зробив те ж саме для прози, що Шевченко для поезії української: він так само постеріг і переняв поезію що­денної сільської мови, як Шевченко — поезію народної пісні». А автора «Енеїди» тут схарактеризовано як «бур­лацьке юродство Котляревського»21.

Певними негаціями позначене сприйняття П. Кулі- шем творчості М. Гоголя. Найбільше його дратував брак (нібито) етнографічно-фольклорної достовірності у його прозі. Він, мовляв, не знає ні минулого, ні сучасного українського народу і тому вдається до карикатурних форм художнього мислення. У цьому виявився той ранній ідеалізм П. Куліша, за яким йому хотілося бачити свій народ у рожевому, гармонійному світлі. Пізніше про цей же народ П. Куліш говоритиме з деяким презирством, а заодно й дуже критично про тих українських авторів, яких у ранній період він по-справжньому обожнював.

У «Передньому слові до громади» П. Куліш, наприк­лад, протиставляв Т. Шевченка О. Пушкінові. Останній, мовляв, уславив себе тим, що «Памятник себе воздвиг нерукотворний», а Шевченко своєю творчістю і життям став вищим за будь-які пам’ятники. «Наш поет, насміяв­шись із свого безталання, привітав свою щербату долю таким словом, на котре не всякий має право:

Період нової літератури.

69

Ми не лукавили з тобою,

Ми просто йшли: у нас нема

Зерна неправди за собою»22.

Мине якийсь десяток літ і П. Куліш скаже: коли до­бре «провіяти» твори Т. Шевченка, то в них найцінніши­ми будуть ті, які тісно пов’язані з етнографічним джере­лом. Всі інші — відвіються. І не на них треба рівнятися подальшій українській літературі... А тим часом слава Шевченка й усвідомлення величі його творчого подвигу дедалі зміцнювались і тому, мабуть, не давали спокою П. Кулішеві.

Деградація його літературних поглядів значною мі­рою була схожою на подібне явище в мисленні М. Косто­марова. Знову свою зловісну роль відіграли, мабуть, за­боронні акти Російської імперії щодо української духов­ності. Під їх тиском дала тріщину й психіка П. Куліша. Долучився ще й суб’єктивний елемент. Напрошується висновок про виняткове значення для творчих натур особливої сили волі. Із трьох чільних «братчиків» незла­мною виявилася вона тільки в Т. Шевченка. У галузі лі­тературознавства він не залишив спеціальних дослі­джень, але його творчість для розвитку науки про літе­ратуру була не менш значною, ніж статті й монографії його побратимів — М. Костомарова і П. Куліша. Можна сказати, що це був тріумф історичної школи в українсь­кому літературознавстві періоду романтизму.

Про внесок Т. Шевченка в науку про літературу уже йшлося. По-перше, своєю творчістю й особистим життям він довів, що нація — це ідеальна форма буття особистос­ті як головного предмета літератури. По-друге, його твор­чість стала спадкоємницею всієї духовності українського народу: від фольклору до давньоруської і ренесансної лі­тератури. По-третє, своєю творчістю він відкрив закономірність щодо випереджального характеру мистец­тва загалом: перо генія не лише художньо фіксує історію чи сучасність, а й прозирає в майбутнє. На цих трьох ки­тах, зрештою, зріс романтизм як тип мислення, і кожен історик й теоретик літератури з цим мусить рахуватися. Якою конкретикою з Шевченкової спадщини все це в різ­ний час наповнювалося, видно хоча б із таких найзагаль- ніших спостережень.

Уже перше видання «Кобзаря» в 1840 р. було сповне­не мотивів щодо місця творця в людському житті. З цих

70

Історія українського літературознавства

мотивів остаточно сформувалося в українському літера­турознавстві поняття народного письменника. У передмові до нового видання «Кобзаря», яке готувалося на 1847 р., щодо цього сам поет говорив так: «Щоб знать людей, то треба пожить з ними. А щоб їх списувать, то треба самому стать чоловіком, а не марнотрателем чорнила і паперу. Отойді і пишіть, і друкуйте, і труд ваш буде трудом чес­ним»23.

Народним Т. Шевченко вважав такого письменника, в якого національне постає як загальнолюдське. Звідси його медитації і декларації про єдність слов’янських зе­мель як частини Всесвіту. «Нехай житом-пшеницею, як золотом, покрита нерозмежованою останеться навіки од моря і до моря — слов’янська земля», — писав Т. Шев­ченко, але вже в передмові до «Гайдамаків» (1, 142). У цій же передмові поет відчинив вікно й у свою творчу ла­бораторію. Важлива вона розумінням історичної та ху­дожньої правди в літературному творі. «Про те, що дія­лось на Україні 1768 року, розказую так, як чув од ста­рих людей, — читаємо в передмові. — Надрукованого і критикованого нічого не читав, бо, здається, і нема нічо­го» (1, 142). Остання фраза потребує деякого уточнення. З поеми «Холодний яр» видно, що про гайдамацький рух Т. Шевченко все-таки щось чув і читав (можливо, пізні­ше). Мається на увазі те місце, де поет полемізує з істо­риком (дослідники вважають, що з А. Скальковським), який говорив, що:

«Гайдамаки не воиньї,

Разбойники, ворьі.

Пятно в нашей истории...»

Брешеш, людоморе!

За святую правду-волю

Розбойник не стане... (1, 337).

Найбільш окресленим розуміння сенсу художньої творчості постає у творах Шевченка періоду Кирило-Ме- фодіївського братства, зокрема в таких творах, як «І мерт­вим, і живим...», «Кавказ», «Заповіт», «Великий льох» та ін. Якою вона має бути, ніби запитує поет, і показує, яким непримиренним він є до всякої фальші, котрою ба­гато хто хоче замінити «правдивеє слово». Історія Украї­ни, читаємо в поемі «І мертвим, і живим...», — це не «поема вольного народа», а вмита кров’ю і встелена тру­пами «слава»:

Період нової літератури...

71

Прочитайте знову Тую славу...

Все розберіть... та й спитайте Тойді себе: що ми ?..

Чиї сини? яких батьків?

Ким? за що закуті?..

Не дуріте самі себе,

Учітесь, читайте,

І чужому научайтесь,

Й свого не цурайтесь (1, 333—334).

Це була «порада» не просто «землякам», а насампе­ред тим землякам, які беруть до рук перо і не завжди ду­мають, про що і як писати, яку славу і як прославляти:

Я ридаю, як згадаю Діла незабуті Дідів наших...

Отак і ви прочитайте,

Щоб не сонним снились Всі неправди, щоб розкрились Високі могили

Перед вашими очима (1, 335).

Відома річ, поетичні інвективи ніяк не можна сприй­мати як літературознавчі судження. Маємо справу із зга­дуваним уже худояшім літературознавством, у підтексті якого нуртують насамперед образні інтерпретації. Трак­тування їх у дошевченків час нерідко було адекватним, але з появою художнього світу Т. Шевченка адекватність стала виявляти свою цілковиту неспроможність і мало- продуктивність. Ставало очевидним, що художні мірку­вання поета потребували трактувань або за принципом «навпаки», або із застосуванням ефекту подвійного чи й потрійного дна. Відтак з’являвся в літературознавстві цілком новий інструментарій, якому в методології істо­ричної школи ніби й місця не знаходилось. Як, скажімо, можна було пояснити рядки з «Кавказу» про те, що «У нас... Од молдованина до фінна на всіх язиках все мов­чить, Бо благоденствує», або про те, «які у нас Сидять на небі!»? Сказати, що тут тільки відтворено життя, означа­ло б нічого не сказати. Треба було шукати такий набір аналітичного інструментарію, який би дав змогу внести суттєве уточнення в цю головну формулу історичної шко­

72

Історія українського літературознавства

ли. На цьому етапі творчості Т. Шевченко його «не про­понував», а змушував шукати і цим самим стимулював розвиток самої літературознавчої думки. Деякі «підказ­ки» стали з’являтися в його пізніших судженнях, які сто­сувалися певного мистецького явища. Одна з них — орі­єнтація не на відтворення життя, а на «зближення з істи­ною» через моделі життя. 1857 р. Т. Шевченко так трак­тував у «Щоденнику» велику художню силу творінь К. Брюллова: «Великий Брюллов жодної лінії не дозволяв собі провести без моделі, а йому, як сповненому творчими силами, це могло б бути дозволеним. Але він, як полум’я­ний поет і сердечний мудрець, огортав свої натхненні і світлі фантазії у форми цнотливої вічної істини. І через те його ідеали, сповнені красою життя, здаються нам таки­ми милими, такими близькими і рідними» (5, 64).

«Щоденник» Т. Шевченка є невичерпним джерелом для розуміння його естетичних смаків і переконань. Крім поривань до істини, важливим у його уявленні було тя­жіння до краси, гармонії. «Яким живлющим і дивним є вплив краси на душу людини», — занотував він 18 лис­топада 1857 р., високо цінуючи красу і в природі, і в мистецтві (5, 167). Але сухе, схоластичне теоретизування з приводу краси і прекрасного було для Т. Шевченка не­прийнятним. Прочитавши книжку К. Лібельта «Естетика, або наука про прекрасне», він записав: «Для людини, об­дарованої... божественним розумом — чуттям, подібна тео­рія є порожньою балаканиною і навіть більше того — шар­латанством. Якби ці мертвотні вчені-естетики, ці хірурги прекрасного замість теорії писали історію образотворчих мистецтв, то від цього було б значно більше користі. База­рі переживе цілі легіони Лібельтів» (5, 83). Т. Шевченко мав на увазі італійського митця й дослідника мистецтва Джорджо Вазарі, який 1550 р. опублікував сто тридцять три «Життєписи найславетніших живописців, скульпто­рів та архітекторів». Це були не просто біографії видатних митців, а справді фахова розповідь про красу їхньої твор­чості, тому вона так захопила Т. Шевченка.

Але захоплювала поета не краса заради краси. Він сприймав її в філософському, глибоко сердечному розу­мінні. Високо цінуючи, наприклад, талант М. Гоголя, він обов’язково наголошував, що це «справжній знавець сер­ця людського і наймудріший філософ. Навіть найбіль­ший поет повинен побожно схилятися перед ним, як лю- динолюбом» (6, 65). Відчувши, що традиція М. Гоголя творчо відгукнулася в прозі М. Салтикова-Щедріна, Т. Шевченко ще раз засвідчив свою істинну повагу до

Період нової літератури..

73

цього генія і звернувся до письменників із закликом поставити своє слово на захист людини і всього людяно­го в житті: «Друзі мої, щирі мої! Пишіть, подайте голос за цю бідолашну, принижену голоту! За цього зневажено­го, безсловесного смерда!» (5, 119). Отже, краса мистець­ка повинна бути ще й дійовою, войовничою і цілеспрямо­ваною. Тільки тоді про неї можна буде сказати словами самого поета із «Щоденника»: «...У нас нема зерна не­правди за собою» (5, 198).

Можна стверджувати, що Т. Шевченко добре розумів­ся і на чужих мистецьких творах, і знав ціну самому со­бі. Коли він писав, що його життя і творчість є частиною історії українського народу, то це були не просто слова. Водночас він не нехтував чужим словом, сказаним про себе. Навпаки, його непокоїло те, що про нього ніби зовсім забула літературна критика:

Либонь уже десяте літо,

Як людям дав я «Кобзаря»,

А їм неначе рот зашито,

Ніхто й не гавкне, не лайне,

Неначе й не було мене, —

писав він у вірші «Хіба самому написать...» у далеко­му вигнанні на Кос-Аралі і продовжував:

Мені, було, аж серце мліло,

Мій боже милий!

Як хотілось,

Щоб хто-небудь мені сказав Хоч слово мудре; щоб я знав,

Для чого я пишу? Для кого?

За що Вкраїну я люблю?

Чи варт вона огня святого?.. (2, 224).

На думку Т. Шевченка, критика повинна відповідати на питання, для чого і для кого твориться література, і ця 'її (критики) думка порівнювалась із Святим письмом, якщо вона була справді святою правдою. На жаль, такої повної правди про свою творчість Т. Шевченко за життя не встиг почути. Зате в наступні десятиліття його поезія опиниться в центрі українського літературознавства. І за­лежно від того, під яким кутом зору розглядатимуть її критики й історики літератури, таких відтінків і набува­тимуть літературознавчі школи. Як з’ясується пізніше, поезія Шевченка була вдячним матеріалом для всіх від­

74

Історія українського літературознавства

галужень історичної школи (порівняльно-історичного, психологічного та ін.), а в XX ст. ним активно займати­муться і представники філологічної школи, і міфологи, і структуралісти, і навіть дослідники найновіших літера­турних стилів — імпресіонізму, сюрреалізму та ін. Воіс­тину, справжній геній ніколи не вміститься в рамки будь-якої літературної «моди». Він — синкретичний, а отже, і судження про нього можуть бути синкретичними, всебічними.

Аналізуючи наслідки функціонування в літературо­знавстві першої половини XIX ст. історичної школи, слід наголосити на такому:

1. Епоха художнього романтизму в європейському (й українському, зокрема) літературознавстві остаточно сформувала уявлення, що художнім твором може вважа­тися лише такий твір, у якому присутній дух (історія) народу.
2. Первісною формою літературної діяльності люди­ни були міфи, легенди, перекази, народні пісні, прислі­в’я, казки, думи та інші різновиди фольклору, що існу­вали тривалий час лише в усній традиції. Завдання істо­рика літератури — встановити зв’язки професійного літературного процесу з фольклорним, а також відповід­ність його історичним подіям та спрямованість його в майбутнє.
3. Для історика літератури художній твір є певним іс- торико-культурним документом, але він пройнятий осо­бистим ідеалом творця і тому не завжди може збігатися з ідеалом усього народу чи певної історичної епохи.
4. Найвищим досягненням у літературі вважається явище, в якому устами народу поет говорить те, що на­род лише готовий сказати. Йдеться про випереджальний характер поетичних ідей, котрі посильними на цьому етапі були тільки для таких геніїв, як Т. Шевченко.
5. Поетичні ідеї постають у художньому творі не в но­мінативному (декларативному), а в образному вигляді. Це те, що називають художністю, яка поставала з суб’єк­тивних переживань поета, з уміння означити найсуттєві­ше в конкретному явищі, з поетичної мови (стилю) ху­дожника, з уміння крізь життєву правду пробиватися до істини.
6. Художнє відтворення має свою індивідуальну й на­ціональну специфіку. Джерела її — у фольклорі, а про­фесійна творчість є її прямою спадкоємницею.

Період нової літератури..

75

1. Головним предметом для суджень літературного критика й історика літератури є текст художнього твору та умови (історичні) його виникнення.
2. Літературні твори концентрують у собі могутній духовно-моральний заряд. Він здатен формувати (чи руй­нувати) світоглядні основи особистості, утримувати в іс­торії й передавати від покоління до покоління дух націо­нальної свідомості, виховувати в людині почуття краси, гармонії, досконалості.
3. Вразливим місцем усіх цих досягнень було одне: вони стосуються більше культури загалом, ніж власне літератури. Відкинувши розгляд видів, родів, жанрів лі­тератури, яким займалося класичне й неокласичне літе­ратурознавство, історична школа була недостатньо уваж­ною до літературної форми загалом. А з неї, власне, й по­чинається історія літератури як феномена зв’язку людсь­кої духовності з навколишнім світом.

Та, незважаючи на цю ваду, історична школа і далі розвиватиметься в XIX ст., набуваючи нових і нових від­тінків.

Література

'Див.: Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6-ти т. — К., 1963 — Т. 5. — С. 174.

2Див.: Українська література в загальнослов’янському і світово­му літературному контексті: В 5-ти т. — К., 1988. — Т. 3. —■ С. 224. 3История английской литературьі. — СПб., 1855. — Т. 1. — С. 3. “Украинский журнал. — 1824. — № 4. — С. 218.

5Історія української літературної критики. — К., 1988. — С. 25. 6Максимович М. Киев явился градом великим... К., 1994. — С. 282.

'Письменники Західної України. — К., 1965. — С. 153,158. Костомаров М. Слов'янська міфологія. — К., 1994. — С. 304. Костомаров М. Твори: В 2-хт. — К., 1967. — Т. 2. — С. 424—425. “Костомаров М. — Т. 2. — С. 439.

“федченко П. Літературна критика на Україні першої половини XIX ст. — С. 292.

“Костомаров М. Слов’янська міфологія. — К., 1994. — С. 287. “Костомаров М. Слов’янська міфологія. — С. 292.

“Костомаров М. Слов'янська міфологія. — С. 321.

15Дмитриев В. По стране литературии. — М„ 1987. — С. 171. 16Див.: Т. Г. Шевченко. Біографія. — К., 1984. — С. 79.

17Зеров М. Твори: В 2-х т. — К„ 1990. — Т. 2. — С. 247—248. 18Див.: Куліш П. Твори: В 2-х т. — К„ 1989. — Т. 2. — С. 482, 521.

76

Історія українського літературознавства

19Куліш П. — С. 515.

20Куліш П. — С. 519.

21Куліш П. — С. 504—505.

22Куліш П. — С. 512.

“Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6-ти т. — К., 1964. — Т. 6. — С. 314. (Далі — в тексті).

Запитання. Завдання

1. Як ви розумієте суперечності утвердження історичної школи в західному і російському літературознавстві? Схарактеризуйте теоре­тичні внески в розвиток історичної школи представників німецької класичної філософії, а також Гердера, братів Шлегелів, братів Грімм, Гете та ін.
2. Визначте основні етапи формування імперського літературо­знавства в Росії і послідовні спроби приєднати до нього матеріали давньоукраїнського літературного процесу.
3. Схарактеризуйте перші вияви власне українського літературо­знавства в харківських періодичних виданнях початку XIX ст. та публі­каціях викладачів Харківського університету. В чому суть «опози­ційності» цих публікацій до утверджуваної в Європі історичної школи літературознавства?
4. Схарактеризуйте особливості внеску «харківських» літераторів у становлення критики історичної школи (І. Срезневський, Г. Квітка- Основ’яненко, П. Гулак-Артемовський та ін.).
5. Визначте характерні риси символічного та порівняльного етапів розвитку історичної школи.
6. У чому полягає особлива роль в утвердженні історичної школи в українському літературознавстві М. Максимовича — першого рек­тора Київського університету, та 0. Бодянського як автора «Наських українських казок...»?
7. Охарактеризуйте літературно-критичні судження письменників «Руської трійці».
8. Визначте головні досягнення історичної школи в науковій і творчій діяльності членів Кирило-Мефодіївського братства: М. Косто­марова як дослідника слов’янської міфології, П. Куліша як основопо­ложника української літературної критики нового періоду, Т. Шевчен­ка як творця нової художньої мови та «генератора» в своїй поезії тра­дицій і перспектив духовності.
9. У чому полягає закономірність романтичних здобутків і «реалістичних» втрат історичної школи? Чому відкриття історичної школи періоду романтизму більше стосувалися культури загалом, ніж власне літератури?

3.

Наука про літературу в епоху реалізму і подальший розвиток історичної школи

* Втома романтизму і шукання нових методологій у межах історичної школи
* Культурно-історичний напрям. Трактування української лі­тератури в «Истории славянских литератур» О. Пипіна
* «Історія літератури руської» О. Огоновського
* «Очерки истории украинской литературьі» М. Петрова
* Наукова спадщина М. Дашкевича і проблеми компарати­вних досліджень літератури
* М. Драгоманов і його порівняльна методологія в дослі­дженні фольклорної та професійної літератури
* Міфологічна методологія і теорія наслідування
* «Народницьке» літературознавство як останній етап у роз­витку історичної школи
* Б. Грінченко і його полеміка з М. Драгомановим («Листи з України наддніпрянської», «Листи на наддніпрянську Україну»).
* «Історія українського письменства» С. Єфремова
* Підсумки і нові перспективи в галузі літературних методо­логій

Романтизм і породжена ним історична школа в літе­ратурознавстві підійшли у своїх теоріях до дуже суттєво­го: зв’язку художньої творчості з першокоренем її та іс­торичними епохами. Але на якомусь етапі від усього цьо­го почало відгонити загальниками й надто суб’єктивною абстракцією. Відчувалась потреба в якійсь конкретизації і наближенні літературних ідей до земних реалій. Одне слово, на зміну почуттєвим, суб’єктивним у своїй основі домінантам прийшли більш об’єктивні, що цілком відпо­відало філософському принципу чергування типів і художнього, і наукового мислення: від почуттєвого до ра­

78

Історія українського літературознавства

ціонального, від раціонального до почуттєвого і т. д. По­ява в 40-х роках XIX ст. «натуральної ніколи» в худож­ній творчості була сигналом до того, що подібна «нату­ральність» повинна з’явитись і в критичному осмисленні літератури. Так воно зрештою і сталося, якщо врахувати, що в 50—60-х роках з’явилася вже згадувана «реальна критика». Певна категорія дослідників стала активно співвідносити суто літературні мотиви з мотивами дійс­ності, а в естетичних теоріях науково-міркувальні акцен­ти стали зміщуватися в бік публіцистичних «форм жит­тя», «віддзеркалень дійсності» і т. ін. Показовими з цьо­го погляду були відома дисертація М. Чернишевського («Про естетичне відношення мистецтва до дійсності», 1828—1889), трактат М. Добролюбова («Коли ж настане справжній день», 1836—1861) тощо. В українській літе­ратурній критиці проблема «віддзеркалення дійсності» («одкид берега в воді») найбільш виразно постала у відо­мій статті І. Нечуя-Левицького «Сьогочасне літературне прямування» (1878), з якою полемізував І. Франко, але збився на ще одну — звужено ідеологічну крайність («Література, її завдання і найважливіші ціхи»).

У таких і подібних випадках дослідник акцентував на виявленні «реальних» ідей у художньому творі — ідей морального, соціологічного, духовно-культурного змісту. В найзагальніших рисах можна сказати, що ці акценти стимулювались реальною дійсністю і тогочасним розвит­ком природничих наук. Зміна суспільних устроїв у бага­тьох країнах Європи (перемога прагматичного капіталіз­му) і нові відкриття природничників змушували літерату­рознавців і в своїй сфері шукати найточніших визначень причин і наслідків, давати максимально точні характе­ристики мотивам та ідейним спрямуванням літературних творів. Формується відтак ідеологічний напрям в історич­ній школі, який мав у свою чергу кілька різновидів. Най­більшого поширення в другій половині XIX ст. набув культурно-історичний різновид, який у деяких наукових джерелах фігурує з назвою «школи». Однак, на нашу думку, це тільки різновид ідеологічного напряму в істори­чній школі, оскільки принципово нового в підході до кри­тичного тлумачення літературних явищ він не давав. Як і в історичній школі періоду романтизму, вони трактува­лися з позицій феномена «відтворення».

Головним законодавцем мод у культурно-історичному прочитанні літератури є французький естетик і письмен­ник Іполит Тен (1828—1893). Свої теоретичні й методо­логічні погляди він виклав у працях «Філософія мистец­

Наука про літературу в епоху реалізму...

79

тва» (1865), «Історія англійської літератури» (1864— 1865) та ін. Культурно-історична теорія І. Тена цікава насамперед тим, що вона, з одного боку, оперта на тради­цію, а з іншого — пов’язана з досягненням «точних» на­ук сучасності. Виходячи з відкриттів Дж. Віко, Й. Герде­ра та ін. про зумовленість мистецтва епохою й середови­щем, І. Тен вважав за головне завдання дослідника літе­ратури з’ясувати причинні зв’язки тієї зумовленості. Від­так з’являється його теорія середовища, яке трактується ним як сукупність природних і суспільних умов. Під­твердження цій теорії він знайшов у роботі Ч. Дарвіна «Про походження видів», поширивши її на формування людських рас, а крім того, взяв із неї так званий прин­цип механізму. За його переконанням, духовний світ (як і фізичний) являє собою механізм, процеси якого підля­гають причинності. Іншими словами, духовну діяльність (тобто твори мистецтва) треба розглядати як факти і про­дукти, властивості й причини яких підлягають пояснен­ню. Оскільки літературний твір, крім усього, є ще й наслідком особистого вимислу автора, то «причину» цьо­го твору слід шукати в трьох інстанціях: раса, середови­ще і психологічний етап творця. Отже, І. Тен доводив, що твір має національне обличчя, несе в собі особливості природного і суспільного середовища («холодний Гріг», «темпераментний Бараташвілі», «замріяний Тичина» і т. д.) і позначений індивідуальністю, яка зумовлена скла­дом психіки автора. Останнє, як правило, дотичне до психології мас, що «породили» цього автора.

Виходячи з таких теоретичних засад, історик літера­тури повинен не «вихваляти» чи «гудити» літературний твір (автора), а відповідати на питання про походження літературної пам’ятки, про зовнішні впливи на неї і про її особливості. Ця відповідь дасть змогу відродити світ почуттів і пристрастей, які панували в ту чи ту епоху, коли народився твір. Найбільш виразно і впливово в то­му світі виявиться, на думку І. Тена, національна (расо­ва) специфіка.

Культурно-історична теорія знайшла багатьох при­хильників, але згодом зіткнулася з критичним опором, і насамперед ось чому:

1. Не можна, як це робив І. Тен, ототожнювати літе­ратурний документ з історичним — це різні документи.
2. Поняття раси (нації) в антропологічному і культур- но-національному сенсах не збігаються. «Чисті» раси, як виявляється, трапляються дуже рідко, і тому надавати вирішального значення національній (расовій) специфіці

80

Історія українського літературознавства

у творі не слід. Більш суттєвою може бути класова (гру­пова) специфіка. Цю точку зору, до речі, поділяв і

В. Перетц. Думається, що він був під впливом класових (марксистських) теорій так само, як і деякі інші літера­тори на зламі XIX—XX ст. Помилка полягала в тому, що не звернуто уваги на тимчасовість класового і вічність національного (расового). Національне, принаймні, стій­кіше, ніж класове, бо класове твориться штучно, пере­важно виробничими умовами, а національне визріло ево­люційно, з усіма духовно-природними ознаками розвит­ку людини й цивілізації.

1. Середовища абсолютизувати теж не слід. На одно­го письменника воно впливає відчутно, а інший творить ніби всупереч йому. Останні, як правило, є особистостя­ми геніальними; вони «виламуються» з середовища, і в підсумку забезпечують собі прогрес у творчості, а інколи навіть в історії.
2. Психологічний момент, який зумовлює індивіду­альність у творчості автора, звичайно, дуже важливий. Але абсолютизувати, фетишизувати його теж не слід. Бо він не завжди може віддзеркалювати дійсність. В одних випадках творець може цілком підпорядкувати свою пси­хіку кон’юнктурі моменту, а в інших — цілком ігнору­вати той момент. М. Гоголь, наприклад, взагалі був лю­диною не своєї, а іншої (барокової) епохи. Українські неокласики теж ніяк не вписувались у потік «червоної романтики» 20-х років, а В. Свідзинський у часи бара­банної тріскотні про переможний рух «до нових висот» давав глибоку інтелектуальну лірику, що не в’язалася ні з якими замовленнями більшовицького часу. Отже, не можна остаточно судити про літературу за станом сус­пільства і не можна характеризувати суспільство тільки за літературою.

За всіх вразливих місць у цьому методі його все ж слід віднести до продуктивного активу науки про літера­туру. І насамперед тому, що замість докорів авторам чи хвали їм І. Тен пропонував шукати в їхніх творах голов­ну рушійну силу і причинність. Його метод можна засто­совувати до багатьох літературних явищ ще й тому, що цей метод передбачає дослідження індивідуальності авто­ра. А в широкому розумінні історія літератури є історією художніх індивідуальностей і їхніх творів. Ось чому по­слідовників І. Тена було чимало серед дослідників літе­ратури. Негативні наслідки з’являлися при цьому лише тоді, коли в методі цього вченого щось одне спотворюва­лося, а все інше — кривотлумачилося. Наприклад, поль­

Наука про літературу в епоху реалізму..

81

ський учений Здеховський у своїй праці «Нариси з пси­хології слов’янського племені» приписав виняткове зна­чення расі (нації) в такий спосіб: Міцкевич, Словацький, Шевченко і Гоголь саме тому були здатні до рішучих кроків у своїй творчій діяльності, що перебували під впливом властивого слов’янам вродженого містицизму, який, як і месіанізм, — найхарактерніша риса слов’ян­ських націй.

Цілком зрозуміло, що маємо справу не з творчим ви­користанням (чи розвитком) методології І. Тена, а з його дискредитацією. Зовсім інакше використав цей метод у своїй науковій діяльності професор Київського універси­тету Микола Дашкевич (1852—1908). Прямим послідов­ником І. Тена його назвати не можна, оскільки в його ме­тодології з’явилися слабко виявлені в І. Тена мотиви іма­нентності мистецтва, але загалом його праці витримані саме в дусі культурно-історичного різновиду історичної школи. Крім того, М. Дашкевич вдавався до історико-по- рівняльної методології і став відтак одним із найпослі­довніших в українському літературознавстві прихильни­ків компаративістики.

До написання головної своєї праці з українського лі­тературознавства («Відгук про дослідження п. Петро­ва...», 1888) М. Дашкевич створив кілька студій, у яких дав і теоретичне, й історико-літературне обґрунтування своєї методології, а крім того — осмислив значну части­ну наукової спадщини своїх попередників, зокрема тих, що зверталися до питань історії української літератури в пошевченківські роки.

Осмислювати, щоправда, довелося небагато праць. Нові заборонні акти проти української духовності (Валу- євський циркуляр та Емський указ) значно загальмували розвиток не лише суто художньої творчості, а й науково­го її осмислення. До того ж, у ньому переважав акцент, який переконував читачів, що українська література — це периферія російської. До уваги, як правило, не брали­ся міркування з цього приводу ні М. Костомарова, ні П. Куліша, ні інших захисників самобутності українсь­кої літератури, котрі у 70—80-х роках про українську лі­тературу теж говорили з певними застереженнями, а ча­сом і з певною опінією.

Периферійність української літератури щодо російсь­кої в окремих дослідженнях часом підкреслювалась на­віть їхньою композицією. Так, у 1861 р. у Варшаві була опублікована «История русской литературьі» П. Петра- ченка, а «Краткий исторический очерк украинской лите-

82

Історія українського літературознавства

ратурьі» публікувався як додаток до неї. Щодо методоло­гії таких праць, С. Єфремов пізніше зазначить, що авто­ри їх «йшли напомацки, певних критеріїв не здобувши, ясного шляху недобачаючи»1. Певну просвітленість у цьому розумінні можна спостерегти в «Обзоре истории славянских литератур» О. Пипіна, який у 1879 р. допов­нив цю працю і перевидав під назвою «История славян­ских литератур». Методологія 0. Пипіна близька до ме­тодології І. Тена, хоч він і наголошував, що тріада І. Те­на (раса, середовище, психологічний момент) викликає деякі сумніви і навряд чи можна тільки на ній починати вивчення літератури. Водночас О. Пипін акцентував, що література є органічною часткою духовності народу й обов’язково національною, «тобто, несе в собі риси пле­мені, суспільних особливостей та ідеалів... Без цього література мертва і не викликає ніякого інтересу»2. Ви­ходячи з таких передумов, О. Пипін у колі слов’янських літератур знаходив місце й українській. Однак зробив це дуже стримано й з багатьма застереженнями, справжній зміст яких розкрився чи не в 1890 р.

Сталося це після появи в 1887 р. першого тому «Історії літератури руської» О. Огоновського. Ознайомив­шись із нею, О. Пипін опублікував у «Вестнике Европьі» рецензію з промовистою назвою: «Особая история русской литературьі»3. Якщо в «Истории славянских литератур»

О. Пипін наголошував, що факту існування південнорусь- кої (української) народності та її літератури не можна не визнати, то в названій рецензії він цю ж думку (але вті­лену вже в праці О. Огоновського) витрактував як тенден­цію українофільського сепаратизму супроти «обще- русской литературной жизни». О. Огоновський відповів

О. Пипіну великою статтею («Моєму критикові. Відповідь

О. Пипінові»), яку вмістив у львівському «Ділі» й пара­лельно видав окремим відбитком. У цій статті О. Огонов­ський не приймає порад О. Пипіна щодо злиття українсь­кої літератури (невеличкої ?!) з літературою російською і наголошує, що цими порадами славний публіцист «занапастив свої ліберальні думки про самостійний розвій української мови й літератури, що він похилив своє чоло супроти кормиги московського панславізму».

Згадана «История славянских литератур» О. Пипіна була чи не вершинним досягненням російського істори- ко-культурного літературознавства. «Серед двох тисяч сторінок його «Истории...» ніде не знайдеться жодної повної, присвяченої естетичному, суто літературному аналізу. Скрізь літературу О. Пипін розуміє тільки як

Наука про літературу в епоху реалізму...

83

частину загальної духовної культури, і ледве чи не скрізь їй приписується службова роль культурно-історичної ілюстрації»4. Про «Історію...» О. Огоновського можна бу­ло б сказати те ж саме, але український автор навіть не домігся «чистоти» історико-культурного методу. У бага­тьох випадках він перенаситив текст бібліографічними відомостями, а конкретний аналіз замінив переказуван­ням сюжетів, довгим цитуванням тощо. Деякі критики називали метод О. Огоновського позитивістським («спер­шу зібрати, а тоді пояснювати»), але, наприклад, С. Єф- ремов вважав, що в цього автора не було ніякого методу. «Тому-то історичного розвитку ми в Огоновського не ба­чимо: він дав у своїй праці не так історію письменства, як номенклатуру письменників... Праці Огоновського бракує живого нерва або — скажу так — усякої перспе­ктиви: постаті письменників немов виставлено всі вряд і часто вони дуже один на одного скидаються»5.

Критикували «Історію...» О. Огоновського також М. Сумцов («Киевская старина», 1887), І. Франко («Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року», 1910) та інші літературознавці, але майже всі сходилися на то­му, що вона цінна своїм зібраним матеріалом та утвер­дженням традиції, заявленої ще М. Максимовичем: укра­їнська література веде свій родовід від Київської Русі і має своє самостійне обличчя. У цитованій публікації С. Єфре- мова наголошується, що О. Огоновський закінчує собою добу збирання матеріалу і вже після нього став можливий той синтез, той підрахунок літературного надбання, який становить істотну рису справжньої історії письменства.

Сумлінним збирачем історико-літературного матеріа­лу України був ще один сучасник О. Огоновського, але на Східній Україні, професор Київської духовної академії Микола Петров (1840—1921). Його «Очерки истории украинской литературьі XIX столетия» (1884) були най­повнішим для свого часу критичним джерелом названого періоду і стали відправною точкою творчості М. Дашке- вича як нової сторінки в українському літературознавст­ві кінця XIX ст.

М. Петров займався дослідженням української літе­ратури не принагідно, а присвятив їй фактично все своє наукове життя. Він опублікував також «Очерки из исто­рии украинской литератури XVII—XVIII веков» (1911) і цим засвідчив, що його цікавить не лише період сформо­ваної вже української літератури (тобто нова література), а й її витоки, її давніші періоди і менш досліджені яви­ща. Проте найвиразніше виявився науковий метод

84

Історія українського літера турознавства

М. Петрова і його погляди на перспективи українського художнього слова у праці про літературу XIX ст. Суть цього методу М. Петров намагався викласти вже у вступ­ній частині «Очерков...». «Історичне дослідження укра­їнської літератури, — писав він, — виявило б її справж­нє коріння й природу, дослідило б той ґрунт, на якому вона росте, й визначило б, до якої міри стоїть непохитно та подає живі соки той ґрунт і, водночас, має чи не має своє майбутнє українська література»6.

Українську (нову) літературу М. Петров розглядає в поступовому розвитку, хоч і не дає чітко окресленої періо­дизації. Для нього важить насамперед історико-культурне значення того чи того явища і зв’язок його з суспільними та політичними явищами. Трактування цих зв’язків, од­нак, видається не завжди мотивованим, особливо коли йдеться про національну самобутність літератури. Методо­логічна хиба М. Петрова полягала в тому, що він у кінце­вому наслідку позбавив українську літературу тієї само­бутності і поставив її в цілковиту залежність від літерату­ри російської. Як наслідок, українській літературі в май­бутньому нічого «не світить» і її шлях може пролягти (на думку вченого) тільки в напрямку повного злиття з літе­ратурою північного сусіда. Бо й народилась вона фактич­но як відлам і наслідування тієї літератури, підкреслює М. Петров. Ця остання теза стала невдовзі основним пре­дметом його незгоди з М. Дашкевичем, з яким М. Петров через багато літ таки погодився і в названій праці, що ви­йшла в 1911 р., став цілком на його позицію. Але М. Дашкевича вже не було серед живих.

Микола Дашкевич (1875—1948) випускник Київсько­го університету, працював згодом його викладачем, про­фесором кафедри історії західноєвропейських літератур, але головний свій внесок він зробив у вивчення саме української літератури. Теоретичні свої засади він сфор­мулював уже в ранній праці «Постепенное развитие нау­ки истории литературьі...» (1877), котра прочитана була спочатку як лекційний матеріал для студентів. Цією пра­цею М. Дашкевич засвідчив свою причетність до культу­рно-історичного напряму в історичній школі, але вніс у нього деякі новації, що наближали його до пізнішої фі­лологічної школи.

Перше, на чому акцентував учений, стосується само­стійності літератури як окремої сфери духовного життя, а відтак і самостійності науки — історії літератури. На відміну від суспільної історії, підкреслював М. Дашке­вич, історія літератури має своє окреме поле — не зага­

Наука про літературу в епоху реалізму...

85

лом людського життя, а сферу внутрішніх прямувань лю­дини, її нахилів, ідеалів та ідеальних настроїв.

Предметом вивчення історика літератури, наголошу­вав М. Дашкевич, можуть бути не обв’язково всі твори, але обов’язково ті, що мають найзагальніше значення, тобто видатні твори, в яких виявлене вільне й живе став­лення індивідуального і суспільного «я» до дійсності. Це ставлення не може збігатися з точністю знань про жит­тя, якими керується «точна» наука. У словесних творах письменник спроможний дати новий простір для своїх вищих змагань і мрій, які можуть протистояти самій дійсності. Але основою їх є, звичайно, життя. Звідси — відоме прислів’я: «Спочатку життя, а потім мистецтво», і звідси ж — спостереження англійського філософа й со­ціолога Г. Спенсера, що авторські фантазія і натхнення можуть зробити дуже багато, але далеко не все. Необхід­не ще й організоване знання про життя в усіх його вимі­рах, яке тільки й здатне породити твір високої художньої проби.

Щодо форми творів, то М. Дашкевич вважав її для іс­торика літератури не дуже суттєвою. Але обов’язково, підкреслював він, слід звертати увагу на стиль, який ви­значає художнє обличчя і автора, і його літературного набутку. Досліджуючи ідеї літературного твору і його стиль, можна переконатися, що це справді окрема галузь духовної діяльності людини.

Друге питання, порушене М. Дашкевичем у статті «Постепенное развитие...», стосувалося розуміння впли­ву літератури на суспільне життя. Вплив цей значний, переконує вчений, але виявляється він не «моменталь­но», а поступово, і за змістом своїм не може зрівнятися з впливом, який належить науці. Література сповнена таких ідеалів, яких не дасть ні філософія, ні історія, ні етика, бо в ній вони постають синтетично і в естетично­му вияві. Ось чому їх вплив на людину і життя загалом безперечний, про що свідчать великі творіння літератури від Гомера до Шекспіра, Гете та ін.

На які ж сфери людського життя найбільше впливає література? Відповідаючи на це запитання, М. Дашкевич вказує насамперед на сферу просвіти і морального стану людства. Без літератури в цих сферах була б порожнеча або цілком очевидна неповнота.

Третю проблему, порушену М. Дашкевичем, можна сформулювати як проблему суб’єктивного начала в літе­ратурі. Для історика літератури вона є дуже важливою, оскільки в суб’єктивності автора літературного твору

86

Історія українського літературознавства

завжди виявляються й об’єктивні риси часу, які для іс­торичного пізнання епох є дуже важливими. Вони поля­гають не лише у відтворенні загальних ідей життя та психології героїв твору. Має значення для історика літе­ратури, як зауважував І. Тен, і добір слів, і довжина ре­чень та періодів, і особливість метафор, і логічний лад та розмір вірша, за якими можна пізнати й особу автора, і певні риси його епохи. Але визначальними, наголошував М. Дашкевич, усе-таки є не ці складові художньої форми твору, а загальні ідеї його, за якими можна і групувати окремі твори, і пов’язувати їх з певними епохами. Йшло­ся, отже, про періодизацію літературного процесу, за ос­нову якої вчений радив брати не формальні ознаки, а ідейну наповненість творів. Адже в кінцевому підсумку формальні ознаки випливають з ідейного змісту життя. Не ігноруючи формальних рис літератури, М. Дашкевич сповідував у ній примат змісту.

Ще одне питання, на якому наголосив М. Дашкевич, пов’язане з визначенням своєрідності певної літератури. Для з’ясування цієї проблеми, вважав учений, історик літератури повинен вдатися до порівняльних досліджень, типологічних зіставлень явищ, що мали місце в різних літературах. Це дасть змогу з’ясувати характер внутріш­нього життя людини, що стала предметом художнього осмислення, і виявити оригінальність тих форм, якими користувалися окремий автор і окрема література. Водночас можна простежити розвиток літератур і те постійне, що характерне для літератури в будь-які істо­ричні епохи. Спостереження свідчать, що «здоровий» розвиток літератури залежить від «здоров’я» суспільст­ва. Ось чому література може бути і є мірою духовного, розумового й морального стану суспільства. Останнє, як­що воно самобутнє, неодмінно народить і самобутню, оригінальну літературу.

З такими уявленнями про літературу й історію її М. Дашкевич підійшов і до трактування самобутності української літератури. Поштовхом до цього була, як уже зазначалося, праця М. Петрова «Очерки из истории украинской литературьі XIX столетия». Відгук М. Даш- кевича на ці «Очерки...» («Отзьів о сочинении г. Петро­ва...») відзначений у 1886 р. престижною в ті часи академічною нагородою графа Уварова7 і в 1888 р. опуб­лікований у спеціальному звіті про такі нагороди, які присуджувались уже двадцять дев’ятий раз. Позначений певною залежністю від офіційної думки того часу про «обласний» характер української літератури, цей відгук

Наука про літературу в епоху реалізму..

87

став, проте, найбільш авторитетним науковим джерелом кінця XIX ст. в галузі теорії і практики українського літературного процесу, який до М. Дашкевича не був удостоєний такої повноти і фаховості. Загалом же це унікальний випадок в українському (та й не тільки українському) літературознавстві, коли рецензія (відгук) на певне дослідження зайняла в науці значно вагоміше місце, ніж предмет рецензування, своїм фізичним та ін­формаційним обсягом. Маємо справу, по суті, з проблем­ною монографією, в якій висвітлено всю історію нової української літератури — від «Енеїди» І. Котляревсько­го до творів М. Старицького та ін., і висвітлено, до того

ж, із з’ясуванням джерел і традицій її та з осмисленням її літературними критиками різних художніх уподобань та політичних орієнтацій.

М. Петров у своїх «Очерках...» теж прагнув подати ці різні вподобання і примирити, як каже М. Дашкевич, непримиренні сторони8, але йому не вдалося охопити весь необхідний матеріал, а в окремих нюансах його він просто не зміг розібратися, оскільки не належав, за його словами, до цього (українського) племені. Іншими слова­ми, російське походження М. Петрова не дало йому змо­ги бути до кінця науково об’єктивним.

Свій відгук М. Дашкевич створив у час найвищого злету культурно-історичного напряму, коли, з одного бо­ку, він (напрям) набував свого крайнього (народницько­го) вираження, а з іншого — в ньому дедалі вагомішим ставав філологічний акцент (тобто підхід до літературних явищ як до явищ естетики). Тому так багато місця у від­гуку відведено з’ясуванню проблеми народності в україн­ській літературі і водночас — послідовним висновкам ученого про необхідність компаративного дослідження літератури, про значення в ній не стільки сюжетів і мо­тивів, скільки стилів мислення, форм вираження в них авторського «я» тощо. Українська література, наголошує М. Дашкевич, тим і прикметна, що вона за духом глибо­ко народна, що, крім того, в ній нуртують світові моти­ви. Вписуючись своїми стилями в світовий літературний контекст, вона має власне естетичне обличчя.

Розглядаючи українську літературу в історичному розвої, М. Петров робить акцент на залежності її в різ­ний час або від польської, або від російської літератури. М. Дашкевич не відкидає цілком таких залежностей, але ставить їх на другий план. Він вважає, що М. Петров не мав підстав схилятися до думки М. Драгоманова про го­ловне значення для української літератури «русского

88

Історія українського літературознавства

влияния» (55), оскільки факти засвідчують інше: «Висхідною позицією в розвитку української літератури була любов до своєї народності, природна, а не привнесе­на ззовні потреба самовираження рідним наріччям, при­в’язаність до рідного слова. Ці рушійні сили поступово зміцнювались разом із розвитком самопізнання і самосві­домості» (103).

Піддав критиці М. Дашкевич і думку М. Петрова що­до періодизації нової української літератури. М. Петров пішов частково за М. Драгомановим і запропонував роз­глядати її за п’ятьма періодами: псевдокласицизм, сенти­менталізм, романтизм, націоналізм («отражение темньїх славянофильских стремлений») і демократизм (54). Таку періодизацію не можна було прийняти тому, що, по-пер- ше, в її основу не покладено єдиний критерій: перші три означено за естетичним (стильовим) принципом, а на­ступні два — за ідеологічним. По-друге, не всі з означе­них періодів можна заповнити конкретними літературни­ми явищами. Наприклад, псевдокласицизм — період в українській літературі дуже сумнівний. «Було перекон­ливо доведено, що псевдокласицизм, який мав достатньо сил у літературі XVIII ст., виявився дуже слабким у лі­тературі XIX ст. Зокрема в українській літературі він зо­всім не мав сил. Ми не знаємо, хто з українських поетів може бути названим прихильником псевдокласицизму. Писання байок, переробка небагатьох античних сюжетів на цілком новий, народний лад не дають прав на приуро­чення до псевдокласичного напряму». Щодо конкретних авторів, продовжував М. Дашкевич, є очевидним, що, скажімо, в дусі псевдокласицизму витримано лише окре­мі мотиви поеми І. Котляревського «Енеїда», а вже його «Наталка Полтавка» — це виразні рецидиви сентимента­лізму і т. д. Щодо оди І. Котляревського, то вона лише жанром своїм нагадує класицизм, а за іншими ознаками форми та за змістом вона цілком народна і їй слід шука­ти місце в інших напрямах.

Штучними видаються в М. Петрова так звані роман­тичний і націоналістичний періоди в українській літера­турі. До них віднесено всі явища відповідно раннього і пізнього романтизму. «Сенс такого розподілу, — підкрес­лює М. Дашкевич, — нам не зовсім зрозумілий. ...Так, наприклад, А. Метлинський зарахований М. Петровим до романтиків, але з не меншими підставами його можна було б помістити в групу націоналістів» (272). Найнові­ший період в українській літературі (60—70-ті роки) М. Петров не називає ніяк, і тому не ясно, як треба ха­

Наука про літературу в епоху реалізму..,

89

рактеризувати, наприклад, творчість Марка Вовчка,

І. Нечуя-Левицького та ін. На думку М. Дашкевича, тут треба говорити про новий період реалізму, елементи яко­го були і в раніших українських письменників, почина­ючи, наприклад, від І. Котляревського. Доречно сказати, що М. Дашкевич не поділяв у своїй праці думку П. Ку­ліша, що нову українську літературу започаткував Г. Квітка-Основ’яненко. Її витоки мають чіткий інший орієнтир — І. Котляревський. Не має значення те, що йо­го головний твір («Енеїда») побудований на запозичено­му сюжеті. «В художніх творах важлива не стільки ори­гінальність фабули, скільки її обробка, той духовний зміст, який вкладається в запозичений сюжет. Данте, Боккаччо, Аріосто, Шекспір, Мольєр, Гете не вигадували власних фабул, а черпали їх із літературних творів, які траплялися їм під руку, або ж із народної словеснос- ті»(86). Це ж робив і Котляревський: у запозичений сю­жет «Енеїди» він вдихнув цілком новий (український) зміст, і тому саме він є основоположником нової україн­ської літератури.

Проблематичним, на думку М. Дашкевича, був роз­гляд М. Петровим творчості Т. Шевченка. Його віднесе­но до «націоналістичного» періоду, що сприймається як несподіваний нонсенс. Т. Шевченко — поет загальнона­родний, він умістив у своїх творах загальнолюдські болі й думи. У нього є запозичені мотиви, мотиви з фолькло­ру, з Біблії чи з творчості інших поетів. Але вони осми­слені по-новому і тому виросли в самостійні твори, що зрозумілі не тільки українському народові. Чи впливали на нього В. Шекспір, О. Пушкін та інші генії літерату­ри? Безперечно, але так само, як і народна творчість чи творчість менш відомих українських поетів — попе­редників Т. Шевченка. Такі генії, як Т. Шевченко, готу­ються до народження всім попереднім досвідом літерату­ри, вони з’являються в історії народів дуже рідко, і тому їх не можна вбгати в будь-який, тим більше — штучно вигаданий період, наприклад — націоналістичний.

Підсумовуючи розгляд праці М. Петрова, М. Дашке­вич віддає належне автору за зібраний матеріал, за окре­мі вдало скомпоновані нариси про письменників, але ще раз наголошує, що в цій книзі, «за всього прагнення ав­тора до наукового викладу фактів нема чіткої системати­зації їх, яка б органічно випливала із самого матеріалу. Головні течії української літератури вияснені не зовсім задовільно і без належної повноти» (299). Отже, з цього погляду треба ще багато зробити всім наступникам

90

Історія українського літературознавства

М. Петрова. Його матеріали «будуть у великій нагоді майбутнім дослідникам» (301).

А якою ж буде майбутня доля самої української літе­ратури? Над цим питанням М. Дашкевич теж замислю­вався, але тут його міркування зайшли в суперечність із власними спостереженнями і він віддав належне своєму імперському часові. Говорячи про те, що українська літе­ратура є оригінальним витвором окремого народу, він водночас підкреслив (чи змушений був підкреслити), що вона є обласною частиною загальноросійської літератури. «Історія російської літератури повинна приділити укра­їнській словесності перше місце в ряду обласних вкладів у загальноросійську скарбницю духу і слова» (300). А в майбутньому «Розумний хід історії почав приводити оби­дві народності (російську й українську. — М. Н.) до тіс­ного зближення і єднання. В міру неминучих стирань різких відмінностей у характері обох російських народ­ностей, в міру зближення їх у загальній національній освіті і житейському спілкуванні значення української літератури ставатиме дедалі меншим і меншим» (268). Це висловлювання М. Дашкевича показове з погляду за- ангажованості автора режимними ідеями; вразливість його цілком очевидна також з наукової точки зору: воно не аргументоване жодним конкретним фактом, який би доводив занепад української літератури в майбутньому. Через це в наукових колах підтримувалась і розвивалась не ця ідея М. Дашкевича, а його роздуми про оригіналь­ність української літератури і про продуктивні методи її дослідження.

Одним із таких методів М. Дашкевич вважав істори- ко-порівняльний (компаративний). На його продуктив­ності наголошували дослідники міфів і фольклору, зокре­ма Гердер і брати Грімм, але особливо актуальним порі­вняльний метод стає в середині XIX ст.

До цього часу панівним було уявлення, що схожі мо­тиви, сюжети, герої з’явилися в різних пам’ятках фоль­клору ще в доісторичний час як наслідок однаковості розвитку людства, але в 50-х роках XIX ст. німецький дослідник Т. Бенфей своїми спостереженнями спробував довести, що вирішальну роль у цьому відіграли впливи, котрі стали можливими з виникненням письма уже в іс­торичну епоху. Як би там не було, але факт подібності в літературах був незаперечним, і він потребував осмислен­ня. Цим і зайнялися особливо активно історики літерату­ри ще в романтичний період (ми згадували про порівня­льні студії М. Костомарова та ін.), а в епоху реалізму до­

Наука про літературу в епоху реалізму..

91

слідники почали акцентувати, що порівняльний метод є найбільш об’єктивним, якщо треба з’ясувати і проблему оригінальності кожної літератури, і таке явище, як сві­това література. Ізольоване вивчення кожної літератури завжди буде неповним і неповноцінним. Один із класиків порівняльного літературознавства в Росії О. Веселовсь- кий наголошував, що епос кожного історичного народу є епосом міжнародним. Розвиваючи цю думку, В. Перетц говорив, що література кожного історичного народу є лі­тературою міжнародною. «Не знаючи середньовічної гре­цької літератури, ми можемо неправильно витлумачити значення давньоруської літератури; не знаючи польської і латинської літератур XVI і XVII ст., ми будемо помиля­тися в оцінці явищ української літератури XVII ст.; без порівняльного вивчення стилю бароко, італійського «ма­ринізму», іспанського «гонгоризму», англійського «евфу­їзму», французького «стіле преціеукс» і німецького «бом- басту» ми можемо думати, що ці стилі є чимось особли­вим і відмінним, тоді як це — повторення по суті одного й того ж, перенесення однієї і тієї ж «моди» в різні літе­ратури і мови»9.

У російському літературознавстві канон порівняль­них досліджень встановили Федір Буслаєв (1818—1897) і Олександр Веселовський (1838—1906). Буслаєв свої студії будував переважно на фольклорно-міфологічному матері­алі («Исторические очерки русской народной словесности и искусства», 1861), а Веселовський через фольклор ви­йшов на порівняльне вивчення майже всіх європейських професійних літератур. Водночас він є творцем російської теорії історичної поетики. Головні праці його — «О мето­де и задачах истории литературьі как науки» (1870), «Славянские сказання...» (1872), «Южнорусские бьіли- ньі» (1881), «Разьіскания в области русского духовного стиха» (1889) та ін. Свою порівняльну теорію він будував не лише на зовнішніх подібностях літературних явищ чи на механічних впливах «сусідніх» літератур, а насампе­ред на «внутрішній готовності» тієї чи тієї літератури відгукнутися на певний вплив. Ідеться про обґрунтовану

О. Веселовським теорію «зустрічних течій», яка передба­чає і психологічний, і естетичний рівень літературної творчості. Порівняльний метод дав змогу О. Веселовсько- му по-новому розкрити проблему походження поезії та її родів, намітити еволюцію основних елементів поетичного стилю і сюжетності, висунути протилежне кантівському розуміння ролі особи в історико-літературному процесі та ін. Суттєвими також були аргументи О. Веселовського на

92

Історія українського літературознавства

користь того, що так звані «русские бьілиньї» мають усе- таки староукраїнський корінь і залишилися вони в Укра­їні тільки у вигляді частин, розкладених на прислів’я, загадки, казки тощо.

Сучасником О. Веселовського був Олександр Котля­ревський (1837—1881), який народився на Полтавщині, працював у російських школах та вузах і на все життя зберіг, як писав 0. Пипін, «малорусское сочувствие». Він узяв участь у полеміці з теорією Погодіна-Соболевського про походження української мови, співробітничав в українському журналі «Основа», досліджував слов’янсь­ку міфологію, зробив значний внесок у порівняльне вивчення фольклорної та професійної творчості різних народів. Питаннями мови О. Котляревський займався то­му, що мова, як він наголошував, є тим ембріоном, з яко­го виростає наука про поезію і літературу загалом. На думку О. Котляревського, для історика літератури голов­ним завданням є дослідження кожного літературного факту, з’ясування в ньому ступеня народності й студію­вання історичного процесу в його поступовому розвитку та зв’язку між його етапами. Літературний твір є не іс­торичною пам’яткою, а власне літературною; в ній має значення не історичний факт, а душевне осмислення і сприйняття його автором, відлуння в ній душевних ста­нів народу. Порівняльне вивчення історії літератури є продуктивним тому, що в далекому минулому в усіх на­родів було єдине творче джерело, а з розвитком цивіліза­ції з цього джерела вийшли різні літератури, котрі були дзеркалом душі кожного окремого народу. Порівняння їх дасть змогу з’ясувати природу індивідуального й окремо­го, власного й загального в літературній творчості, а та­кож простежити рух форм та ідей, якими збагачувала світове письменство кожна національна література.

Головна праця О. Котляревського — «О погребальних обьічаях язьіческих славян» (1868). Крім того, він автор численних рецензій, оглядів, статей, які в 90-х роках ви­дані чотиритомником у Санкт-Петербурзі. В Київському університеті О. Котляревський працював протягом 1875— 1881 рр. Критичний огляд української літератури опублі­кував в «Основі» під псевдонімом Скубент Чуприна.

Порівняльно-історична методологія, в тій частині, де йшлося про природу міфа і його роль у формуванні пізні­ших національних мистецтв, знайшла послідовного кри­тика в особі Михайла Драгоманова (1838—1895). Погля­ди братів Грімм, Буслаєва та інших міфологів він піддав критиці за те, що вони не враховували ефекту чистоти

Наука про літературу в епоху реалізму..

93

міфа. Для дослідження художніх джерел, писав М. Драгоманов, треба «опускатися» не глибше фолькло­ру, але і з нього слід зняти всі соціологічні нашарування різних епох. Особливо слід приглянутись до книжних на­шарувань, які відчутні у фольклорі кожного освіченого народу. Знявши все це, можна розпочинати наукові до­слідження, застосувавши одночасно й історичний (соціо­логічний), і порівняльний методи.

Порівняння, на думку М. Драгоманова, слід робити в кількох аспектах — українсько-російсько-білоруському, загальнослов’янському, арійському та інших (навіть ви­падкових), оскільки наш народ перебував у контактах з різними народами. Ці народи і передали йому або пе­рейняли від нього певну частину народної словесності. Це дасть змогу виявити і схожість, і відмінність нашого фольклору, показати, що в ньому є свого, що запозичене, що інтернаціональне, а що являє собою суто національ­ний зміст. Досліджуючи окремі зразки фольклорних тво­рів (наприклад, легенду про Шолудивого Буняка), М. Драгоманов значно розширив межі впливів на україн­ський фольклор, порівняно з Т. Бенфеєм, який припус­кав, що тут треба говорити лише про візантійський і пів­деннослов’янський впливи. М. Драгоманов доводить, що на український фольклор впливали і західноєвропейські сусіди (поляки, словаки, французи, німці), і ближча (донська) сторона, і далекі Монголія, Сибір, південна Азія, Кавказ, перська та індостанська традиції. Одне сло­во, треба говорити про цілий каскад впливів, за якими навряд чи можна помітити щось індивідуальне, суто українське. Висновок не дуже втішний, але він повинен ще більше активізувати наукові пошуки, щоб те власне українське у фольклорі все-таки віднайти. На думку М. Драгоманова, в пригоді тут може стати антропологіч­ний метод англійського етнографа Едуарда Тайлора (1832—1917). Цим методом М. Драгоманов скористався в роботі «Слов’янські перерібки Едіпової історії» та в зга­дуваній студії про Шолудивого Буняку.

Паралельно зі студіюванням фольклору М. Драгома­нов активно займався літературною критикою і залишив справді класичні зразки. В окремих із них він скористав­ся історико-порівняльним методом, але в такий спосіб, що не раз викликав не лише захопленння, а й нарікання української громади. Особливої уваги у зв’язку з цим за­слуговують такі праці М. Драгоманова, як «Література російська, великоруська, українська і галицька», 1873; «Доповідь для літературного конгресу в Парижі», 1878;

94

Історія українського літературознавства

«Шевченко, українофіли і соціалізм», 1879. Літературні питання знайшли своє місце також у відомій дискусії М. Драгоманова і Б. Грінченка («Листи на наддніпрянсь­ку Україну» та «Листи з України наддніпрянської»), які публікувалися в західноукраїнській періодиці протягом 1892—1893 рр., а згодом видані окремими відбитками.

Доповідь М. Драгоманова на конгресі в Парижі була стислим викладом проблем, висвітлених у його брошурі «По вопросу о малорусской литературе» (1876). Вона ма­ла на меті ознайомити європейську громадськість із кри­чущими утисками, яких зазнавала українська література в Росії. Ця доповідь мала заголовок «Література україн­ська, проскрибована урядом російським». Автор вислов­лював впевненість, що світова громадськість не зали­шиться осторонь тієї наруги, яку чинить Росія щодо української літератури, і прийде їй на поміч, але це бу­ли, звичайно, марні сподівання, оскільки російський уряд на жодні поради в питаннях гноблення національ­них меншин в імперії ніколи не реагував. Проблема за­лишалась нерозв’язаною, і українській літературі так са­мо відводились задвірки, в кращому випадку — місце «для домашнього вжитку».

Тим часом у самій Україні власна література існува­ла, як виявляється, в кількох варіантах. М. Драгоманов нарахував їх чотири і порівняльним методом спробував знайти їм місце в сучасному літературному процесі («Література російська, великоруська, українська і гали­цька»). Міркування про літературу перемежовувались у М. Драгоманова з міжпартійною боротьбою серед україн­ців, з роздумами про долю мови української і зрештою — про духовність усієї нації, яка знемагала від дрібних чвар, засилля москвофілів, немічності наукової думки і браку ясних перспектив на майбутнє. Внутрішнім двигу­ном полемічного запалу М. Драгоманова стала боротьба за народність літератури, котру, виявляється, дуже по- різному розуміють українці східної та західної України, не кажучи вже про москвофілів, які завжди щодо цього були одностайними: народне — це те, що єднає весь сло­в’янський (і неслов’янський) світ під гаслом «единой й неделимой России». Творчим особистостям, зокрема в Україні, з такою ідеєю змиритись було важко, що й при­звело до роздвоєності М. Гоголя, розгрому Кирило-Мефо- діївського братства, трагедії Т. Шевченка. Щоб з’ясувати свою позицію в розумінні цих питань, М. Драгоманов, на жаль, збочив у свої федералістичні вподобання і в понят­тя «народність української літератури» вклав своєрідний

Наука про літературу в епоху реалізму...

95

зміст. Відсталість української народності пішла від того, пише М. Драгоманов, «що в українофільстві дана була пе­ревага формальному боку, націоналізму, партикуляриз­му, і за ними не замічена була та середина, котра давала йому силу од Котляревського до Шевченка включно. А ця середина в тому і залежить, що українська муза тоді тіль­ки давала свіжі і дужі твори, коли завдавалась загальни­ми європейсько-російськими ідеями і напрямами — сен­тименталізмом, романтизмом, охотою до простонароднос­ті і т. д., — що українські національні ідеї і традиції то­ді тільки користувались симпатією громади, коли вони підходили під загальні тенденції...»10. Сказано ніби пра­вильно, але відбулася підміна понять: порівняльна ха­рактеристика українського і європейсько-російського спрацювала не на користь першого. І в подальшій розмо­ві на цю тему автор пішов ще далі: слабкість раннього Шевченка в його плачах за колишніми «бунчуками і бу­лавами», оповідання Марка Вовчка — це скоріше мимо­вільний рефлекс російської літератури школи Тургенєва, ніж самостійний вияв українських ідей; Нечуй-Левиць- кий у «Причепі» сів на дуже небезпечного коня — націо­налізм, а взагалі літературу українською мовою треба тво­рити тільки як белетристику про «простий» народ, «для домашнього вжитку» і т. ін. «Простий народ у нас — це 90% народу, коли не більш. Опишіть його побит, навчіть його, це вам праця на 20—30 років. А там побачимо, що треба робити далі» (175).

Отака констатація і такі «перспективи»... А на гали­цькій Україні справи ще більш кепські; там зовсім не розуміють необхідності єднання інтересів Галичини, Малорусі, Великорусі. Розмова про літературу скотилась відтак у річище політичних міркувань, які в підсумку зводяться до необхідності примирення зі становищем, розвитку «в сфері свого дійства» кожної з чотирьох літе­ратур і тоді, мовляв, не буде незгоди між галичанами, українцями, москвофілами, українофілами, русофілами, полякофілами, слов’янофілами, а буде спільна праця і бо­ротьба тільки проти обскурантів і експлуататорів. Нечіт­кість національної і літературної позиції врешті доповне­на була чіткістю в симпатіях до федеральних ідей і до ідей дедалі моднішого соціалізму: борись проти обскуран­тів і гнобителів, а всі інші питання (зокрема й національ­не) якось та вирішаться.

Ще більш непевною ця позиція постала в пізнішій праці М. Драгоманова «Шевченко, українофіли і соціа­лізм». Тут уже відверто наголошувалося, що значення

96

Історія українського літературознавства

Шевченкової творчості через те й недостатнє, що в нього було «мало соціалізму», але «багато сепаратизму».

Названа праця з’явилась як своєрідна відповідь мір­куванням Сірка (Федора Вовка), котрий у 1873 р. в Цю­ріху, під час відзначення 12-х роковин смерті Т. Шевчен­ка, пробував пов’язати творчість Кобзаря з ідеями соціа­лізму, а пізніше (в 1879 р.) ще раз повернувся до цих пи­тань у статті «Т. Г. Шевченко і його думки про громад­ське життя». М. Драгоманов розглянув спочатку постать Т. Шевченка в оцінках його сучасників, показавши, зокрема, що П. Куліш не мав рації, коли доводив напри­кінці життя «шкідливість» для українського народу «п’яної музи» поета, і що М. Костомаров теж був неточ­ним, коли писав, що Т. Шевченко говорив устами наро­ду. М. Костомарову М. Драгоманов закидав також хиб­ність його тверджень, ніби Т. Шевченко не мав «меч- таний о местной независимости». Навпаки, доводить М. Драгоманов, Т. Шевченко завжди був сповнений ідей незалежності, але хиба його в тому, що причину її він вбачав тільки в залежності «од москаля» і мріяв про по­вернення до козацьких та гайдамацьких вольностей. Усе це, мовляв, призвело до того, що Шевченко так і не зміг дати нам «провідної ідеї» майбутнього України, бо й сам її не мав, і не була вона достатньо зрозумілою його сучас­никам. Деякі політологи й літературні критики бачили ту ідею майбутнього в соціалізмі і були переконані, що Т. Шевченка слід сприймати як предтечу соціалістичних ідей. М. Драгоманов на це відповідає: «Ми ніяк не згоди­мось, щоб Шевченко був соціалістом. Ми думаємо навіть, що згодитись із цим було б шкідливо й для долі самого соціалізму на Україні, бо це б пустило невірну думку й про те, що таке соціалізм» (2, 63). Вважаючи брак соці­алізму в Шевченка неабияким ґанджем, М. Драгоманов пробує знайти чимало вад і в поетиці Шевченкових тво­рів. Не сприймав він його «патріархального біблейства», тобто звернення Шевченка в його «противуцаристских стихах» до біблійної образності, а форму всіх поем поета вважав «розтріпаною», бо в них «перемішано» Біблію з петербуржчиною, цинізм з манірністю, жарт із недбаліс­тю тощо. Одне слово, в творах Т. Шевченка «нове пере­мішане з старим так, що без помочі збоку й не розбереш, що ж справді з нього й треба брати» (2, 99).

Від Шевченкових «вад» М. Драгоманов перейшов до громадських справ в Україні і знайшов їх там дуже невтішними. Особливо слабким був ґрунт соціалізму, а щоб зміцнити його, потрібна велика праця «нового укра­

Наука про літературу в епоху реалізму..,

97

їнства». Цю працю М. Драгоманов зводив в основному до просвітництва на ґрунті федералізму. «Новому українст­ву, — з його громадівством і федералізмом, — доведеть­ся витерпіти всі удари старих сил, а до того вистояти в конкуренції з поступом ліпше впорядкованих поступових сил у сусідів», — підкреслив М. Драгоманов (2, 130).

Зачеплено, отже, дуже дражливі питання: вказано на «хиби» Т. Шевченка і визначено труднощі з утверджен­ням ходи України до федералізму. Дражливими вони бу­ли для часу написання статті (1878), а через чверть сто­ліття, як вважав І. Франко, вона вже «не збудить ніяких квасів та сердитостей» (2, 557). Як з’ясувалося, така впевненість І. Франка була передчасною. Мине ще понад чверть століття — ІД. Донцов виступить із статтею «Шевченко і Драгоманов» (1938), в якій ці питання постануть ще гостріше, ніж у 70-ті роки XIX ст. Д. Дон­цов витрактував Т. Шевченка і М. Драгоманова як цілко­витих антагоністів, котрі стояли на абсолютно різних ідейних платформах. «Великою прірвою, яка ділила сві­тогляд Шевченка від хаотичної мішанини думок Драгома­нова, — писав Д. Донцов, — була ідея примату нації: ідея, яка набрала повного змісту щойно в наші часи — в боротьбі з антагоністичними контрідеями соціалізму... А соціалізм і поступовість — це були болвани, яким покло­нявся Драгоманов і яким поклоняються і досі сторонни- ки того лакея Москви»11. Висновки Д. Донцов зробив од­нозначні: «Все в них (тобто в Шевченка й Драгоманова) різне... Різні джерела їх мудрості, різна й сама їх муд­рість... В одного блискучі традиції своєї країни і їх літо­писців — автора «Слова», автора «Історії русів», у друго­го — анархічна, матеріалістична філософія соціалізму» (45). Якщо відкинути ярликування, а глянути на пробле­му тільки з позицій літературознавства, то стане очевид­ним, що справа не просто в особі М. Драгоманова, який не зрозумів Т. Шевченка і навмання захопився ідеями фе­дералізму й соціалізму. Вся суть у втратах, які ставали дедалі відчутнішими в методологіях історичної школи — культурно-історичній, ідеологічній, порівняльно-історич- ній чи навіть міфологічній. Вони давали, виявляється, надто безмежний простір у погляді на літературу як ви­разницю життєвих ідей. Нюанси й напівтони до уваги не бралися. Так звані художні особливості літературних творів сприймалися часом не як синтез, з якого все почи­нається, а як набір образних висловів, який відіграє ні­би допоміжну, прикрашальну роль. І тому й виходило (як у М. Драгоманова): скористався Т. Шевченко моти- 4 1-116

98

Історія українського літературознавства

вом з «Історії русів» — отже, віддав данину «туманам», якими сповнений цей твір; вдався Т. Шевченко до біблій­ної образності — отже, прирік себе на патріархальність і т. ін. Не зміг М. Драгоманов розібратися в цих речах як учений-філолог, бо в ньому переважав ідеолог і соціальний історик. З таким критерієм до нього й слід підходити, а те, що Д. Донцов спрямував на нього свій гнів та навішав яр­ликів, теж можна пояснити належністю і самого Д. Дон- цова до ідеологів та соціальних істориків, а не філологів. Два однакові заряди, як відомо, відштовхуються. Д. Дон­цов не відштовхувався, а відштовхував від себе, бо був мо­гутніше озброєним історично і практично. Той «соціа­лізм», який для М. Драгоманова залишався теорією, в ча­си Д. Донцова став уже практикою. Та ще й такою, яка для України в 30-х роках XX ст. принесла значно більше втрат, ніж у часи М. Драгоманова мрія про федералізм. Д. Донцов дуже боляче сприймав ці втрати і тому шукав об’єкта для хоч якоїсь розрядки. Трапилася вона у вигля­ді гіпертрофованої методології М. Драгоманова як літера­турознавця. І зчинилась не просто розправа, а акція ни­щення опонента. Історія ж обом їм віддає належне.

У своїй творчості М. Драгоманов ще не раз звертався до постаті Т. Шевченка, але ті звертання були принагід­ними і не дуже багато додавали до раніше висловлених поглядів. Певний прогрес можна запримітити хіба що в полеміці й своєрідній боротьбі М. Драгоманова за Шев­ченка. В замітці про переклад «Катерини» французькою мовою він, наприклад, не спростовує думки про всена­родність поета, про те, що Т. Шевченко «був луною їх (мас) почуття, тлумачем їх горя і їх змагань» (294), а в замітці про поезії Т. Шевченка в народних устах навіть шкодує, що «між простим народом твори його не так роз­ширені, як би треба було ждати»(295). Справді войовни­чою була рецензія М. Драгоманова на видання «Коб­заря», здійснене в 1893 р. О. Огоновським. Назвав він цю рецензію промовисто: «Т. Шевченко в чужій хаті його імені». Ця промовистість полягала в тому, що М. Драго­манов найжорстокіше засудив метод видання О. Огонов­ського і не сприйняв жодної його характеристики твор­чого доробку поета. Жанрове визначення окремих творів, до якого вдався О. Огоновський («думки», «балади», «посвяти», «епічні твори» та ін.), позначене схоластикою (пише М. Драгоманов), а спроби видавця скористатись порівняннями видаються «іграшкою в порівняльний ме­тод». Нічого не дає, наприклад, порівняння «Сну» Т. Ше­вченка з «Мідним вершником» О. Пушкіна, поезій пері­

Наука про літературу в епоху реалізму...

99

оду заслання з поезією теж свого часу засланого антично­го поета Овідія та ін. Після таких порівнянь, зазначає М. Драгоманов, «можна сказати, що і смерть Шевченка на­гадує смерть Гомера, бо певно ж, коли Гомер жив на сві­ті, то мусив і вмерти» (408).

Багато зауважень зробив М. Драгоманов щодо неточ­ності біографічних даних, якими оперує О. Огоновський, і щодо намагання видавця переінакшити релігійні погля­ди Т. Шевченка. Про останнє він говорив цілком суб’єк­тивно, із своїх греко-католицьких позицій, які православ­ного Шевченка не завжди стосувалися. О. Огоновський згадав і статтю М. Драгоманова «Шевченко, українофіли і соціалізм». Однак з’ясувалося, що змісту її він не збаг­нув. М. Драгоманов уточнив дві свої позиції, від яких не збирався відступати: 1) Т. Шевченко не був соціалістом; 2) справа соціалізму має розвиватись водночас із націо­нальною. Чи мають ці позиції зв’язок із конкретною твор­чістю Т. Шевченка, М. Драгоманова не цікавило, бо зро­бити це так само неможливо, як і в часи написання стат­ті «Шевченко, українофіли і соціалізм». Легше сказати, що погляд О. Огоновського на постать Т. Шевченка зана­дто богомазний, що й робить не без іронії М. Драгоманов. Але в кінці рецензії він висловлює певне вдоволення, що навіть таким недосконалим виданням «світло «Кобзаря» все ж таки поставлено перед люди — на стіл, а не схова­не під стіл. Решта прийде» (415). Що таке «решта» — мо­жна лише здогадуватися: Т. Шевченко значно більший (і інакший) поет, ніж подає його О. Огоновський.

Це був прогрес М. Драгоманова в трактуванні Т. Шев­ченка, але школа, методологія його, що позначена, крім усього, цілком очевидним федералістичним і соціалістич­ним індивідуалізмом, залишалась незмінною. Певне від­луння її можна спостерегти і в згадуваному листуванні з Б. Грінченком, хоч воно до власне літературних справ мало й не дуже прямий стосунок.

Предметом дискусії стало з’ясування політичних і ме­тодологічних поглядів на шляхи і перспективи розвитку української літератури. Б. Грінченко у зв’язку зі згаду­ваним драгомановським федералізмом процитував відомі слова Т. Шевченка про «шмат гнилої ковбаси», за яку, мовляв, і матір рідну можна продати. М. Драгоманов уточнював, що російська література — це не «шмат ков­баси», що він усього лише хотів, аби українська літера­тура не залишалася в етнографічних рамках, що україн­ським авторам треба приймати досвід і російської, і ін­ших зарубіжних літератур. М. Драгоманов «запідозрю­

100

Історія українського літературознавства

вав» Б. Грінченка в «етнографічному патріотизмі», а Б. Грінченко не сприймав Драгоманового космополітиз­му, який відводив думку від «національної ідеї». М. Дра­гоманов писав про свою вихідну позицію так: «Космополітизм в ідеях і цілях, національність у фунті і формах культурної праці»12. Фактично це була модель ві­домої формули радянських часів: «інтернаціональна (культура) за змістом і національна за формою». Б. Грін­ченко вважав, що література мусить бути національною і за змістом, і за формою, а прикладом ставить тут твор­чість Т. Шевченка, котрий завдяки такій єдності в своїх творах високо підняв самосвідомість українського наро­ду. М. Костомаров і П. Куліш, вважав Б. Грінченко, зна­чно понизили її, оскільки збились на манівці «літератури для домашнього вжитку» (М. Костомаров), на лайливі ви­пади проти українського козацтва (П. Куліш) тощо. Не мав рації М. Драгоманов і тоді, підкреслював Б. Грінчен­ко, коли поділяв українську літературу на галицьку, українську, великоруську та ін.: «Історія не знає ніяких «підлітератур», ніяких літератур «для домашнього вжит­ку», ніяких літератур спеціально про пана або спеціально про мужика»13.-З часу Т. Шевченка українська літерату­ра вийшла на загальнолюдські дороги, і такою має бути її майбутня перспектива, наголошував Б. Грінченко.

Полемічна гострота думок обох полемістів мала прин­ципове значення лише з позицій ідеологічних, а методо­логія літературних поглядів у них була фактично однако­вою: за межі історичної школи вони обидва не виходили, лише увиразнили в ній напрям цієї школи, який пізніше буде названий народницьким. Б. Грінченко послі­довно утверджував його в усіх своїх рецензіях і статтях, вдаючись інколи аж до фетишизації народних мас (як ге­роїв мистецької сфери), для яких, мовляв, потрібна лише та література, що їм зрозуміла, і т. ін. Але вже на почат­ку XX ст. він уточнив свою позицію і став висловлювати­ся за необхідність піднесення рівня художніх смаків народу, якому має бути зрозумілим не лише «просте» пи­сьмо, а й твори Гомера, Шекспіра, Мільтона. З таких позицій, зокрема, написана його стаття «Малорусская ли- тература» в «Большой знциклопедии», яка (стаття) хоч і мала суто інформаційне завдання, однак була позбавлена будь-яких симпатій щодо «простої», «азбучної» літерату­ри для народу. Залишив Б. Грінченко і деяку (полегшену, щоправда) критику статті С. Єфремова «В поисках новой красотьі», яка саме з народницьких позицій не сприйма­ла деяких новацій в українській літературі.

Наука про літературу в епоху реалізму...

101

Якщо Б. Грінченко займався літературно-критичною діяльністю лише принагідно (як і інші письменники — його сучасники: М. Павлик, П. Грабовський, О. Мако- вей), то в діяльності таких авторів, як Михайло Комаров (1844—1913), Василь Горленко (1853—1907), Василь До- маницький (1877—1910), Сергій Єфремов (1876—939), Остап Терлецький (1850—1902) та ін., що розвивали іс­торичну школу в її народницькому і неонародницькому варіанті, літературознавство займало значно вагоміше місце. М. Комаров зробив помітний внесок у розвиток української бібліографії («Бібліографічний покажчик но­вої української літератури, 1798—1883)», В. Горленко активно працював у галузі рецензування творів сучасно­го літературного процесу (зокрема драматургії), О. Терле­цький зосереджувався на зв’язках літератури з соціаль­но-політичним життям («Галицько-руське письменство 1848—1865 рр. на тлі тогочасних суспільно-політичних змагань галицько-руської інтелігенції»,1903), а В. Дома- ницький виконав просто-таки історичну роботу в галузі становлення на новому етапі української текстології. Йо­му належить ґрунтовний «Критичний розслід над текс­том «Кобзаря» Т. Шевченка» (1906), в 1907 р. він підго­тував наукове видання «Кобзаря», яке досі не втратило свого джерелознавчого значення, а крім того В. Домани- цький запропонував дуже принципові аргументи на ко­ристь Марка Вовчка як авторки «Народних оповідань» українською мовою. Ці аргументи ґрунтуються на тих же текстологічних дослідженнях і дають вичерпну відповідь на дражливе питання в українському літературознавстві. Протягом 1908 р. В. Доманицький опублікував статті «Авторство Марка Вовчка», «Марія Олександрівна Мар­кевич — авторка «Народних оповідань», «Марко Вовчок (на основі нових матеріалів)». Здійсненню нових задумів перешкодили В. Доманицькому хвороба і смерть у 1910 р.

Найвидатнішим представником народницького (дехто вважає — неонародницького) напряму в українському лі­тературознавстві першої третини XX ст. був С. Єфремов. Він залишив не тільки численні праці цього напряму, а й теоретичне обґрунтування його. Це був останній спалах продуктивної свого часу історичної методології, після якого почались або суто наслідувальна інтерпретація її, або цілковита вульгаризація (в радянському літературо­знавстві).

Основною працею Є. Єфремова в галузі літературоз­навства стала «Історія українського письменства». Крім неї, йому належать ще понад три тисячі публікацій, але «Історія...» — це найвиразніший штрих у його подвиж­ницькій науковій роботі.

102

Історія українського літературознавства

Після гучного судилища над Спілкою визволення України (1930), якою, за фабрикацією ДПУ, нібито керу­вав С. Єфремов, в усіх радянських працях з історії, полі­тології, літературознавства про нього писали тільки як про найбільшого ворога українського народу — буржуаз­ного вченого, реакційного націоналіста та ін. Ось лише одна цитата з «Історії української літератури» у 8-ми то­мах, виданої 1970 р.: «Як і в кожній іншій культурі в класовому суспільстві, в українській існували прогресив­на культура Шевченка, Франка, Коцюбинського, Лесі Українки і реакційна, буржуазно-націоналістична куль­тура Є. Єфремова, Д. Донцова та ін.». І далі — про те, як академік С. Єфремов орієнтував письменників на назад­ницькі художні смаки, заперечував прогресивне мистець­ке новаторство, пропагував разом із М. Грушевським «теорію єдиного потоку», а радянським ученим і пись­менникам доводилось вести з такими поглядами нещад­ну боротьбу (див.: — Т. 6. — С. 8—9).

Тим часом С. Єфремов був дуже продуктивним дослі­дником усього літературного процесу України. Його осмислення української літератури було, щоправда, своє­рідним, його сприймали далеко не всі вчені, але біль­шість у кінцевому підсумку сходилася на думці, що таке осмислення все ж можливе, бо привело вченого до вели­кого відкриття, яке умовно можна порівняти хіба що з відомою періодичною системою Д. Менделєєва.

Усім ще зі школи відомий «хроматичний ряд» або «канон» українських письменників нового й новітнього періодів — Г. Сковорода, І. Котляревський, Г. Квітка-Ос- нов’яненко, Т. Шевченко, Марко Вовчок, І. Нечуй-Леви- цький, Панас Мирний, І. Франко та ін. Цей ряд «встановив» С. Єфремов. До виходу його «Історії...» та­кого канону в науці не існувавало, а пізніше, як писав М. Зеров, його тільки уточнювали залежно від новознайде- них матеріалів чи новіших поглядів на окремі з них14. Цим же каноном, до речі, успішно й безцеремонно кори­стувалося протягом усіх років радянське літературознав­ство, але без посилання на джерело. У своїй «Історії...», С. Єфремов піддав суворій критиці фактично всі такого типу роботи, що творилися до нього. «Історію літератури руської» О. Огоновського він критикував за брак «внутрішньої ідеї» і за «номенклатурність» творів; «Нарис...» І. Франка — за «бібліографічний метод»; «Історію...» М. Возняка — за «невиразність основних по­глядів» і «диспропорцію частин»; «Начерк історії укра­їнської літератури» Б. Лепкого — за однобокий

Наука про літературу в епоху реалізму...

103

«постулат краси»;«Нове українське письменство» М. Зе- рова — за «занадто абстрактний, занадто загальний... і неплодючий» стильовий метод аналізу літпроцесу та ін. Відтак С. Єфремов розумів, що і йому не вдасться уник­нути критики. Найбільше критикували його за те, що він нібито ігнорував естетичний критерій аналізу. Навіть у зовсім недавно виданому другому томі «Української літе­ратурної енциклопедії» (1990) можна прочитати: «Розглядаючи творчість письменників XIX ст. передусім з точки зору вираження в ній соціальних запитів трудо­вих верств... недооцінював значення естетичного аналі­зу» (с. 191). Така думка поширена й серед деяких науко­вців української діаспори. Акцентував на цьому В. Пет­ров у 1946 р. в огляді «Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття», а коли в 1956 р. вийшла «Історія української літератури» Д. Чижевського, то Ю. Шеве- льов (Шерех) наголосив, що це — цілковитий антипод єфремовській «Історії...», в якій літературні вартості під­порядковані вартостям суспільним; що цей напрям роз­вивали також радянські літературознавці, котрі лише слово «народ» замінили «трудящими масами» і т. ін. А ось в «Історії...» Д. Чижевського, мовляв, «не стало на­роду, не стало трудящих мас, не стало уярмленої нації. Ми лишилися сам на сам з літературними творами... Нас учать, що література — це стиль, а історія літератури — історія зміни стилів»15.

Подібну думку повторив згодом Г. Грабович. Він пи­сав: «Естетичне розуміння літератури... Єфремову ніяк не промовляє... Наголосивши суспільну, навіть активіс- тичну роль для літератури і літературознавства і зазна­чивши, що власне ефективне виконання таких завдань є суть і ціль літератури, Єфремов входить у такт з офіцій­ною догмою... Таке уявлення про літературу легко прова­дить до п’ятирічки для Спілки письменників».16

Зближення С. Єфремова з радянським літературо­знавством виглядає як якесь дивне непорозуміння. Адже С. Єфремов, говорячи про суспільну вартість літератури, в усіх випадках орієнтувався на загальнолюдські ціннос­ті (як, до речі, Гердер, Гегель та ін.), а в радянському лі­тературознавстві визначальним був класовий, партійний, тобто одномірний підхід до художньої творчості. З іншо­го боку, Д. Чижевський наголошує, що з’ясування ідей­ного змісту твору є кінцева мета літературознавця («вища інтерпретація твору»)17, тобто Д. Чижевський че­рез стилі йде до ідейного змісту, а Є. Єфремов теж не був байдужим до естетичного, до художньої форми в літера­турі. Якби це і справді мало місце, то навряд чи С. Єф-

104

Історія українського літературознавства

ремов зумів би вибудувати згаданий канон українських письменників. Річ в іншому.

Критикуючи Б. Лепкого за «постулат краси» як кри­терій його «Начерку історії української літератури», С. Єфремов зазначає, що краса, естетичні емоції — то ли­ше «частка, і дуже невелика частка того духовного над­бання, що дає нам письменство; з іншого боку, естетичні емоції — річ нестабільна, вони змінюються, еволюціону­ють, і це можна довести багатьма прикладами з історії мистецтва. І ще одне міркування з цього приводу зводи­ться в Є. Єфремова до того, що красу, естетику він має «за неодмінний складовий елемент усякої парості в мис­тецтві, тим самим в літературі. На те література й літе­ратура, щоб твори її були перейняті красою...»18.

Це зауваження має найпринциповіше значення в тео­ретичній концепції Є. Єфремова, бо саме воно дало змогу вченому збудувати канон українського письменства. Щоб розмістити кожного письменника в цьому каноні, вважає Є. Єфремов, треба пам’ятати, що історія літератури — це історія художньо виражених ідей, а кожен художній твір цікавий для історика лише остільки, оскільки він несе читачеві якусь велику життєву ідею.

Л. Білецький називав науковий метод Є. Єфремова ідеологічним. Серед попередників його були М. Дашке­вич, О. Пипін, певною мірою О. Веселовський та ін. Ще один сучасник С. Єфремова В. Дорошенко пов’язував його метод із революційно-народницькою, суб’єктивно- соціологічною школою російського критика М. Михай- ловського... Можна по-різному трактувати сказане цими вченими, але слід мати на увазі насамперед історичну школу в її народницькому варіанті, що утвердився в ча­си літературного реалізму. Саме тоді німецький дослід­ник Геттнер (розвиваючи думки Дж. Віко, Й. Гердера та ін.) наголосив: «Історія літератури до XVIII століття бу­ла історією книг, а після цього стала історією ідей та їх форм»19. Така думка, очевидно, дуже імпонувала С. Єф- ремову, і він її повторює майже без змін, тільки своїми словами. Уточнюючи позицію представників психологіч­ного напряму, які наголошували, що в мистецтві на пе­редньому плані стоїть не «що», а «як» (тобто не ідея, а форма), С. Єфремов підкреслив: «...І «що», і «як» одна­кову в мистецтві мають ціну, бо коли без «як» немає ми­стецького утвору, то без «що» ніякого взагалі твору бути не може» (65). Тому запідозрювати С. Єфремова в поза- естетичному погляді на літературу та її історію може ли­ше той, хто упереджено ставиться до нього. Навпаки, тут

Наука про літературу в епоху реалізму.

105

з романтичним максималізмом розглянуто суть справи в літературній науці. Подекуди, щоправда, цей максима­лізм не в усьому виявлявся до кінця, а часом навіть при­водив до суперечностей думок вченого. Теоретичній кон­цепції С. Єфремова бракувало, зокрема, узагальненого погляду на проблему, «зворотного» акценту на іманент­ній специфіці літератури, яку нездатна замінити будь- яка інша людська діяльність. Оперуючи естетичним ма­теріалом, вона не творить ідей-двійників, що адекватні ідеям життя, а дає цілком нову якість, яка відрізняєть­ся від життєвої своїм поліфонізмом, невибагливістю і обов’язковою втаємниченістю. Інакше кажучи, для мис­тецтва важлива не життєва, а ідеальна реальність, у якої про життя, правду життя є суто своє уявлення.

Інша проблема, в якій максималізм Є. Єфремова ви­явився недостатньо, стосується української літератури XVII—XVIII ст. Учений вважав цю літературу маловарті­сною, з чим, звичайно, погодитись ніяк не можна. Особ­ливо нині, коли маємо значно більше відомостей про лі­тературний процес означеного періоду, ніж у часи Є. Єф­ремова. Нарешті, не мав рації вчений і тоді, коли дуже критично оцінював модерну українську літературу рубе­жу XIX—XX ст. Деяких представників цієї літератури, зокрема В. Єтефаника, Є. Єфремов цінував високо. Він писав: «Сила Стефаника, опріч його величезного таланту, полягає в тій сміливості, з якою він уміє дивитись на життя й скидати полуду з очей і іншим людям» (561). Розуміння творчості О. Кобилянської було позначене в нього певним дуалізмом: з одного боку, він вказував на «крайнощі естетизму» в її творах, а з іншого — говорив як про «визначну постать у нашому письменстві» (556). Щодо «молодомузівців» і пізніших футуристів, то їх С. Єфремов фактично не сприймав і відводив їм місце хі­ба що десь поза літературою. Зумовлено це, певна річ, не якоюсь химерною смаківщиною. Ним керував той же недовиявлений максималізм у розумінні літератури як історії ідей. Кількість їх в українській літературі вчений обмежив цифрою «З» («ідея визволення людини від пут, накладених на неї формами людського існування»; «національно-визвольна ідея»; «ідея народності в змісті і формі, насамперед — у літературній мові»), а все те, що нібито не підходило сюди, вчений рішуче заперечував і цим звужував своє уявлення про літературу.

В основу періодизації літературного процесу Є. Єфре­мов поклав ідею визволення і відтак одержав три «виразніше окреслені періоди»:

106

Історія українського літературознавства

1. Доба національно-державної самостійності до з’єд­нання з Литвою і Польщею (тобто від початків писемної літератури до кінця XIV ст.);
2. Доба національно-державної залежності (кінець XIV — кінець XVIII ст.);
3. Доба національного відродження (кінець XVIII ст. — наші дні).

У цих періодах С. Єфремов розмістив фактично всю відому йому літературу і дав їй загалом вичерпну (з по­зицій свого методу) характеристику. Проблемною для нього залишалась тільки фольклорна творчість, яка існу­вала ще до появи писемної літератури. Але фольклор Є. Єфремов «переніс» на кінець другої — початок третьої (виродженської) доби. Таке «самочинство» він виправдав тим, що для літератури фольклор мав якесь значення лише тоді, коли був уже записаним. Не випадково ж, мовляв, і його історія має назву не історії літератури, а історії письменства. Тим більше, що писана українська література виростала не з фольклору, як у класичних (античних) країнах, а всупереч йому; привнесене в Укра­їну староболгарське письмо та народжена на його основі література не сприймали, мовляв, місцевого фольклору і були щодо нього в постійному конфлікті. І лише після за­пису його, коли почалося незворотне національне від­родження (І. Котляревський та ін.), фольклорна і профе­сійна літератури стали на шлях гармонійної взаємодії і взаємозближення. Думка не позбавлена резону, але багато в чому дискусійна. Хоча б тому, що народжувана україн­ська професійна література все-таки не була відмежована од фольклору якоюсь залізною завісою. Привнесене нам староболгарське письмо було, як відомо, пристосоване до місцевих, староукраїнських умов, а в перших професійно- літературних творах цією мовою не важко добачити хай і несміливі, але все ж помітні фольклорні вкраплення. Є во­ни в «Повісті минулих літ», є вони в «Слові про Ігорів по­хід» і т. ін. І не брати до уваги цього не можна.

Жорсткий і звужений метод С. Єфремова все ж не по­збавив автора можливості дати більшості літературних явищ загалом вичерпну характеристику. Показові з цьо­го погляду, наприклад, характеристики української літе­ратури перших пореволюційних років. Радянські літера­турознавці понад півстоліття давали цій літературі пере­важно антинаукову характеристику, говорячи, наприк­лад, про реальні вияви свободи творчості (після перемоги більшовизму), про справжній тріумф мистецтва, яке роз­

Наука про літературу в епоху реалізму...

107

квітло одразу ж після залпів «Аврори» і т. ін. С. Єфремов на ці речі дивився інакше і ще в 1923 р. писав: «Літе­ратурне наше життя за останні роки минало — та й те­пер ще минає — так болюче, так нерівно, з такою напру­гою й так дошкульно для людей, які звикли вже здавна брати в ньому безпосередню участь, що часто криком хо­тілося кричати чи то з болю та образи за письменство, чи на осторогу письменникам. І саме тоді уста прещільно за- клепано, резонатора навкруги жодного, голос губиться тут же біля тебе» (608—609). Але навіть у такій скруті українська література протягом 1917—1923 рр. народила кілька талановитих імен, які покликані були, пише Є. Єфремов, не дати загинути справді великій традиції пи­сьменства попередніх епох. Серед цих імен — П. Тичина («поет, мабуть, світового масштабу»), М. Рильський («з та­лановитого учня... виробився на справжнього майстра»), Г. Косинка («нового села письменник... вдумливий спосте­режник»), В. Підмогильний («глибокий, людяний та­лант... чи не найсучасніший з усіх наших молодих пись­менників... нагадує трохи Достоєвського»), М. Хвильо­вий («цікава постать... ще не вироблена... але сильна») та ін. До таких точних характеристик С. Єфремов при­йшов на основі ознайомлення з буквально кількома пуб­лікаціями цих авторів, а радянські літературознавці ус­відомили це лише недавно, в роки незалежності. Переко­нливими були й міркування С. Єфремова про те, що не треба намагатись убгати кожного письменника в наперед заготовлені схеми чи рамки. Вирішують справу зрештою таланти, писав С. Єфремов, а вони завжди значно шир­ші, ніж вготовані для них рамки, і тому виламуються з них так буйно, що від рамок часто тільки тріски залиша­ються...

Останнє висловлювання вченого показове для розумін­ня ще однієї риси його «Історії...». Йдеться про історизм «Історії...». Опоненти С. Єфремова найвразливішим міс­цем її називали саме брак історизму. «Народницька істо­рія літератури, — писав Ю. Шевельов у 1944 р., — зосе­редилася на внутрішній динаміці, але це була історія без історизму: всі письменники любили народ, кожний попе­редній письменник готував наступного, наступний вирос­тав з попереднього (Сергій Єфремов)»20. Через рік після появи цих слів В. Петров (Домонтович) у статті «Проб­леми літературознавства...» зарахував Є. Єфремова до тих істориків минулої епохи, які в трактуванні літератури трималися ідеї провінційної етнографічності і замкненої

108

Історія українського літературознавства

ізольованості в межах певного соціального класу, ототож­неного з народом. На підкріплення цієї думки використав навіть вислів О. Білецького про «таких» істориків, що твердо трималися принципу слугування мистецтва наро­дові, не припускали іншої поезії, окрім поезії «гражданс- кой скорби» й до того ж у загальноприступній, близькій народу, тобто селянству, формі»21.

Читаючи таке, мимоволі себе запитуєш: чи ці опонен­ти хоч раз прочитали до кінця «Історію...» С. Єфремова? Чи звернули вони увагу, що цей учений зовсім не нама­гався убгати кожного письменника в якісь невластиві для нього рамки? Що С. Єфремов не наголошує на любо­ві письменників до «народу», що в нього вони не вирос­тають один з одного, а щодо селянської ізольованості — то це взагалі якийсь абсурд. Прочитаймо, наприклад, розділ про М. Коцюбинського, Г. Сковороду або згадува­них новобранців літератури, що прийшли до неї в часи кривавих революцій 1917-го і наступних років. Не про­стежити в них історизму, пропущеного крізь письменни­цьку індивідуальність, заганяти їх у кут селянської ізо­льованості — це можна зрозуміти хіба що в трактуванні

1. Білецького, людини російської культури, яка в укра­їнській культурі 1924 року (коли писалися цитовані ви­ще слова і коли виходило останнє видання «Історії...» С.Єфремова) була цілковитим неофітом, але навіщо де­монструвати неофітство Ю. Шевельову, В. Петрову і їх­нім послідовникам? Серед них, наприклад, С. Павличко, яка найбільшою вадою (чи просто— «рисою») літератури і науки про неї рубежу XIX—XX ст. вважає «народ­ницький ізоляціоналізм» («українськість, патріотизм, популізм аж до хуторянства, закритість культури, кон­сервативність, реалізм, зображення народного життя»)22. Все це, звичайно, не переноситься автоматично на всього С. Єфремова з його «Історією...», але з підтексту, звичай­но, не виключається.

Безперечно, вразливі місця в «Історії...» Є. Єфремова є. І не тільки ті, про які вже йшлося. Слід говорити шир­ше про втому історичної школи як такої. Будучи явищем історичним (тавтології тут не уникнути), вона вже добі­гала свого кінця (про психологічний напрям її, який про­існував трохи довше, буде окрема розмова), але в особі С. Єфремова знайшла дуже талановитого її сповідника. Взявши за основу розгляду літпроцесу ідею народності, він зумів-таки дати їй не ілюстративне, а художнє вира­ження. Внаслідок цього його «Історія...» сповнилася ду­

Наука про літературу в епоху реалізму...

109

хом історизму. Кожному літературному явищу він дав справді історичне пояснення, а що не зроблено при цьо­му особливого акценту ще й на історичних літературних епохах, то це вада всієї історичної ніколи, представники якої вважали, що це не суттєво або само собою зрозумі­ло. Не має значення, вважали вони, до якого естетично­го напряму чи стилю належав той чи той письменник; якщо розглядають його творчість, то це — явище естети­ки, а найголовніше — як у тій його естетиці виявляєть­ся дух народності. Іншого завдання в літератури немає.

Досвід показує, що літературні завдання можна роз­глядати і крізь призму суто естетичну, а можливо, й тільки через неї. Але це не означає, що цим буде запере­чено всі здобутки представників історичної школи (а серед них і Гердер, і Гегель, і Веселовський). Це буде всього лише інакший підхід, який ще раз підкреслює не­однозначність, неодномірність такого явища, як художня література. Неоднаковими можуть бути й наукові підхо­ди до неї. В 90-х роках XIX ст. О. Веселовський, який по­ловину життя віддав історичній школі, раптом у «Трех главах из исторической позтики» (1898) починає доводи­ти, що в поезії, в літературі й загалом у мистецтві важ­ливим є не «що», а «як» і що історія літератури має сво­їм предметом дослідження не цього «що» (думки, зміс­ту), а «як» (форми). Такого ж погляду дотримуватиметь­ся в перше десятиріччя XX ст. і пізніше В. Перетц, а С. Єфремов у цей же час стоятиме на позиції, що для лі­тератури однаково важливе і «що», і «як», ремствуючи (зокрема в статті «В поисках новой красотьі»), що моло­ді письменники в ім’я цього «як» жертвують будь-яким «що». Коли ж доходило до практики, то автор «Історії українського письменства» давав блискучі зразки оперу­вання саме постулатом «як» і досягав безсумнівного літе­ратурознавчого ефекту, наприклад, в розділах про М. Ко­цюбинського, П. Тичину та ін.

Бути непідвладним епосі й новим віянням у мистець­кій сфері нікому й ніколи не вдавалося. Особливо нату­рам обдарованим, творчим, мислячим.

Література

Єфремов С. Цитоване видання. — Т. 1. — С. 32.

2Пьіпин А. История славянских литератур. — СГІб., 1902. — Т. 4. — С. 588.

3Вестник Европьі. — 1890. — Т. 5. — Кн. IX. — С. 241—274.

110

Історія українського літературознавства

“Пиксанов Н. Творческая история «Горе от ума». — М., 1971.— С. 13—14.

5Єфремов С. Дорогою синтезу... //Записки історико-філологічно- го відділу ВУАН. — Кн. 2—3 — К., 1923.

6Петров Н. Очерки истории украинской литературьі XIX столетия. — К„ 1884. — С. 1—2.

7Граф Уваров С. — президент Петербурзької АН (1813—1833) і мі­ністр освіти Росії (1833—1849). Автор відомої формули: «православне, самодержавне, народность», якою роздано «всем сестрам по серьгам» і здобуто найвищу висоту в інтелектуальній ієрархії імперської Росії.

8Див.: Дашкевич Н. Отзьів о сочинении Н. Петрова // Отчет о двадцать девятом присуждении наград Уварова. — СПб., 1888. — С. 51. (Далі — посилання в тексті).

9Перетц В. Из лекций по методологии... — С. 175.

10Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. — К., 1970. — Т. 1. — С. 154—155. (Далі — в тексті).

11Донцов Д. Дві літератури нашої доби. — Львів, 1991. — С. 35.

“Драгоманов М. Листи на наддніпрянську Україну. —К., 1917. — С. 42.

“Грінченко Б. Листи з України наддніпрянської. — К„ 1917. — С. 93.

“Зеров М. Твори: В 2-хт. — К„ 1990. — Т. 2. — С. 6.

15Шерех Ю. Друга черга. — Нью-Йорк., 1978. — С. 28.

16Грабович Г. Сергій Єфремов як історик українського письмен­ства. // Сучасність. — 1976. — № 10. — С. 55.

17Чижевський Д. Історія української літератури. — К„ 1994. — С. 27.

“Єфремов С. Історія українського письменства. — К., 1995. — С. 24—26.

19История английской литературьі. — СПб., 1855. — Т. 1. — С. 3.

20Шерех Ю. Третя сторожа. — Балтимор — Торонто., 1991. — С. 17.

21Цит. за публікацією в кн.: «Українське слово». — К., 1994. — Т. 1. — С. 17.

22Павличко С. Теоретичний дискурс українського модернізму. Ав- тореф. дис. на здоб. наук. ступ. докт. філол. наук. — К., 1995. —

С. 11—12.

Запитання. Завдання

1. З’ясуйте основні причини «втоми» історичної школи динамічно­го періоду і передумови формування «реальної» критики.
2. Проаналізуйте здобутки і втрати культурно-історичної методології.

Наука про літературу в епоху реалізму...

111

1. Охарактеризуйте погляди на проблеми самобутності літпроцесу України та його контексту М. Петрова, М. Дашкевича, О. Огоновського.
2. Яким уявляли новий етап у розвитку порівняльного літературо­знавства М. Дашкевич, О. Котляревський та російські дослідники Ф. Буслаєв, О. Веселовський?
3. Охарактеризуйте еволюцію поглядів М. Драгоманова на твор­чість Т. Шевченка та його дискусію з Б. Грінченком. Як трактував проб­лему «Шевченко—Драгоманов» Д. Донцов?
4. У чому суть теоретичних засад «Історії українського письменст­ва» С. Єфремова? Прокоментуйте обгрунтований ним канон українсь­кої літератури і полеміку щодо «народницької» методології.

4.

Психологічний напрям в історичній школі

* Місце психологічного напряму серед інших методологій
* «Харківський період» психологічного напряму: теоретичні праці О. Потебні і Д. Овсянико-Куликовського
* Іван Франко і його концепції історії літератури
* «Із секретів поетичної творчості» , «Нарис історії україн­сько-руської літератури до 1890 року» та інші історико-лі- тературні праці І. Франка
* Психологічний напрям і феномен психоаналізу
* Шляхи і долі психологічного напряму в XX ст.

Певна однобічність і заангажованість історичної шко­ли з усіма її напрямами (культурно-історичним, міфоло­гічним, історико-порівняльним та ін.) в останній третині XIX ст. дедалі настійніше стимулювала вчених до пошу­ків якоїсь новішої альтернативи в аналізі художньої творчості. Помітними «протестантами» тут стали пред­ставники психологічного напряму, їхня активізація на­лежить до другої половини XIX ст. Однак перед ними в цьому контексті заслуговують на згадку прихильники біографічного методу, засновник якого — французький критик ПІ. Сент-Бев (1804—1869). Цей метод набув пев­ного розголосу ще в 40-х роках XIX ст. У своїх «Літера­турно-критичних портретах» (1836—1839) Ш. Сент-Бев доводив, що визначальний момент творчості затаєний у біографії і взагалі особистості самого творця. Мовляв, життєвий шлях і особистісна психологія письменника зу­мовлюють і змістову наповненість, і жанрово-стильові особливості його творчості. Через те біографічний метод є і альфою, і омегою літературознавства.

Для тих учених, які започатковували психологічний напрям, «підказка» Ш. Сент-Бева була дуже суттєвою, але вони взяли з неї тільки психологію автора. Взяли і тут же відмовилися від неї, доводячи, що авторська пси­

Психологічний напрям в історичній школі

113

хологія обов’язково відбита в його творі і тому достатньо дослідникові мати перед собою лише текст твору, у яко­му й слід шукати тієї психології. Інакше кажучи, мисте­цтво трактувалося як сублімація (перехід) авторської психології в художні образи, котрі відтак є моделлю ду­ші, переживань, психології самого творця.

Один із перших у Франції прихильників такого розу­міння творчості Е. Еннекен1 наголошував, що не існує жодного естетичного мотиву в творі, який би не зумовлю­вався психологією автора, але цю психологію він (на від­міну, скажімо, від Е. Канта) уявляв не тільки суб’єктив­ною, індивідуальною, а й соціально зумовленою. Тому, на його думку, аналіз твору має містити естетичний, пси­хологічний і соціологічний аспекти. Синтез цих аспектів дасть певне уявлення про твір, а за основу при цьому все ж треба брати естетику тексту. У ній виражається все, а особливо — психологія творця. Найбільш зрозумілою во­на може бути лише тому читачеві, душевна організація і соціальні устремління якого тотожні (чи споріднені) з ав­торськими. Вивчаючи в сукупності ці феномени, можна уявити твір, як цілісність, заглянути в підтекст емоцій і думок письменника, розкрити механізми впливу його на життя і наблизитись до вичерпних знань про саму приро­ду художньої творчості. Точність цих знань — поза сум­нівом, оскільки кожен твір — це дзеркало душі (психо­логії) автора.

Представники психологічної методології (до них нале­жали також В. Вундт, Е. Ельстер та ін.) акцентували на тому, що сила художнього твору визначається не просто важливим змістом (проблематикою) його, а гнучкістю, ба­гатством художньої форми, яка здатна викликати в реце­птора поліфонію змісту, розмаїття вражень і переживань.

В Україні психологічну методологію першим упрова­джував випускник Харківського університету, а згодом його професор Олександр Потебня (1835—1891). Психо­логічний аналіз художнього твору він поєднував з аналі­зом лінгвістичним, виклавши своє розуміння цієї пробле­ми у працях «Мьісль и язьік» (1862), «Из лекций по теории словесности» (1894), «Из записок по теории сло- весности» (1905) та ін. Останні дві вийшли вже після смерті вченого.

До психологічної методології О. Потебня йшов від учення В. Гумбольдта про зв’язки мислення з мовою. Мо­ва для нього — явище індивідуальне; слова сприймають­ся кожним іншим сприймачем (реципієнтом) неоднаково, через що й існує проблема багатоваріантності тлумачень

116

Історія українського літературознавства

новні риси його схарактеризував аргументовано. Більше того, він залишив простір і для дальших наукових мір­кувань з цього приводу. Догматизація в такій делікатній справі, як з’ясування суті творчості, — річ немислима. Будь-яка дефініція тут може бути уточнена чи доповне­на, вважав О. Потебня, оскільки число ознак у сприйнят­ті понять невичерпне, а кожне поняття ніколи не може стати замкненим цілим. Навівши думку самого О. Потеб­ні з цього приводу, І. Фізер цілком резонно говорить, що теорія О. Потебні витримала випробування часом, «збере­гла свою значущість до сьогодні і як така заслуговує на пильну увагу дослідників»2.

Не можна залишити поза увагою і ще один аспект досліджень О. Потебні, який засвідчує прагнення вчено­го пов’язати свої студії з власне українським духовним світом. Тут він устиг сказати вагоміше слово лише в га­лузі української мови й українського фольклору («Обьяс- нение малорусских й сродньїх с ними песен», 1883— 1887). Мова для нього була теж вираженням психології людини, а в широкому розумінні — психології народу. Відоме його майже крилате висловлювання, що мова є «не лише однією з стихій народу, а й найбільш виразною (досконалою) ознакою його». Від цієї формули О. Потеб­ня йшов до універсальних філософських узагальнень про необхідність розвитку й існування кожної мови, кожно­го народу. Мова й народ, писав він, існують остільки, оскільки існують інші мови й народи. Будь-які спроби творення «єдиної» мови, «єдиного» народу призвели б до загибелі цього «єдиного», бо воно б не мало собі подібно­го і відтак не продукувалася б енергія, необхідна для йо­го саморозвитку. Така теорія вченого цілком розходила­ся з офіційними догмами тогочасної Російської імперії (і пізнішого СРСР), яка своїми циркулярами та указами намагалася денаціоналізувати всі інші народи, крім ро­сійського, готуючи відтак і йому неминучу загибель. Це було не чим іншим, за теорією О. Потебні, як психічною хворобою, котра вела до морального розкладу самого ро­сійського суспільства.

Психологічна методологія О. Потебні, маючи тісний зв’язок із розвитком європейських літературознавчих шкіл, через свою оригінальність і інтелектуальну висо­кість не знаходила собі послідовників у наукових колах Росії і залишалася певний час монополією лише в укра­їнській науці про літературу. Одним із перших прилу­чився до неї наприкінці XIX ст. молодший колега О. По­тебні в Харківському університеті Д. Овсянико-Куликов- ський (1853—1920).

Психологічний напрям в історичній школі

117

Цей учений поєднав у своєму дослідницькому методі два підходи — психологічний і соціологічний. На його думку, без соціологічного трактування явищ літератури вони багато втрачають як духовні віхи історичних епох, а психологічний аналіз їх потрібен для з’ясування соці­альної психології тих епох. Такою постановкою проблеми вчений утримував свій дослідницький метод у рамках іс­торичної ніколи, але водночас не полишав і напряму пси­хологічного («потебнянського»), зосереджуючи основну увагу в ньому на дослідженні психології автора і його лі­тературних героїв. Він дотримувався позиції, що автор в процесі творчості стурбований не стільки проблемою пе­редачі своєї художньої думки майбутньому читачеві, скільки процесом творення її як такої. Звідси необхід­ність дослідження психології цього процесу, яка в кож­ного автора зводиться принаймні до такого: як у творах і характерах втілити свої особисті морально-психологічні задатки. Таке розуміння творчої особистості та її худож­ньої лабораторії Д. Овсянико-Куликовський найповніше реалізував у дослідженні творчості М. Гоголя з підзаго­ловком «Опьіт психологического диагноза». Такою пра­цею український учений прилучався до пошуків європей­ських дослідників, які наприкінці XIX ст. намагались пояснити природу художньої творчості саме в сфері коор­динат «духовність — психологія — психоаналіз». Це був подальший шлях заперечення однобічного детермінізму історичної школи і шукання їй альтернативи. На цьому шляху з’являється теорія Фрідріха Ніцше (1844—1900) про два типи поезії («аполлонівський» з його принципом тілесної гармонійності і «діонісівський» з його суто ду­ховним началом). В основі цієї теорії — глибинні духов­ні і психологічні диференціації, що відбуваються в гор­нилі творчого процесу художника. Тим часом німецький учений В. Дільтей обґрунтував «духовно-історичну шко­лу», засновану на ідеях «філософії життя» й естетиці ро­мантизму; інакше кажучи, запропоновував синтез власне історичної школи і психологічного напряму у трактуван­ні літератури. Нарешті з’являється психоаналітичний підхід до розуміння творчості, засновник якого Зігмунд Фрейд (1856—1939) у праці «Психоаналіз» пропонує тра­ктувати літературні твори відповідно до психологічного вчення про підсвідоме. Суть останнього полягає в тому, що творчість являє собою символічне вираження психіч­них імпульсів і пристрастей, які реальністю відкидають­ся, але існують у людській підсвідомості і виражаються через фантазію. По суті, це був різновид того, що Д. Ов-

118

Історія українського літературознавства

сянико-Куликовський називав авторським втіленням особистих морально-психологічних задатків, які теж іс­нують у підсвідомості кожної творчої особистості і повно­му контролю не підвладні. У згаданій праці про М. Гого­ля йдеться, власне, про це, тільки не чіпається там інфантильно-сексуальна сфера, яка у психоаналітичній теорії 3. Фрейда є визначальною і породжує те явище, що дістало назву «едіпового комплексу». Д. Овсянико- Куликовський пов’язує свої психологічні спостереження з реальним суспільним життям, а не підсвідомістю, хоч до виявів певного «психоаналітичного комплексу» у ньо­го було недалеко. Так, у праці «История русской интел- лигенции» (1906—1911), простеживши психологію хара­ктерів російської літератури XIX ст. (Чацький, Онєгін, Печорін, Рудін та ін.), а також роздуми відомих російсь­ких інтелектуалів (Бєлінський, Герцен, Киреєвський та ін.), вчений пов’язує їх усіх із «чаадаєвськими настроя­ми», тобто з відкритим у працях П. Чаадаєва контрастом між духовно багатими потенціями російської інтелігенції і незначними результатами її діяльності. Мовляв, у пси­хології всього літературного життя Росії XIX ст. це був головний «комплекс», який став розвіюватись тільки на рубежі XIX—XX ст. Спостереження це видається дуже суттєвим для літературознавства, особливо коли зважи­ти, що робилось воно не довільно, а таки з виділенням у літературі справді значних (а не статистичних) явищ. Для вченого однаково «живими» були і ці явища, і їхні творці, які в психологічному плані справді споріднені.

Найпомітніший слід в утвердженні психологічного напряму залишив в українському літературознавстві Іван Франко (1856—1916). На відміну від О. Потебні й Д. Ов- сянико-Куликовського, які писали російською мовою, а матеріал для досліджень брали значною мірою теж із ро­сійської (почасти — зарубіжної) літератури, І. Франко і мовою, і матеріалом був цілком в українській стихії. І до психологічних методів аналізу він підходив теж у зв’яз­ку з наявністю предмета для розмови саме в українській літературі. Але відбулося це не одразу, а внаслідок пев­ної еволюції його літературно-критичних поглядів.

Літературознавчі дослідження І. Франка — це справ­жній університет і академія в одній особі. На ранньому літературно-критичному етапі його діяльності позначи­лись захоплення суто ідеологічним трактуванням літера­тури як художнього відповідника життю, що несе в собі весь спектр соціальних мотивів. Література буде лише

Психологічний напрям в історичній школі

119

тоді справжньою, писав молодий І. Франко у «Літе­ратурних листах», коли відіграватиме значну суспільну роль, матиме громадянське звучання, реалістично пока­зуватиме ідейний поступ народу. Ці свої критичні погля­ди І. Франко формував спочатку як симпатик ідей соціа­лізму, а після арешту разом із редакцією журналу «Друг» — як переконаний соціаліст європейського зраз­ка. Найвиразніше свої тодішні позиції він висловив у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи», ко­тру радянське літературознавство трактувало не інакше, як маніфест революційно-демократичної критики. Йшло­ся в ній про неможливість існування літератури поза зв’язками з життям, і ці зв’язки уявлялися молодому І. Франкові тільки тенденційними, класовими, партійни­ми. Цією думкою він нібито розв’язував одразу дві проб­леми: заперечував «естетикам» із журналу «Правда», які вбачали завдання літератури в зображенні життя з пози­цій краси, і відкидав «об’єктивізм» І. Нечуя-Левицького, який у статті «Сьогочасне літературне прямування» гово­рив про «дзеркальну» (щодо життя) суть літератури (як одкид берега у воді). Насправді жодна з цих проблем у статті не розв’язувалась. Маємо справу з загостренням ситуації, яка складалася того часу в історичній школі літературознавства: уявлення про літературу як лише ві­дображення дійсності неминуче породжувало тривогу про втрату нею (літературою) елемента художності. І «естети­ки» з «Правди», звичайно, мали рацію, коли заговорили про дефіцит краси. З іншого боку, наступ тенденційності у зв’язку з активізацією класово-партійних розшарувань у суспільстві та відповідно в духовній сфері погрожував загальнолюдським цінностям у літературі, які для гума­ніста І. Нечуя-Левицького були дорожчими за будь-яку звужену тенденційність; тому заперечувати його «одкид берега у воді» можна лише емоційно чи піддавшись якійсь оманливій і короткочасній моді. У молодого

І. Франка було і те, й інше, від чого він відійде лише в зрілому віці: партійно-класову тенденційність як таку він переосмислить у часи створення статті «Про поступ», поеми «Мойсей» та ін., а емоційність і звужене уявлення про красу відійдуть у нього разом із формуванням по- справжньому діалектичного погляду на природу творчос­ті і завдання літературознавства. Останнє найбільшою мірою стало виявлятися в ньому, коли він творив свій знаменитий трактат «Із секретів поетичної творчості», аналізував «зміну віх» в українській літературі у зв’язку з утвердженням у ній неоромантичних, модерних пись­менників (Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Стефаника

120

Історія українського літературознавства

та ін.) і робив спробу дати читачеві науково об’єктивну історію української літератури.

Забігаючи наперед, варто зазначити, що поняття нау­ковості в історико-літературній справі І. Франко тракту­вав досить широко. Він уявляв літературу як частину духовної історії нації, наголошував на єдності в ній націо­нального та загальнолюдського, на взаємодії традицій та новаторства. За І. Франком, література — це естетичний вияв гармонії життя, позначений силою індивідуального обдаровання письменника. До такого розуміння літерату­ри та її історії І. Франко впритул наблизився під час ро­боти над «Нарисом історії українсько-руської літерату­ри...» (про що буде мова далі), а в 80—90-х роках він лише готував себе до такої праці, осмислюючи найрізно­манітніші явища літератури й шукаючи нових і нових по­тенцій в історичній школі літературознавства. Етапним став трактат «Із секретів поетичної творчості» (1898).

Ще в розвідці про «Перебендю» Т. Шевченка (1889)

І. Франко зауважив, що прагне «приложити» до пись­менника та його творів «метод історичний і психологіч­ний». У пізніших «Секретах...» він зреалізував це своє прагнення якнайповніше, поставивши психологічну ме­тодологію в українському літературознавстві на тривкий і достатньо продуктивний ґрунт. Від того уявлення про літературу, яке демонструвалося ним у статті «Літерату­ра, її завдання і найважливіші ціхи», тут фактично вже нічого не залишалося.

Перш ніж викласти свою концепцію літературної творчості, І. Франко спиняється на хибних (з його погля­ду) підходах до самого феномена літератури. Він переко­наний, що ці підходи мають бути насамперед науковими, тобто зорієнтованими на врахування специфіки творчості з позицій обраного методу. У певних колах європейських літераторів, пише І. Франко, набула поширення безідей­но-суб’єктивна й догматична критика французьких авто­рів Леметра і Брюнетьєра, які літературну критику пов’я­зують не з наукою, а з художньою творчістю і за так зва­ною артистичною формою своїх праць маскують повну по- занауковість. Слідом за ними пішли й деякі німецькі кри­тики, зокрема керманич літературного відділу віденсько­го тижневика «Час». «Суб’єктивна, безпринципна і нена­укова критика доведена у нього до того, що робиться ви­разом капризу, вибухом ліричного чуття, а не жодним тверезим, розумно умотивованим осудом».

Не сприймав І. Франко і принципів «реальної крити­ки», яка устами М. Добролюбова заявляла, що головне

Психологічний напрям в історичній школі

121

для дослідника літератури — з’ясувати відповідність життю всього того, що в ній зображене. При цьому мис­тецький аспект її цілковито проігноровано і відтак роз­митим стає сам критерій художності. Для такої критики, пише І. Франко, твір мистецтва матиме таке саме значен­ня, як явище дійсного життя, отже, артистичне опові­дання буде так само цінне, як газетна новинка. Така «критика» розвивалася в Росії протягом 50—60-х років

1. ст. Це, як бачимо, була звичайна пропаганда певних суспільних та політичних ідей під маскою літературної критики. «Як пропаганда, вона мала своє велике значен­ня; як літературна критика, вона виявилася далеко не на висоті своєї задачі».

На думку І. Франка, літературна критика лише тоді буде відповідати своїй суті, коли керуватиметься естетич­ними принципами. Вона повинна входити в обсяг психо­логії і мусить послуговуватися тими методами наукового досліду, якими послуговується сучасна психологія. Вихо­дячи з такої тези, І. Франко показав цілковиту очевид­ність її і водночас наголосив на нез’ясованості багатьох питань, пов’язаних з психологічною природою естетич­них чуттів і почувань. Він розглянув їх у певній послі­довності і схарактеризував як враження («змисли»), кот­рі виникають у читача поетичного твору внаслідок сприймання його. Це насамперед зорові враження, запа­хові, смакові і дотикові, які І. Франко називає «ниж­чими змислами», а кожне з них пов’язане з різними ви­дами мистецтва, тобто «вищими змислами»: музикою, живописом (малярством), архітектурою та іншими обра­зотворчими мистецтвами. Література (поезія) перебуває з ними в найтісніших зв’язках, оскільки в них — єдина психологічна основа. Музика, наприклад, близька до по­езії своїми ритмомелодійними характеристиками, але для неї неприступне, як для поезії, «царство думок і ре- флексій, абстрактів, крайобразів, руху і ділання»; живо­пис споріднений з поезією зоровими відчуттями, але він не може, як поезія, апелювати до всіх просторово-часо- вих «змислів», а тільки до одного, просторового.

Принциповим для І. Франка було з’ясування пробле­ми краси в мистецтві і зв’язку її (краси) з уявленнями про психологічні стани людини. Наприкінці XIX ст. де­далі гучнішими ставали надії на виняткову властивість краси як рятівного феномена («світ порятується кра­сою!»), і в певних мистецьких колах почала дебетувати­ся думка про красиве в житті як єдиний предмет творчо­сті. І. Франко доводить, що для поета, артиста немає ні­

122

Історія українського літературознавства

чого в світі ні гарного, ні бридкого. «Не в тім річ, які явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке вра­ження він викличе з їх допомогою в нашій душі, і в цьо­му полягає весь секрет артистичної краси». Одне слово, і в цьому випадку І. Франко пов’язує феномен естетики з психологічними порухами в людській душі і доводить, що всякі інші підходи до розуміння мистецтва будуть ущерб­ними через віддаленість їх від його психологічної приро­ди, його специфіки.

З переконаннями, що секрети художньої творчості концентруються лише в психологічній сфері, І. Франко не розлучався в усій своїй науково-критичній діяльності 80-х і подальших років. Болюча проза життя, щоправда, не раз вибивала його з цієї колії і змушувала аналізува­ти різні літературні явища з інших, зокрема культурно- історичних, позицій, котрі давали змогу ширше говори­ти про літературу як арену боротьби за долю нації, наро­ду, нашого «безсловесного смерда» (показові тут статті про «Сон» і «Кавказ» Т. Шевченка, габілітаційна лекція про «Наймичку» та ін.). Однак коли йшлося, наприклад, про нові віяння в художньому мисленні, то І. Франко не­одмінно акцентував саме на принципах психологічної специфіки образного мислення. Так було, зокрема, на ру­бежі XIX—XX ст., коли «старий» реалізм почав втрача­ти на силі і на зміну йому виходили модерні літературні напрями в особі молодих тоді В. Стефаника, О. Кобилян- ської, М. Черемшини, М. Коцюбинського, Лесі Українки та ін. Ґрунтовно проаналізувавши їхню художню манеру, позначену в кожному випадку яскравою індивідуальніс­тю, І. Франко в статтях «З останніх десятиліть XIX ві­ку» (1901) та «Старе й нове в сучасній українській літе­ратурі» (1904) звернув увагу на особливості художньої організації їхнього письма, на буяння ліризму, особливу ритмічність і музикальність їхнього слова, в чому можна бачити найвищий тріумф поетичної техніки, але — ні, наголосив І. Франко, це вже не техніка, це «спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культу­ри людської душі»3. Йшлося, отже, про психологічні ос­нови модерної творчості молодих авторів, про з’яву в їх­ніх душах нових нюансів, які дали змогу зробити якіс­ний стрибок у розумінні й реалізації завдань самого яви­ща літературної творчості.

Процес оновлення літератури протягом названого пе­ріоду був неоднозначним і дуже суперечливим. Після мо­дерністів рівня В. Стефаника і М. Коцюбинського у сфе­ру творчості влилися автори, які запропонували ще біль­

Психологічний напрям в історичній школі

123

ший розрив із традиціями «старого» реалізму: на думку цих авторів, що об’єдналися у «Молодій музі», настав час цілковитої кризи того реалізму, заснованого на мате- ріально-позитивістському ґрунті, а замінити його має ре­флексивна творчість, яка йде з глибин людської підсвідо­мості і здатна прорватися до найсокровенніших таємниць краси, гармонії, істини буття тощо. У цьому річищі ху­дожніх шукань народилося так зване декадентство, а першоджерела його вбачали в тій же психологічній сфе­рі людини, яка продукує не лише здорові, а й хворобли­ві, тобто декадентські, явища. І. Франко вбачав у цьому декадентизмі якусь психічну патологію і піддав критиці як маніфест групи «Молода муза», так і один із її збір­ників «Привезено зілля з трьох гір на весілля» (1907). Але як це не парадоксально, в декадентстві ще за десять літ до цього було звинувачено й самого І. Франка (за мо­тиви збірки «Зів’яле листя»), на що було дано віршовану відповідь: «Я декадент? Се новина для мене...» (детальні­ше — в наступному розділі). Слід наголосити, що і таке явище, як модерні літературні напрями рубежу XIX—

1. ст., І. Франко трактував саме з позиції психологічної методології, основні положення якої він мав намір вико­ристати і при створенні найбільшої своєї історико-літера- турної праці — «Нарису українсько-руської літератури до 1890 року».

Готуючись до написання цієї праці, І. Франко опублі­кував спочатку вступну частину до неї з назвою «Теорія і розвій історії літератури» (1909). Це була, по суті, стис­ло викладена концепція вченого, яку він протиставляв почасти позитивістській, але в основі своїй безсистемній концепції О. Огоновського в його «Історії літератури ру­ської». І. Франко наголошує, що в тлумаченні літерату­ри буде керуватися двома принципами: історичним, оскільки історія літератури кожного народу є частиною історії духовності цього народу, і психологічним, оскіль­ки естетична природа літератури найтісніше пов’язана з психікою людини. Крім того, історію літератури, на дум­ку І. Франка, слід розглядати з точки зору національної специфіки її і як органічну частину світової літератури, що також продиктоване психологічними основами твор­чості: існує ж бо поняття психології людини, психології окремої нації, загальнолюдської психології та ін. Але це поняття, як і історичне (ідеологічне) прочитання літера­тури, стало здобутком науки лише в нові часи, в часи ро­мантизму і пізніше, а до того часу історики літератури обмежувались лише бібліографічними реєстрами наяв­них творів письменства, життєписами авторів та студію­

**124**

Історія українського літературознавства

ванням естетичних канонів (родів, видів, жанрів), які утвердилися в європейському літературознавстві ще за часів Арістотеля й Платона. І. Франко подає стислий аналіз шляхів світового літературознавства від найдавні­ших зразків його в реєстрах (таблицях) Каллімаха до візантійського «Тисячокнижжя» Фотія, епізодичних біб­ліографій з доби Середньовіччя, перших історій літерату­ри Франції, Німеччини, Англії та інших країн. Нову, романтичну якість у творенні літературних історій

І. Франко пов’язує з іменем Й. Гердера, котрий першим звернув увагу на природу і людське чуття як на джерело всякої поезії і дав поштовх до творення під цим кутом зо­ру історій літератури в багатьох європейських країнах. Але певний час ця романтична школа трималася за арістотелівські естетичні канони, «поки нарешті нова фі­зіологічна психологія не розвіяла фікцій естетичного ка- нона, відкриваючи для поетичної творчості нові, необме­жені, свобідні простори».

Початок творення власне українських історій літера­тури І. Франко пов’язує з середньовічними бібліографія­ми, «оглавлєніями книг» тощо і з відкриттям у Львівсь­кому університеті кафедри української літератури, яку очолювали Я. Головацький, О. Огоновський та ін. Вони ж були, відповідно, й авторами «Трьох вступительних преподаваній» та «Історії літератури руської», що поста­ли з лекційного матеріалу і мали вигляд швидше планів і підготовчих матеріалів, ніж концептуальної історії літе­ратури. Пишучи розвідку «Теорія і розвій історії літера­тури», І. Франко вважав, що вона стане вступною части­ною саме такої, концептуальної історії української літе­ратури. Але, опублікувавши через рік (1910 р.) замість «Історії» тільки «Нарис», І. Франко, звичайно, виконав лише певну частину своїх задумів. У двох рецензіях на «Нарис», опублікованих у газеті «Рада» (Д. Дорошенко) та в ЛНВ (В. Дорошенко), робилось припущення, що роз­глянути ґрунтовно (в історичному і психологічному пла­нах) здобутки історії української літератури завадила

І. Франкові його недуга. Через те, мовляв, він і вдався скоріше до бібліографічного, ніж історико-психологічно- го методу, і сказав у «Нарисі» навіть менше про україн­ську літературу, ніж у ранішій своїй статті в енциклопе­дії Брокгауза й Ефрона.

І. Франко не погоджувався з такою оцінкою свого «Нарису», зафіксувавши це в статті «Давнє і нове» (1911). Але подібна оцінка пізніше стала фактично «за­гальним» місцем у всіх працях з історії української літе­

Психологічний напрям в історичній школі

**125**

ратури. Не погоджувалося з нею лише радянське літера­турознавство, зокрема і в коментарях до двадцятитомно- го зібрання творів І. Франка (Т. 16. — К., 1955), але вперше за радянських часів передруковано «Нарис» тіль­ки в п’ятдесятитомному зібранні творів письменника (Т. 41. — К., 1984). У цій публікації виправлено допуще­ні автором неточності щодо окремих імен, дат, але й від­редаговано окремі місця так, як це «вигідно» було для радянської ідеології: вилучено «Покажчик імен і речей», оскільки там згадувались «одіозні» імена; у коментарях Івана Мазепу названо «зрадником українського народу» (с. 613), бо І. Франко, на думку коментаторів, забув про це сказати, та ін. Щодо самого змісту «Нарису», то ви­давці п’ятдесятитомника не зважились сказати своєї ос­таточної думки, як не сказали її і автори «Історії україн­ської літературної критики (дожовтневий період)», 1988, а О. Білецький у «Шляхах розвитку дожовтневого укра­їнського літературознавства» (1959) обмежився лише за­гальником, що «Нарис» поклав «початок наукового до­слідження українського літературного процесу». Відтак утворилась своєрідна лакуна в оцінці важливого факту літературознавства. Щоб заповнити її, треба все ж пого­дитись із рецензентами Д. і В. Дорошенками, що від Франкового «Нарису» можна було сподіватися більшого. І насамперед — щодо методології. Відхід від психологіч­ного (а ширше — естетичного) трактування літературних явищ і прагнення бібліографічної повноти їх призвів до того, що весь літпроцес України постав під пером автора, як своєрідне плоскогір’я, а не як чергування вершин і низин. І вийшло так, що, наприклад, творчості І. Котля­ревського, який являє собою цілу епоху в українській ду­ховності, відведено в «Нарисі» стільки ж місця (півтори сторінки), скільки й Д. Олесницькому, А. Ничаю, Д. Він- цковському та І. Пасічинському, котрі в українській лі­тературі не полишили жодного художнього сліду (див.: с. 259—260 і 379—380). До того ж, в обох (і в усіх інших) випадках переважає в міркуваннях І. Франка не аналі­тичний, а коментаторський і ніби безсторонній погляд, який був дуже далеким від того розмаху думки, що пульсувала в «Теорії і розвої історії літератури», в рані­ше написаних трактатах «Із секретів поетичної творчос­ті» чи «З останніх десятиліть XIX віку». Останній трак­тат, до речі, примітний тим, що в ньому І. Франко подав дуже докладний аналіз «духовних течій» в українській літературі означеного періоду і чи не першим помітив прихід у літературу молодих письменників, які на рубе­жі століть закладали основи модерного літературного ми­слення, що буде панівним у всій світовій літературі

**126**

Історія українського літературознавства

XX ст. «Молода генерація виступила на літературне поле з новими окликами, з новим розумінням літератури і її за­дач», — писав І. Франко. І далі: «Стефаник, може, най­більший артист, який появився у нас від часу Шевченка... Се правдивий артист із божої ласки, яким уже нині може­мо повеличатися перед світом» (т. 41, с. 526—527).

Говорячи про вразливе місце Франкового «Нарису» (бібліографізм і коментаторство), все ж про нього слід сказати його словами про «Історію...» О. Огоновського. «Молодші вчені, — писав він, — опираючися на новіших дослідах і прикладаючи до сеї праці мірку новочасної іс­торії літератури, звикли дивитися на неї згори. Справді, з погляду на спосіб трактування предмета і на спосіб оці­нювання поодиноких явищ нашої літератури ся праця не видержує строгої критики. Але ми повинні бути вдячни­ми Огоновському за те, що він перший з муравлиною пильністю стягнув до купи масу біографічного й істори- ко-літературного матеріалу, задля якого його праця дов­го ще не стратить своєї вартості» (с. 41, с. 521—522).

І. Франко теж «стягнув до купи» чимало літературного матеріалу, який для історика літератури довго ще мати­ме непересічне значення.

Протягом першої чверті XX ст. методологія психоло­гічного напряму в літературознавстві помітно втрачала на силі і, скажімо, в 1923 р. мала прихисток лише в жур­налі «Вопросьі теории и психологии творчества». Тут пу­блікувалися матеріали, що популяризували вчення

О. Потебні, але нових ідей у них фактично не було. Ко­ли столицю України було переведено до Харкова, невели­ка група науковців зробила спробу «реставрувати» О. По­тебню і створила з цією метою «Потебнянський комітет». Розгорнулася дискусія навколо головного питання праці

О. Потебні «Мьісль и язьік», у якій, на думку деяких дискутантів, треба вилучити одну ланку: О. Потебня вва­жав, що виникнення професійної творчості (поезії) відбува­ється в триступеневій послідовності: мова — фольклор — поезія. Неопотебнянці вважали, що людська психологія «замикається» лише на двох субстанціях: мова — поезія. Такої точки зору дотримувався й автор створеної тоді пра­ці «Мова і поезія» Борис Навроцький (1894—1943). Від­бувалося щось на зразок того, що через два десятиліття відлунить у радянській металургії, коли висунуто було теорію про можливість добування металу безпосередньо з руди, а не з проходженням триступеневого процесу: руда — збагачений агломерат — метал. На цій псевдотео­рії, як відомо, «купився» О. Фадєєв, розпочавши і не закін­чивши після розкриття цієї авантюри роботу над романом

Психологічний напрям в історичній школі

**127**

«Металургія». Неопотебнянці в 20-х роках теж «купилися», коли намагались вилучити з психології тво­рення літератури фольклорну ланку. Річ у тім, і на цьо­му акцентував О. Потебня, що у фольклорі поєднувались і «мислення», і «поезія», і цей етап людська психологія обов’язково повинна була пройти. Лише після нього від­булася відповідна диференціація, і «мислення» (наука) пішло своїм шляхом, а «поезія» (творчість) — своїм. А першооснова цієї диференціації — в людській психології, яка здатна і на предметне (логічне), і на образне (як пра­вило — алогічне) мислення. Можливо, усвідомлення та­кої «арифметики» прийшло б до них (неопотебнянців) у їхніх пізніших наукових пошуках, але на рубежі 20—30-х років в усьому СРСР були припинені всякі наукові пошу­ки; про тих, хто шукав якоїсь психології в художній твор­чості, стали говорити, що вони займаються «психоло- жеством», а в усіх сферах і науки, й художньої творчос­ті запанувала єдина методологія, що дістала назву соцре- алізму і була фактично синонімом вульгарного соціологі­зму. Лише у 80-х роках дехто з літературознавців в СРСР пробував відродити методологію психологізму в аналізі художніх явищ і тлумаченні самого феномена творчої особистості. У Москві 1980 р. вийшов збірник досліджень «Психология процессов художественного творчества», в якому згадано забуті традиції цієї галузі науки (Б. Мей- лах. «Психология художественного творчества: предмет и пути исследования»), розглянуто окремі складові пси­хологічного напряму в літературознавстві (А. Македонов. «К методологии изучения творческой лаборатории писа- теля»), а також опубліковано кілька «психологічних» матеріалів, які належали до 20—30-х років, але через «крамольність» їх залишалися в рукописах і кадебістсь- ких спецсховищах. Серед останніх — коментар до висту­пу А. Луначарського на з’їзді психологів у 1930 р., лек­ційні матеріали В’яч. Іванова, який у 1921—1922 рр. ви­кладав у Бакинському університеті спеціальний курс із психології творчості, конспекти статей і лекцій С. Ейзе- нштейна, які належать до 1940 р., та ін. Всі ці матеріа­ли «підігнані», звичайно, під марксистське розуміння суті психології і психологізму (на першому плані — со­ціальна зумовленість), але є тут і згадки про «душу» чи «внутрішню людину в людині», які для мислячих людей промовляли значно більше, ніж тільки помилкові («спро­щені», «чужорідні») судження про них А. Луначарсько­го (так трактувала їх якась А. Леонтьєва).

Тим часом у міркуваннях С. Ейзенштейна чи конспек­тах лекцій В’яч. Іванова відлунювало колись бурхливе життя психологічної теорії творчості з її найбільшим

**128**

Історія українського літературознавства

у слов’янстві іменем О. Потебні, і хоч автори збірника «Психология процессов...» намагалися шукати в ній і в нього вразливі чи суб’єктивні міркування, незаперечним залишався сам факт існування цієї теорії і необхідності її дальшого розвитку. О. Білецький у 1923 р. ще говорив про неї, як про цілком самостійне «вчення про психоло­гічну суть поетичної творчості і його впливу на рецептив­ну особу читача»4, а Б. Мейлах уже в 1980 р. вважав, що ця дисципліна з часом «переросте в цілком нову — в за­гальну теорію художньої творчості і сприйняття»5.

Така теорія поки що не сформувалася, але протягом усього XX ст. як галузь психологічної методології набу­ла значного поширення запропонована 3. Фрейдом теорія психоаналізу. Початки її йдуть від 1895 р., коли 3. Фрейд запропонував свою «техніку психоаналізу». Суть її в феномені підсвідомого, а художня творчість тра­ктується в ній як сублімоване символічне вираження ви­східних психічних імпульсів і пристрастей (переважно інфантильно-сексуальних). Ці імпульси й пристрасті є вродженими; вони не контролюються свідомістю, їх від­кидає реальність, і тому вони змушені існувати лише у вигляді фантазій, котрі і є власне творчістю. Прийнято вважати, що психоаналітики виявили в історії літератури ряд стійких сюжетних схем, у яких автор зливається з ге­роєм і зображує або виконання своїх підсвідомих бажань, або їх трагічну сутичку (конфлікт) із силами соціальних і моральних заборон. Як приклад, наводиться дослідника­ми мотив батьковбивства, що осмислений Софоклом у «Царі Едіпі», В. Шекспіром у «Гамлеті», Ф. Достоєвським у «Братах Карамазових». Цей мотив («едіпів комплекс») не міг інакше розвиватися (вважали 3. Фрейд і його послі­довники), бо його крона виростає з природи самої психо­логії, яка дається людині один раз і на все життя.

Завдання літературознавства, однак, не треба прямо співвідносити з завданнями психоаналізу, підкреслював

1. Фрейд. Психоаналіз бере для себе як ілюстрацію лише літературний матеріал, і здебільшого той, що пов’язаний з міфотворчістю чи так званою масовою культурою, в якій діє ще не усвідомлене до кінця «я» і відсутні влас­не естетичні критерії. Цей матеріал є шедевром чи під­робкою, для психоаналітиків байдуже, бо елемент худож­ності для них не існує, як не існує соціальне чи інше се­редовище, яке могло б впливати на мотиви і «комплек­си». Головне для них — психологічна заданість цих мо­тивів і «комплексів», якої, виявляється, не уникнути ні авторові, ні його літературному героєві.

Відштовхуючись від індивідуальної підсвідомості ав­тора й героя, яку вивчав 3. Фрейд, інший психолог і фі­

Психологічний напрям в історичній школі

**129**

лософ — швейцарець К. Юнг (1875—1961) переніс її на підсвідомість націй і людства загалом. За його теорією, в підсвідомості народів існують усталені й незмінні образ­ні формули — архетипи, які дають змогу розкривати (проникати) змістову форму людських творінь. У центрі уваги тут не особа творця, а наявність твореного і надосо- бистісна позасвідома символіка. Йдеться про найзагаль- ніші, позаісторичні феномени часу і простору («відкри­тий» і «закритий», «внутрішній» і «зовнішній»), фізич­ні й біологічні субстанції («чоловіча» й «жіноча», «ди­тяча» й «стареча»), природні стихії і явища («вогонь», «вода», «світло», «земля», «небо» та ін.), рослинний і тваринний світ («дуб», «жито», «пугач» та ін.), теорети­чні основи яких пробував викласти, зокрема, французь­кий учений Г. Башляр (1884—1962). Цьому автору нале­жить концепція «нового наукового розуму», з допомогою якої, на його думку, тільки й можна осмислити діалек­тику наукового пізнання сучасності. Виняткове місце в концепції відводилось уяві як «продукту» людської пси­хології, і це, між іншим, стало підґрунтям відомої «нової критики» у Франції.

Перші паростки «нової критики» з’явилися у СІЛА в 30-х роках XX ст., а своїм змістом вони пов’язувались із семантичним трактуванням тексту та багатозначністю змістових аспектів його. Обґрунтування «нової критики» розпочали А. Тейт («Реакційні есе про поезію й ідеї», 1936) і К. Брукс («Сучасна поезія і традиція», 1939); під­тримував її своїми критичними виступами поет Т. Еліот («Призначення поезії і призначення критики», 1933, «Про поетів і поезію», 1957), а теоретичними підсумками щодо неї можна вважати праці Дж. Ренсома («Нова кри­тика», 1941); У. Уїмсата («Лице слова», 1954) та ін. Го­ловним завданням літературного критика ці дослідники вважали виявлення в тексті конкретного і загального змісту, розкриття його символіки, в якій приховані гли­бинні мотиви поведінки людини, і «пояснення» стилю мислення як певного настрою душі, розуму.

Французька «нова критика» зажила активним жит­тям у 50-х роках, ведучи інтенсивну полеміку з рештка­ми культурно-історичної методології і виявами ірраціо­налізму в екзистенційних теоріях. Особлива роль тут на­лежала Фердинанду де Соссюру (1857—1913), від якого «нові критики» взяли природу мовного знака, і Р. Варту, який у 60-х роках був лідером цього напряму, опубліку­вавши 1966 р. своєрідний маніфест «Критика і істина». Р. Варт створив свою теорію «письма» і запропонував ідею «соціологіки» як історичної системи «духовного ви­робництва», яка розкриває соціокультурний смисл літе-

5 М|6

**130**

Історія українського літературознавства

ратурного твору. В основі «духовного виробництва» було, звичайно, дуже багато саме від психоаналізу 3. Фрейда та його різновидів.

На різних етапах функціонування психоаналізу як феномена траплялись непоодинокі вияви спекуляцій і вульгаризацій, що зводили художню творчість тільки до ілюзій чи біологічних інстинктів, але в дослідженнях справжніх учених ця методологія прислужилась відкрит­тю багатьох непроминальних істин у науці про літерату­ру. Вона протистояла, зокрема в СРСР, вульгарно-соціо­логічному літературознавству (у працях Л. Виготського, М. Бахтіна й ін.), давала змогу осмислити такі нові течії в творчості, як дадаїзм, сюрреалізм, міфологізм, магіч­ний реалізм та ін., наблизитись до розуміння найбільш складних і загадкових постатей у літературі — М. Гого­ля, Ф. Достоєвського, Марка Твена й ін. (праці С. Цвей- га, М. Бахтіна), поєднати психологізм з ученням про ху­дожню форму взагалі і суспільну роль літератури (К. Ко- дуелл, Г. Рід та ін.).

У другій половині XX ст. методологія психоаналізу знайшла застосування у двох найвідоміших літературних методологіях — екзистенціалізмі та структуралізмі. Тео­ретики екзистенціалізму Ж.-П. Сартр, А. Мальро та інші шукають і знаходять у літературі істинне людське буття, яке полягає не в біологічній природі, а в етичній свободі і цілковито розкривається в світі художнього вимислу, де духовна субстанція долає гніт історичної долі й утвер­джує себе. Для аналізу й теоретичних висновків ці вчені залучають величезний масив літератури як XX ст., так і попередніх епох.

Структуралісти К. Леві-Строс, Ж. Лакан, їх послідов­ники з Тартуського університету (Ю. Лотман. «Анализ поетического текста», 1972) доводять, що письменник та інші творчі особистості залежать від надіндивідуальних механізмів культури (мова, мелодика й інші знаки), які діють у сфері підсвідомого і зумовлюють структуру твору безвідносно до його «свідомого» задуму і змісту. Відтак структуралізм не слід сприймати як суто формальний (механістичний) метод; підкресленим інтересом до психо­логії мови мистецтва він виявляв глибоку змістовність свого інструментарію та своїх суджень і через те здобув визнання в широких наукових колах. Не визнавало його лише марксистське літературознавство та ортодокси від культурно-історичного напряму, які беруть до уваги не підсвідоме, а тільки свідоме та ще й соціально зумовле­не. Там, де заходить мова про психологію цих явищ, як і про психологізм творчості взагалі, вони стають незво­рушними й оперують відомою формулою про те, що цьо­

Психологічний напрям в історичній школі

**131**

го не може бути тільки тому, що цього не може бути ніколи і ніяк. З падінням головної цитаделі марксистсь­кого літературознавства — соціалістичного реалізму — доля психологічної методології та її відгалуження — пси­хоаналізу — стала більш обнадійливою. Критична увага до неї в 70—80-х роках змінилась у 90-х на помірковану в усіх країнах колишнього СРСР. Достатньо порівняти, наприклад, дві публікації, що належать саме до цього ча­су в українському мистецтвознавстві. Одна з них з’яви­лася 1980 р. (Л. Левчук. «Психоанализ и художественное творчество»), а друга в 1994 р. (І. Дзюба. «Білецький і Потебня». Журн. Слово і час, № 11—12). Перша праця сповнена в основному лайливих вигуків на адресу «буржуазного», «патологічного» психоаналізу, а в другій ідеться про потебнянські традиції в літературознавчому доробку О. Білецького 20-х років і частково — пізнішого часу. В своїй публікації І. Дзюба вказав на ті втрати, яких зазнала наукова робота О. Білецького, котрий на певному етапі відмовився від послідовного розвитку пси­хологічних ідей О. Потебні і водночас зробив вагомий внесок у вивчення важливого для науки питання — за­своєння літературних явищ свідомістю читача. Цьому питанню О. Потебня надавав принципового значення, вважаючи, що художнє слово однаково належить і твор­цеві, і сприймачеві його. Крім того, художнє слово має здатність зростати в своєму змісті. О. Білецький показав істинність цих думок О. Потебні в таких працях, як «Из истории шекспиризма...» (1916), «В мастерской худож­ника слова» (1923) та ін. Зростання в цьому напрямі са­мого О. Білецького і всього радянського літературознавс­тва було перерване на рубежі 20—30-х років, коли на

О. Потебню «начепили наліпки «суб’єктивного ідеаліс­та», «правого гегельянця», агностика і навіть соліпсиста, а «політичним сенсом» його лінгвістичних концепцій глибокодумно оголосили, мовляв, дворянську реакцію на буржуазний позитивізм і народництво»6.

Є підстави сподіватись, що цитована стаття І. Дзюби може стати поштовхом до активізації психологічних сту­дій у галузі сучасного літературознавства, оскільки ма­теріалом художньої творчості завжди є психологія ав­торської уяви, без вивчення якої неможливий будь-який аналіз мистецьких явищ. Свого часу X. Ортега-і-Гассет наголосив на цьому в зв’язку зі специфікою романного жанру, але універсальність його положення цілком оче­видна. І роман, і будь-який інший художній твір вирос­тають із життєвих фактів. А психологічні явища, як і експериментальна фізика (підкреслював X. Ортега-і-Гас- сет) теж спираються на факти7.

**132**

Історія українського літературознавства

Література

^ив.: Зннекен 3. Опьіт построения научной критики: Зстопсихо- логия. — СПб. — 1892.

2Див.: Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. — К., 1993. — С. 63 та ін.

3Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі //ЛНВ. — 1904. — Т. 25. — С. 82.

“Белецкий А. Несколько слов о разработке научной позтики в России и на Западе (от редактора): В кн.: Мюллер-Фрейенфельс Р. Позтика. — X., 1923. — С. 12.

5Психология процессов... — М., 1980. — С. 23.

6Дзюба І. Білецький і Потебня // Слово і час. —1994. — № 11—12. 7Див.: Ортега-і-Гассет X. Вибрані твори. — К., 1994. — С. 11.

Запитання. Завдання

1. Що зумовило потребу в психологічній методології дослідження літератури?
2. Чому О. Потебня поєднував психологічний аналіз художнього тексту з лінгвістичним? Що таке в його уявленні «метафоризація ху­дожньої мови»?
3. У яких зв’язках, за теорією Д. Овсянико-Куликовського, пере­бувають психологія автора і рецептора?
4. Розкрийте зміст зв'язків психологічного напряму в історичній школі з «європейським» психоаналізом (Ніцше, Дільтей, Фрейд).
5. У чому особливість психологічних підходів до творчості І. Франка?
6. Як І. Франко трактує психологічні основи естетики, краси в трактаті «Із секретів поетичної творчості»?
7. Чому задум І. Франка створити «психологічну» історію українсь­кої літератури виявився не до кінця реалізованим?
8. Чому психологічні підходи до розуміння творчості не набули роз­витку в українському (зокрема — радянському) літературознавстві?
9. Розкрийте принципи, здобутки і втрати в літературознавстві фрейдівського (і юнгівського) психоаналізу як різновиду психологіч­ного напряму в історичній школі.
10. Покажіть зв’язки французької «нової критики», «мовних знаків» де Соссюра, теорії «письма» й ідей «соціологіки» С. Варта, екзистенціа­лізму Ж.-П. Сартра, структуралізму К. Леві-Строса з психологічним на­прямом та психоаналізом у літературознавстві XX ст.

5.

Філологічна школа і модерні її розгалуження в період новітньої літератури

* Зміст поняття «філологічна школа» і місце її в історії літе­ратурознавства
* Ситуація в українській науці про літературу на початку XX ст.
* Леся Українка і тлумачення нею неоромантизму
* Дискусія І. Франка і М. Вороного про нові шляхи літератури
* Статті С. Єфремова «В поисках новой красотьі» та І. Фран­ка «Принципи і безпринципність»
* Критична діяльність авторів з оточення «Молодої музи»
* Б. Лепкий і його «Начерк історії української літератури»
* Естетичні позиції літературних критиків з «Української хати»
* Філологічний семінар у Київському університеті під керів­ництвом В. Перетца
* Філологічні традиції в українському літературознавстві 20-х років і розгром їх на рубежі 20—30-х років
* Продовження філологічних традицій в українській діаспо­рі та в материковому літературознавстві кінця XX ст.

Поняття філологічної ніколи належить науці рубежу XIX—XX ст. Але протягом певного часу його зміст не був точно означеним. Деякі вчені, наприклад, розрізняли ес­тетичний метод як спосіб аналізу твору, але називали йо­го суб’єктивним і до філологічної методології не відноси­ли. У 20-х роках XX ст. філологічну школу трактували вже тільки як метод, що займається лише питаннями текстології1. У пізніших студіях О. Білецького філологіч­ну школу трактовано вже як метод, що акцентує на фор­мальному вивченні літературних явищ, але про це до­слідник говорив з певним скепсисом і навіть дорікав В. Перетцу, що той відриває літературу від життя, коли

**134**

Історія українського літературознавства

доводить, ніби для історика літератури «важливо, «як» виразив поет свою ідею, а не «що» виразив він»2. Цілком очевидною тут була вульгаризація і підміна понять, уна­слідок чого за філологічним методом закріпився ярлик «формалістичного», яким буржуазні літературознавці за­хоплюються ще й досі. «...В країнах капіталістичного За­ходу він тримається й досі, — писав дослідник, — хоч за­рубіжне буржуазне літературознавство і тепер не вийшло із стану кризи, подібної до тієї, яку переживала в нас академічна наука про літературу в передреволюційну по­ру»3. Це була позиція, звичайно, не одного вченого, а всього радянського літературознавства, яке в такий спо­сіб відмежовувалось і від вивчення літературних творів як явищ естетики, і від усіх тих, хто в цьому питанні вбачав одну з серйозних філологічних проблем. Така тен­денція була настільки ортодоксальною, що, наприклад, автори «Истории русского литературоведения», виданої в 1980 р., взагалі уникли розділу «Філологічна школа». Складалося враження, що російські вчені взагалі не ці­кавились літературою з позицій художньої форми, хоч численні факти свідчать про цілком протилежне. В. Пе- ретц, поет і дослідник А. Бєлий, гурток «опоязівців», М. Бахтін, В. Шкловський та багато інших зробили ваго­мий внесок у розвиток саме філологічної школи в Росії. Подекуди їхні студії захоплювали в свій фарватер і мате­ріали української літератури.

Філологічну школу в літературознавстві слід розумі­ти в тому значенні, яке випливає з первісного змісту, за­кладеного в самому понятті «філологія»: любов до слова. Йдеться про слово, яке не тільки виконує номінативну функцію, тобто називає предмет і явище, а виражає внут­рішню їхню сутність, за якою починається художнє, ес­тетичне узагальнення. Любити художнє слово означає наближатися до краси його, пройматися його внутрішнім вогнем і знаходити джерела, першопричини цього вогню. Необхідність такого підходу до художнього слова обґрун­товував ще в середині XVIII ст. німецький учений А. Ба- умгартен (1714—1762). Він наголошував, що потрібна са­мостійна наука естетика, яка поряд з етикою і логікою входила б у систему філософських знань і являла б собою теорію чуттєвого пізнання художніх явищ. Розробка цієї теорії привела до створення універсального вчення про прекрасне і про мистецтво, оскільки красу А. Баумгартен визначав як вершинність чуттєвого пізнання, а мистецт­во — як втілення краси.

Перенесення цього вчення А. Баумгартена у сферу до­слідження художнього слова відбувалось поступово і зі

Філологічна школа і модерні її розгалуження...

**135**

значними втратами. На першому плані тривалий час ще залишалася суспільна корисність слова, і представники історичної школи розглядали його переважно в дусі зв’язків з людською ментальністю, національною своє­рідністю, ідеологічною спрямованістю, духовно-етичною наповненістю.

Краса слова, тобто секрети його внутрішньої і зовніш­ньої гармонійності, залишались ніби на другому плані, десь у тіні, і лише в середині XIX ст. ці категорії знову почали привертати до себе увагу. Це було зумовлено тим, що в літературу (й мистецтво загалом) стали проникати користь і меркантилізм, проти яких у 1839 р. рішуче ви­ступив французький критик і поет ПІ. Сент-Бев. Його ідеї підтримав Теофіл Готьє (1811—1869), який своїми книгами «Нове мистецтво» (1852) та «Історія романтиз­му» (1874) нагадав про самоцінність мистецтва, головним критерієм в оцінці якого є краса.

Невдовзі Леконт де Ліль, Прюдом, Ередіа та інші по­ети групи «Парнас» оголосили «культ форми» і «творчу свободу» як неодмінну умову існування мистецтва, яке має свою власну цінність і не залежить від «позитивного служіння» тим чи тим ідеям. Відтак вони заклали осно­ви нової, елітарної естетики, яка мала за взірець естети­ку Баумгартена, але водночас переводила її з площини теоретичної в практичну. Відкидаючи раціональні схеми позитивізму, якими грішили представники історичної школи, «парнасці», а за ними всі прихильники естетиз­му як головного інструментарію в підході до творчості, проголошували органічну єдність форми та ідеї в мистец­тві і головною цінністю його утвердили поетичну візію та художній образ. На зміну раціонального й логічного в пі­знанні приходить інтуїція та підсвідомість, здатні про­никнути в глибину тих візій та образів. Найвідомішими теоретиками цього напряму в науці початку XX ст. ста­ли італієць Бенедетто Кроче (1866—1952) та француз Ан- рі Бергсон (1859—1941). У праці «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика» (1920) Б. Кроче на­зиває художній твір «естетичним фактом», тлумачення якого з точки зору форми тільки й здатне визначити від­повідне розуміння специфіки і завдань історії літератури як послідовного осмислення розвитку художнього духу, оскільки історія мистецтва та літератури своїм головним предметом має твір самого мистецтва»4.

Естетико-філологічний погляд на літературу з часом сформувався в цілісну наукову систему, яка поєднувала в собі кілька течій світової теоретичної думки. В західно­

**136**

Історія українського літературознавства

європейських наукових колах варіювалась концепція

А. Баумгартена про відповідність літературного твору ідеалові прекрасного і поширювалась ідея загальноесте- тичної оцінки художніх текстів. У Росії набули поширен­ня методи аналізу літературних творів з точки зору лін­гвістики (ОПОЯЗ) та суто технічних засобів творчості («Серапіонові брати»), які дістали назву «Формальної школи», а в Україні через пошуки неоромантиків, кри­тичні виступи авторів «Молодої музи» й «Української ха­ти», через експеримент Б. Лепкого в «Начерку історії української літератури» й освітню роботу філологічного семінару В. Перетца філологічна школа хоч і не набула системної цілісності, але все ж стала доволі вагомим і цілком очевидним науковим фактом. У 20-х роках в ма­териковій Україні (М. Зеров, П. Филипович та ін.), а та­кож у діаспорі (Л. Білецький, Д. Чижевський та ін.) во­на фактично утримувала українське літературознавство в межах власне науки і пізніше послідовно протистояла ву­льгарно-соціологічному радянському літературознавству.

На рубежі XIX—XX ст. паростки філологічного під­ходу до літературних явищ давали про себе знати, зокре­ма, у виступах письменників і критиків, які утверджува­ли неоромантичний, символістичний тип художнього мислення. Вбачаючи в панівному тоді реалізмі (він по­ступово вироджувався в натуралізм) певну ретроград­ність, вони обстоювали необхідність нових форм худож­нього мислення і наполягали на символічності як єдино­му й неодмінному естетичному знакові художності. Пред­метність (як обов’язкова риса реалізму) виявляє, на їхню думку, цілковиті ознаки старіння; її місце мають засту­пити різні форми умовного письма, що дадуть змогу по­тіснити в мистецтві раціоналізм і утвердити основу основ художньої творчості — почуттєвість. Звідси випливає по­треба не позитивістського, а філологічного трактування літературного слова, яке, однак, уявлялося різним кри­тикам і естетикам по-різному. Найпоказовішими були два підходи до розуміння самого філологічного феномена в літературознавстві: перший зводився до погляду на лі­тературний твір і літературний процес як еволюцію мо­ви, стилю і художньої форми загалом, а другий розгля­дав форму (стиль, мову) як інструмент символізації зміс­ту художнього твору, без якої немає творчості як такої. Щодо першого, то з ним рахувалися і представники істо­ричної школи, котрі обов’язково тримали в пам’яті по­няття «як» написано твір, а щодо другого, то це був ви­

Філологічна школа і модерні її розгалуження..

**137**

східний постулат лише прихильників символістського уяв­лення про творчість, яке ґрунтувалося насамперед на само- цінному (а не відображальному) принципі в мистецтві.

З поняттям символу, який зароджується в підтексті твору і є серцевиною його краси, пов’язували свою твор­чість представники багатьох художніх напрямів рубежу XIX—XX ст. (власне символісти, імпресіоністи, експре­сіоністи й ін.), а в Україні — насамперед неоромантики, які були нерідко і творцями мистецьких цінностей, і тео­ретиками свого напряму. Активізувалося відтак явище, яке ми називали художнім літературознавством. Елемен­ти його знаходимо в драмах А. Чехова (герой «Чайки» протестує проти рутинності в театрі і ратує за нові форми художнього мислення), в поезії Лесі Українки («Слово, чому ти не твердая криця...» та ін.), у творах І. Франка («Пролог» до поеми «Лісова ідилія») та інших письменників. Леся Українка була водночас і авторкою літературно-критичних статей, у яких заклала фактично фундамент теоретичного осмислення і самого феномена неоромантизму, і принципів символізації в ньому, і філо­логічного пояснення цих явищ. Вона однією з перших відчула втому «старого» реалізму (І. Нечуй-Левицький та його епігони), потребу літератури в нових формах твор­чості, а в статтях про західноукраїнських письменників (О. Кобилянська, В. Стефаник та ін.), про ранню прозу

В. Винниченка обґрунтувала суть неоромантичного спосо­бу мислення і запропонувала свій інструментарій для йо­го аналізу. В українській літературі відтак почалася епо­ха, що в світовій літературі дістане назву модерністської.

Д. Донцов уявлення Лесі Українки про неоромантизм трактував надто широко. Вважаючи її першим неороман­тиком в українській літературі, він вказував на зв’язок її стилю зі стилем давніх пророчих утопій, який сама пое­теса характеризувала як цілковиту протилежність епіч- но-спокійному тону і так званій простій об’єктивності. «...Замість простоти стилю, — писала вона, — знаходи­мо тут запал і завзятість, повний брак об’єктивності, на­громадження образів, порівнянь, докорів, погроз, обіт­ниць, віщувань, жалю, надії, гніву — всі почуття, всі пристрасті людського серця відбились яскраво в тій ог­нистій ліриці... Навіть сама техніка фрази неначе вимі­ряна свідомо на те, що тепер звуть сугестією (внушен- ням)»5. Д. Донцов пише, що таким був і стиль самої по­етеси. «Інші оперували переважно ідеями і поняттями, з якими лучаться звичайно певні емоції, певні переживан­ня душі; Леся Українка малювала нам самі сі пережи­

**138**

Історія українського літературознавства

вання... Вона не конкретизує змісту емоцій, і сим її пое­зія наближається так до музики. Як і ся остання, відкри­вала вона абстрактний порив душі до ближче неозначеної цілі; віддавала те, чого не виразити образами, ні понят­тями, «1а сіюзе еп зоі»6. В такому стилі зникала предме­тність, але з’являлися символи (ідеї?) предметності, кот­рі, як музика, спрямовували уяву сприймача у глибини людської душі, у просторове безмежжя. Д. Донцов вбачав у цьому симптом якогось відродження (рісорджименту), а сама Леся Українка вважала, що відроджується «ко­лишній» романтизм, тільки з суттєво новими рисами. У стилі 0. Кобилянської, В. Винниченка й інших письмен­ників вона схарактеризувала такі його риси, як зобра­ження суверенної, «вилущеної з маси» особистості, пори­вання цієї особистості до вищих ідеалів життя («іпз Віаи Мпеіп...»), ліризація й пластичність у відтворенні душев­них станів особи та її взаємин із навколишнім світом. «Звичайно, — писала Леся Українка, — не всі новоро- мантики і не в усіх творах з однаковою чистотою витри­мують цей новий і практично дуже важкий для письмен­ника принцип, але він уже може бути критерієм для іс­тинного розуміння й оцінки творів письменника і нової формації, які не завжди називають себе новоромантика- ми, інколи навіть вороже ставляться до цієї назви, але фактично сприйняли цей головний принцип... який вперше був в усій чистоті застосований в художній літе­ратурі німецькими новоромантиками...»7.

Суто формальні, стилістичні риси творчості новоро- мантиків дуже точно схарактеризував І. Франко у статті «Старе й нове...» «Для них, — писав він, — головна річ — людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах... Звідси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та непереможна хвиля ліризму, що розмита в них. Звідси їх несвідомий наклін до ритмічності й музи­кальності як елементарних об’явів зворушень душі. В по­рівнянні до давніших епіків їх можна би назвати лірика­ми, хоча їх лірика зовсім не суб’єктивна; навпаки, вони далеко об’єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво переносять се­бе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очи­ма. Се найвищий тріумф поетичної техніки, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі»8.

І Донцов, і Леся Українка, і згодом Франко говорили фактично про одне й те ж: у літературі з’явилася нова «душевна організація» письменників і нова «поетична

Філологічна школа і модерні її розгалуження..

**139**

техніка»; завдання літературознавців — дати пояснення цим явищам з точки зору філології, естетики. А всяке пояснення явищ у літературі передбачає аналіз витоків його, з’ясування генетичної й вербальної природи його. Звідси народження на початку XX ст. філологічних осе­редків, поява «гуртових» та індивідуальних маніфестів, у яких декларується потреба нової уваги до слова, до йо­го естетики, до глибин його краси. Відчувалося, що домі­нування історичної ніколи з її відгалуженнями готувало з’яву нових якостей, суттєвих змін, які мали сформува­тись у новий, спрямований у серцевину слова науковий метод літературознавства. Прискорювали його народжен­ня нерідко й самі творці літератури, поети й прозаїки, які не лише давали нову якість у творчості, а й підказу­вали, чого вони хочуть з позицій теорії.

М. Вороний у 1900 р. закликав письменників взяти участь у замисленому ним альманасі, який змістом і фор­мою мав наблизитись до нових течій і напрямів сучасних літератур Європи. І. Франко, щоправда, витрактував цей клич як спробу перевести поезію у сферу —

Без тенденційної прикмети,

Без соціального змагання,

Без усесвітнього страждання...

Де б той сучасник, горем битий,

Душею хвильку міг спочити...

Розвиваючи цю думку, І. Франко нагадує М. Вороно­му, що сучасна поезія — не перина для спочивання, що справжній поет завжди хворіє чужим і власним горем, що без цього його слова — порожні й безплідні:

Слова — полова!

Але огонь в одежі слова —

Безсмертна чудотворна фея,

Правдива іскра Прометея.

М. Вороний у відповідь І. Франкові наголосив, що людське горе для нього — не байдуже, але не можна тіль­ки ним обмежувати творчість; життя багатогранне, є в ньому і боротьба, але є й краса, яка потребує вираження й творчого осмислення. Тому —

До мене, як горожанина,

Ставляй вимоги — я людина.

А як поет — без перепони Я стежу творчості закони...

Моя девіза — йти за віком І бути цілим чоловіком!

**140**

Історія українського літературознавства

Зіткнулись відтак два підходи до розуміння специфі­ки й завдань літератури. Новий (М. Вороного) полягав усього лише в розширенні поетичних обсервацій, в ак­центі на іманентності художньої творчості. Молодий І. Франко не збагнув цього до кінця, і тому пропонує тільки поєднання «старих» закликів до бою з «новими» пориваннями «в надземне». Тим часом з’являлися нові твори молодих В. Стефаника, М. Черемшини, для яких, за словами І. Франка, «головна річ — людська душа...». А от О. Кобилянську, наприклад, І. Франко ніби не по­мічав. Її перші повісті й оповідання («Людина», «Царівна» та ін.) несли в собі якусь іншу якість, у зміс­ті якої намагалася розібратись Леся Українка, коли пи­сала про новоромантичні поривання «до блакиті». Але минав час, а така думка в літературознавстві не прижи­валась: у тих поривах «до блакиті» С. Єфремов, наприк­лад, помітив якусь «змістову темноту», що йде поруч із недоладним стилем і какофонічним поєднанням слів та образів. У статті «В поисках новой красоти» він піддав гострій критиці ранні твори О. Кобилянської, Н. Кобрин- ської, К. Гриневичевої, Г. Хоткевича, в яких відлунили, на його думку, прийшла із Заходу декадентщина і чужий українській літературі символізм. Це виявлялося нібито у зневажанні письменниками народних мас, у сповіду­ванні культу краси, яка перебувала у глибокій супереч­ності із життєвою правдою, та ін. Складалося враження, що молодий критик насторожився щодо можливих чужо­земних впливів і закликав до ізольованості, до розвитку письменниками лише власних традицій. У повісті О. Ко­билянської «Земля» він запримітив замах на землю, кот­ра закріпачує й бруталізує людину, а земля ж — це той корінь, без якого немислимий ніякий народ, і т. ін.

С. Єфремов не помітив, що О. Кобилянську турбувала не прив’язаність людини до землі, а дика залежність від неї, яка призводила зрештою до безкультур’я і втрати людиною гідності. Питання це непросте, оскільки дуже важко провести межу між органічною прив’язаністю до землі й рабською залежністю від неї, але принциповим залишалося питання критичного підходу до літератур­них явищ як таких.

У С. Єфремова явно превалював погляд на художній твір, як на щось близьке до публіцистики, а тим часом утверджувалась естетика, що керувалася іншими, ху­дожньо-символічними критеріями. І. Франко, що висту­пив із спростуванням деяких позицій С. Єфремова, своєю статтею «Принципи і безпринципність» цього питання

Філологічна школа і модерні її розгалуження.

**141**

чомусь не торкався, але наголосив на праві журналів (у цьому випадку — «Літературно-наукового вісника») дру­кувати твори не одного, а будь-яких художніх напрямів. Трохи пізніше суть художнього напряму О. Кобилянсь- кої, продемонстрованого, зокрема, в її «Землі», взявся схарактеризувати Г. Хоткевич. Рецензуючи цю повість у 1907 р., він говорив про неї як про тонкий артистичний твір, про елегантність авторської форми, про естетич­ність її стилю тощо. Відома річ, ранні твори О. Кобилян- ської цим не відзначалися (письменниця лише здійсню­вала перехід у творчості від німецької до української мо­ви, і тому, мабуть, мав рацію С. Єфремов, коли вказував на очевидні недоладності в тому переході), але в «Землі» вона постала вже сформованим майстром і значно ясні­шою в утвердженні своїх поривів «до блакиті», які помі­тила ще Леся Українка.

Одне слово, підхід до літературних явищ як до явищ естетики завдяки молодим літературним силам початку XX ст. ставав у літературознавстві України незворотним фактом. Його активність набувала дедалі виразніших форм, бо спиралася на нові явища не лише художньої, а й теоретичної практики. Діяльним тут був М. Вороний, який, крім організаційних спроб зорієнтувати українську літературу на нові, європейські смаки, виступає і з влас­ними художніми творами, що несли в собі елементи мо­дерного, умовно кажучи — естетичного літературознавст­ва, пробудження якого активізувалося в окремих євро­пейських літературах другої половини XIX ст. «як анти­теза до моралізму домінуючих на цей час реалістичних естетик. Вони, ці естетики, вимагали від літератури ди­дактичного звучання, морально-соціальної ролі, а від письменника — позиції морального судді суспільства... Відхід від такої етичної орієнтації літератури стався най­перше у Франції (Флобер, Бодлер та ін.). В Англії його здійснили прерафалліти, а пізніше Оскар Вайльд. Есте­тизм... був прямим викликом загальній думці про те, що художник має бути захисником моралі».

У М. Вороного так само звучить заклик відкинути «заспівані тенденції та вимушені моралі» на користь краси, естетики»9. Його вірш «Краса» (1912) був своєрідним пое­тичним підсумком власних мрій і домагань у цій галузі:

Її я славлю і хвалю

І кожну їй хвилину

Готов оддати без жалю.

Мій друже, я красу люблю...

Як рідну Україну.

**142**

Історія українського літературознавства

Цей мотив показовий для двоїстого уявлення про мо­дерне мистецтво не лише тогочасного М. Вороного. На­родницький відтінок у тому мотиві характерний був і для тогочасних жерців краси, наприклад, 0. Олеся («Яка краса, відродження країни!»), чого не можна сказати про ще молодших поетів, які гуртувалися навколо «Молодої музи». Свою красу вони намагалися цілком емансипува­ти від суспільних, патріотичних мотивів, але виходило це в них здебільшого на рівні декларацій. Вони заперечу­вали реалізм, клялися в любові до мистецьких витворів (штуки), оспівували кохання, але, як правило, тільки ло­зунгове. Образ-символ їм не давався до пера, і тому були підстави називати їхню поезію не символістичною, а передсимволістичною (за висловом Б. Рубчака). Суто по­етична слабкість їхньої творчості стала предметом крити­чного глуму І. Франка, який у рецензії на збірник моло- домузівців «Привезено зілля з трьох гір на весілля» вка­зав не те що на кволість, а повну безпорадність новояв- лених новаторів. Ішлося, зокрема, про поетичні вправи В. Пачовського, М. Яцківа, П. Карманського та інших, які, за словами І. Франка, «нікого ні гріють, ні студять». Окремі образи молодомузівців викликали в І. Франка аж надто саркастичні оцінки. Процитувавши, наприклад, вірш В. Пачовського «Люба, зорі з нас сміються. Що по ночах не спимо...», рецензент зауважує: «Не диво, що на таке зорі сміються. Кінь би сміявся»10.

Теоретичне обґрунтування своїх літературних пози­цій було в молодомузівців загалом поверховим. Зміст йо­го неважко зрозуміти зі статті О. Луцького «Молода му­за» («Діло», 1907, № 249), в якій лише наголошено, що їхня (молодомузівців) мета — приєднатися до шукань у європейських літературах, найбільшою мірою пов’язаних із новою філософією Ф. Ніцше. «Почалась нова гарячко­ва контроля, догма за догмою падали в провал забуття або в кут більш чи менш живих споминів, а під всім тим билося головне джерело сучасної кризи і недолі: боляк всього суспільного ладу. В сучасній людській громаді чи­мраз частіше почав з’являтися тип людини, що стратила всяку віру і надію». На літературному полі кризові яви­ща спричинились, на думку О. Луцького, хибними шля­хами тенденційного реалізму, утвердженого І. Нечуєм- Левицьким, Панасом Мирним, І. Франком, І. Карпен- ком-Карим. «Кожну описану ними подію можна було сконтролювати метром і кожну їхню тенденцію — зви­чайним розумуванням», — писав О. Луцький. Реакцією на таку творчість і була з’ява молодих літературних сил,

Філологічна школа і модерні її розгалуження..,

**143**

першим авторитетом серед яких вважалася О. Кобилянсь- ка. Висхідною позицією цих сил став протест проти тен­денційного обмеження мистецтва тісною матеріалістич­ною кліткою. «Воля і свобода в змісті і формі, але все щи­рість у почуваннях людських і в найсубтильніших тонах природи — ось вся девіза молодого літературного тону».

І. Франко одним із перших відгукнувся на появу та­кого маніфесту молодомузівців, але знайшов у ньому тільки вивих людської свідомості. «Поява цієї громадки молодих людей, — писав він, — загалом симпатична, як симпатичний усякий порив людського духу... до само­стійного лету. Але шляхи, якими збираються вони йти, ведуть у нікуди». І. Франко не вважав, що Ф. Ніцше дав людству якісь нові загадки життя, бо все, про що він го­ворив устами свого Заратустри, належить до вічних проб­лем, отже, не могло викликати якусь кризу чи антикри- зу в людському житті. Реалістична література теж не могла спричинити кризових явищ у художньому розвої, отже, нарікання на неї молодомузівців теж безпідставні. Відриватись від неї в якісь «облаки нового містичного не­ба», бути вільним у своїх почуваннях і мріях — означає кликати літературу в якийсь глухий кут, де можна хіба що повіситись. Ось таким різким було неприйняття

І. Франком молодомузівської естетичної програми, але протягом певного часу це їх не бентежило. О. Кобилянсь­ку вони продовжували вважати своїм «метром» (їй, до ре­чі, присвячувався виданий молодомузівцями альманах «За красою», 1905), а Богдан Лепкий (1872—1941) зва­жився навіть переглянути всю історію української літера­тури не з позицій реалізму, а з позицій естетики, краси.

У 1909, 1912 роках Б. Лепкий видав у Коломиї пер­ші два томи «Начерку історії української літератури», у вступі до яких наголосив, що волів би розглянути літера­туру тільки з естетичної точки зору. «Признаюсь, — пи­сав Б. Лепкий, — що найбільше промовляло би мені до серця завдання розслідити, як почуття естетичне об’яв­лялося у нас у творах словесних (говорених і писаних), як розвивалося у них чуття та як росла уява; значиться, безумовним постулатом літератури покласти красу, до котрої рветься дух людський, а котрої докази дав і наш народ у своїх прекрасних піснях» (Т. 1. — С. 22—23). Від такого постулату Б. Лепкий тут же й відмовився, бо він (постулат) дуже б обмежив кількість творів, які піддаю­ться розгляду з позицій краси. Інакше кажучи, довелось би спинятися тільки на таких явищах, як «Слово про Ігорів похід» та усна (фольклорна) поезія, а численні лі­

**144**

Історія українського літературознавства

тописи, проповіді, полемічні твори залишилися б поза увагою, бо літературна вартість їх визначається не так естетикою, як історичним змістом. Тому й довелося авто­ру творити свій «Начерк» у дусі історичної школи, довів­ши його хронологічно тільки до XVII ст. В окремих лише випадках автор більше уваги приділяв не змістовому, а естетичному наповненню текстів. Коли йшлося, наприк­лад, про обрядові пісні, колядки, щедрівки та інші фольклорні твори, Б. Лепкий акцентував у них на внут­рішній задушевності, ліричній теплоті й високій артис­тичності, які досягалися вишуканими поетичними фор­мами, своєрідними художніми фігурами і прикрасами. У «Слові про Ігорів похід» ці ж «прикраси та фігури» про­аналізовано з позицій єдності в поемі реального й нафан­тазованого світів, використання автором книжної і фоль­клорної традицій творчості. Особливий наголос зроблено на зв’язках поеми з образною мовою народних дум, поряд із якою органічним видається суто літературний стиль, сповнений «поетичних символів, фігур і тропів, з усіма прикметами виробленої артистичної книжної форми» (Т. 1. — С. 290). Цілком зрозуміло, що художність поетич­ної мови була б предметом пильної уваги Б. Лепкого в пі­знішій українській поезії, зокрема поезії літературного ба­роко, але дослідження своє він обірвав на початку XVII ст., коли в українській духовності лиш намічались перші озна­ки Ренесансу та бароко. У пізніше виданому польською мо­вою «Нарисі української літератури» (Варшава—Краків, 1930) Б. Лепкий подав цей період лише в інформаційному плані, вмістивши розділи про культурне відродження Ки­єва, козацькі літописи, творчість Г. Сковороди, І. Котля­ревського, Т. Шевченка й інших письменників XIX ст., але художнє обличчя їх тут ґрунтовно не схарактеризо­вано, оскільки завдання в автора було просвітницьке: ознайомити певне коло читачів із самим фактом існуван­ня української літератури. Швидше всього, це був курс лекцій, прочитаних у Ягеллонському (Краківському) уні­верситеті, де з 1925 р. Б. Лепкий працював спочатку до­центом, а потім (з 1932 р.) професором.

Діяльністю молодомузівців, і зокрема Б. Лепкого, фактично завершились спроби прищепити в літературно- критичній думці Західної України першої третини XX ст. філологічну наукову методологію. Не давши вагомих на­укових наслідків і не сформувавшись у завершену систе­му, вона, проте, була відчутним сигналом про можливість нових підходів до літературної творчості і потребу постій­них пошуків у сфері трактування словесного мистецтва.

Філологічна школа і модерні її розгалуження..

**145**

Сприйняти цей сигнал готові були також літератори в ін­ших регіонах України, і підтвердженням цього стало заснування в Києві журналу «Українська хата» (1909— 1914), настанова якого з самого початку була менш істо­ричною (ідеологічною), ніж філологічною. Засновники журналу під зовнішньо заявлену традиційність у розвитку української культури підводили ґрунт цілковитої переорі­єнтації її, спрямування в річище європейських естетичних і етичних шукань, які знову ж пов’язувалися з іменами європейських філологів, філософів і письменників — Ф. Ніцше, Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Франса, ПІ. Бод- лера та ін. Головними естетичними ідеологами журналу виступили М. Євшан (Федюшка) та М. Сріблянський (М. Шаповал). Будучи зорієнтованими в своїх художніх позиціях на західно-європейські естетичні віяння, вони, проте, міцно трималися національного ґрунту, і їхньою кінцевою метою було створення національно-ідентичної літератури, в якій домінантою виступають не ідеологічно зорієнтовані усереднені маси, а художньо осмислені інди­відуальності. Звідси їхнє відверте неприйняття настанов популярного вже на той час марксистського літературо­знавства, яке свій літературний ідеал вбачало в послідов­ній ілюстрації Марксового «Капіталу» чи «Комуністич­ного маніфесту». Неприйнятним для «хатян» був і метод, яким послуговувалось історичне (народницьке) літерату­рознавство в особі його найпомітнішого в ті роки пред­ставника С. Єфремова. Творчість хатян, як і молодомузів­ців, С. Єфремов називав тоді своєрідним літературним збоченням, а хатяни його позицію вважали ретроградною і назадницькою. Відбувався, так би мовити, вимін думок, у якому важливим був не переможний наслідок, а сам процес.

Метою «хатян» було не лише утвердження нової есте­тики в сучасній творчості, а й перегляд під її кутом зору всього попереднього літературного процесу. Одне слово, під свої погляди на творчість вони намагалися підвести базу, історичну традицію. Взявши за основу ніцшеанську ідею про сильну художню особистість як рушія літера­турного прогресу, М. Євшан, зокрема, спиняється в цьо­му зв’язку на постаті Т. Шевченка і доводить, що вся його творчість — це бажання «думкою сягати неба, під­нестися понад грубу дійсність, віддатися леліянню своїх мрій... такого льоту, який би на землю приніс об’єднан­ня, красу»11. Отже, точка відліку — краса. Рушійною си­лою її, на думку М. Євшана, є не раціональне, а чуттєве і містичне начало. З його допомогою самодостатніми по­етичними постатями твориться образ гарної, динамічної

**146**

Історія українського літературознавства

людини, яка вказує іншим шлях у будуччину і зводить цю будуччину всією своєю енергією. «Отаку естетичну культуру, пропоновану її творцями, я маю на думці, — її потреба являється великою для всіх, хто не загубив ще свої душі в службі так званої життєвої практики, хто не став ще людиною, яка керується тільки досвідом та пре- клоняється грубому матеріалізмові»12. У цих міркуван­нях натяк на філологічне розуміння літератури, звичай­но, був. Але — тільки натяк. Ширше М. Євшан розгор­нув його в статті «Суспільний і артистичний елемент у творчості». Тут (хоча й не послідовно) проведено думку, що метою творчості є сама творчість, що вона є не відгу­ком на матеріальне життя, не агітацією за нього, а кра­сою, яка витворена психологією творця. Але з чого ж твориться ця краса? Виявляється, що з життя. І тільки «одиниці вміють використати життя як матеріал для ес­тетичних можливостей». Мета цих зреалізованих можли­востей — не боротьба і досягання (як писав в одному з віршів Б. Грінченко), а насолода в паузах між боротьбою. «Мистецтво не єсть для самої боротьби, але для пауз і спочинку перед і серед неї», — цитує М. Євшан слова Ф. Ніцше і цим самим цілком «видає» філософа і самого себе. «Видає» в тому розумінні, що в такий спосіб усе ж не заперечує службової ролі мистецтва, а тільки перево­дить її в іншу площину, в площину служіння з допомо­гою краси. Чи треба було в ім’я цього «перебудовувати» літературознавство? Очевидно, треба, щоб наголосити бо­дай на естетичній, а не публіцистичній природі мистецт­ва. По-друге, треба для усвідомлення істини, що до ху­дожнього явища слід підходити не з наперед запрограмо­ваним світоглядом, а з «чистим» чуттєвим інструментом. Літературного критика має цікавити не закінчений твір, а секрет його творення, тобто авторська психологія, стиль письма, голос автора, його мова тощо. Це вже був суттєвий крок до філологічного розуміння літератури, оскільки він активно переорієнтовував сприйняття її не в функціональному, а в іманентному (естетичному) розу­мінні. Цей критерій, відома річ, не міг не зачепити й та­кої проблеми, як проблема канону класиків літератури. Обґрунтований канон С. Єфремова тоді ще не набув до­статнього визнання, і тому кожен дослідник чи напрям пропонували для вжитку свій власний, переважно — суб’єктивний і позбавлений будь-яких наукових критері­їв. На початку XX ст. львівська Просвіта, наприклад, здійснила видання творів українських письменників, до яких у ранг класиків потрапляли справді неспівмірні імена: П. Гулак-Артемовський, Є. Гребінка, А. Метлин- ський, М. Костомаров, М. Шашкевич, П. Куліш, Клим-

Філологічна школа і модерні ЇЇ розгалуження...

**147**

кович (?), Я. Головацький, Устиянович (?), Могильниць- кий (?), Т. Шевченко, І. Воробкевич (?), О. Стороженко. У деяких статтях, зокрема в «Літературних замітках» (ЛНВ, 1913, т. 62), М. Євшан наголошує на естетичному критерії для визначення канону і вершинним орієнтиром пропонує брати постаті О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського. Щодо Т. Шевченка, І. Франка й де­яких інших письменників, то з них, на думку М. Євша- на, треба зняти ідеологічний культ і лише після суто ес­тетичного аналізу їхньої творчості знайти їм справжнє місце в літературі. Для прикладу такого аналізу М. Єв­шан звернувся до постаті Т. Шевченка, але замість ана­лізу текстів (які він на словах ставив понад усе) критик запропонував дуже довільні міркування «на тему» ніц- шеанських уявлень про самодостатню особу поета, про його взаємини з «натовпом», його психіку тощо. Ю. Фе- дьковича М. Євшан розцінював тільки як Шевченкового епігона; у психології І. Франка вбачав роздвоєність; у творчості молодомузівців, а також Г. Хоткевича й В. Винниченка йому імпонував потяг до модерності в ху­дожньому мисленні, яке, на його думку, було хворобли­вим і не дотягувалось до канонічного рівня О. Кобилян­ської та ін. На прикладі творчості Б. Лепкого М. Євшан спробував показати саму причину цієї хворобливості, шукаючи їй пояснень у недозрілості українських пись­менників, в їхніх невисоких естетичних смаках тощо. Одне слово, заперечення «чужих» канонів української класики не привело до знаходження М. Євшаном суто «свого» канона. Бракувало справді наукового, академіч­ного ґрунту для такої роботи, оскільки М. Євшан, як і всі інші хатяни, був недостатньо озброєним у теоретичному аспекті. Його наявність дала б змогу усвідомити літера­турознавство не як набір критичних підходів, які можна або заперечувати, або утверджувати, а як систему цінніс­них критеріїв, що в сукупності здатні пояснити сам фе­номен літературної творчості.

Певну базу під таке літературознавство активно під­водила на початку XX ст. форма літературної освіти, яку розвивав у Київському університеті цього часу філологіч­ний семінар під керівництвом В. Перетца. Активна ді­яльність цього семінару припадає на 1904—1914 рр. Це був час і естетичних шукань молодомузівців та «хатян», але зв’язки між ними практично відсутні. Говорити про них паралельно змушує лише найзагальніший філологіч­ний мотив, у якому спільним (за будь-яких умов) зали­шається предмет зацікавлення — художнє слово.

**148**

Історія українського літературознавства

Семінар В. Перетца з самого початку й до кінця мис- лнвся як семінар методології російської літератури. Під­сумкова праця з теми цього семінару вийшла в 1914 р. під назвою «Из лекций по методологии истории русской литературьі». Цією назвою було віддано належне освітній політиці Російської імперії, але змістом дослідження й роботи семінару були значно ширші питання, а саме: проблеми методології й теорії літератури як феномена ес­тетики. Поняття естетики, щоправда, в цьому семінарі трактувалися відповідно до тодішніх уявлень про цю науку, але в принципі вся робота семінару зводилася до формування саме філологічного погляду на літературу, науковим стрижнем якого була саме естетика.

Щоб прийти до цього філологічного погляду, семіна­ристам було запропоновано характеристику всіх інших методологій, якими оперувала наука про літературу від найдавніших часів до рубежу XIX—XX ст. Класифікую­чи ці методології, В. Перетц виділяв серед них суб’єктив­ні та об’єктивні. Поняття об’єктивності трактувалося в семінарі як синонім науковості, а вершиною цієї науко­вості оголошувалася саме філологічна методологія. Вона

ж, на думку керівника семінару, не повинна цілком від­межовуватись і від суб’єктивних методологій, оскільки вони не лише відігравали певну роль на різних етапах науки про літературу, а загалом не позбавлені певного раціонального зерна.

Суб’єктивні методології (за його термінологією — школи) В. Перетц розглянув у такій послідовності: есте­тичний метод, етичний метод, публіцистичний метод. Од­нак є очевидною неузгодженість щодо критерію, покла­деного в основу назв: наприклад, публіцистика однаково може стосуватися і естетичного, і етичного методів (оскільки йдеться про власне форму чи навіть жанр), але сам В. Перетц у це поняття вкладав дещо інший зміст.

Естетичним у семінарі називали метод, який ішов від «Поетики» Арістотеля, а в його основі — «суб’єктивне» уявлення про естетичність (красу) художнього явища. Критерій краси (прекрасного) сприймався «на віру», ви­ходячи з учення Платона, що краса є вічна й незмінна ідея. Кант, як відомо, доповнив цю думку в такий спосіб: краса випливає не із змісту, а з форми предмета: спогля­даючи його, людина проймається естетичним хвилюван­ням, яке народжується внаслідок її переживання. В літе­ратурному творі предмет переживання міститься в самій його формі, зразком якої для Арістотеля був епос Гомера. Цей взірець та інші твори античності сформували уявлен­

Філологічна школа і модерні ЇЇ розгалуження..

**149**

ня про красу і в епоху Ренесансу, коли творилися числен­ні «Поетики». їх завданням було на основі аналізу компо­зиції, сюжетів, стилю давніх творів добути рецепт прек­расного і критерій для оцінки нових літературних творів.

Чи міг бути об’єктивним цей критерій? Звичайно, ні, бо ідеал краси — річ мінлива. Те, що видається прекрас­ним в одну епоху, людьми іншої епохи сприймається зовсім інакше. Отже, краса — це не те, що властиве са­мому предмету (чи твору), а те, як ми про нього думає­мо, як його сприймаємо. Віршами Петровської епохи, наприклад, сучасники захоплювалися, а у XVIII ст. їх уже не сприймали. По-різному ставилися до творчості В. Шекспіра, М. Гоголя чи А. Чехова у різні епохи. Отже, для історика літератури естетичне сприйняття літератур­них явищ може бути лише історичним документом, але ніяк не критерієм. Здорове зерно цього методу полягає лише в тому, що для нього головне — вивчення самого твору, а не зв’язків його із зовнішніми обставинами. Пі­сля всіх цих розмірковувань В. Перетц дійшов такого ви­сновку: естетичний метод в історії літератури застосову­вати не можна, особливо тепер, коли обґрунтовано ідею еволюції естетичних понять, критеріїв тощо.

Як бачимо, надто звуженим і утилітарним було на той час уявлення про красу й естетичність. Якби відштовхува­тись тільки від нього, то зникли б такі явища, як вічні ес­тетичні цінності і зовсім втратила б своє значення їх істо­рія. Не було б потреби знову й знову звертатись до Гоме­ра, Т. Шевченка, В. Шекспіра, А. Чехова. Певне значення таке уявлення про красу й естетику мало хіба що стосов­но явищ нроминальних, тих, що дуже вже прив’язувались до естетичних мод окремих часових відрізків, які були надто злободенними, тенденційними тощо. А ті, в яких присутня геніальна вічність, у яких заховано манливу й мерехтливу таїну, оцінити можна тільки в плані естетич­ному, але, звичайно, не формалізуючи його.

До суб’єктивних методів відносив В. Перетц і метод етичний. В основі його лежить моральний критерій «добра» — такий же, на думку вченого, хисткий у своїй непостійності, як і краса. Цей критерій почали застосо­вувати в епоху Ренесансу, доводячи необхідність напи­сання нових творів лише з метою морального вдоскона­лення людства. Пізніше Лессінг, Сент-Бев, Бєлінський, Добролюбов привчили російську публіку тільки до етич­них оцінок літературних творів. В. Перетц висловлює спочатку таку думку: етичний метод міг би бути прий­нятним лише за однієї умови — непорушності й постій­ності етичних критеріїв. А оскільки етичне не відзначає­

**150**

Історія українського літературознавства

ться постійністю, то воно й не може бути критерієм. В. Перетц наводить безліч прикладів того, як свого часу звинувачували, наприклад, в аморальності Пушкіна та

І. Тургенєва за «поведінку» їхніх героїв, як Л. Толстой не сприймав «моралі» В. Шекспіра, як засуджували за аморальність «Анну Кареніну» Л. Толстого і т. д. Але чи має все це якесь значення для історика літератури? — за­питує В. Перетц і відповідає: ні! Для історика моралі — так, а для історика літератури — ні. Етичні оцінки, про­довжує вчений свою думку, в історії нової і давньої літе­ратури можливі, але тільки на суворо історичному ґрун­ті, з точки зору сучасних для досліджуваного твору мо­ральних критеріїв. Прийняти такий висновок В. Перетца можна лише за однієї умови: коли на літературу дивити­ся, як на феномен відтворення дійсності.

Публіцистичний метод В. Перетц відносив теж до суб’єктивних. Природа його (за В. Перетцом) така ж, як і етичного методу, тільки замість моральних постають громадянські, суспільні ідеали. Природно, що оцінюють письменників за таких умов з вузько партійних позицій. Найвиразніше це виявилося в пізньому періоді творчості

В. Бєлінського та його послідовників. М. Добролюбов пі­шов ще далі, змістивши критику з літературного твору на особу письменника. Крайній вияв такої критики спо­стерігається у Д. Писарєва у неприйнятті ним творчості

О. Пушкіна. Симптоми цієї «хвороби» були відчутними вже у В. Бєлінського, коли він глумився над М. Гоголем, Т. Шевченком, П. Кулішем і зовсім не сприймав фольк­лорної поезії, в якій нібито немає суспільних мотивів та ін. Значно пізніше О. Пипін, наприклад, з допомогою лі­тературних творів намагався простежити рух суспільної думки, ідейних поглядів письменників тощо. Наукова цінність таких різновидів критики, наголошує В. Пе­ретц, цілком негативна, оскільки в ній демонструється не аналіз твору, а власні, суб’єктивні роздуми на теми су­спільного життя. Якщо історик літератури забуде про своє основне завдання, а перебуватиме в полоні таких роздумів (служать вони, як правило, інтересам моменту), то йому ніколи не вдасться створити наукову історію лі­тератури. Не сприятимуть цьому, наголошує В. Перетц, і естетичний та етичний методи.

Суперечність цього висновку вченого полягає в тому, що названі методи не можна розглядати в одній площи­ні. Естетичний, наприклад, усе-таки зв’язаний з літера­турою як мистецтвом, а два інших трактують її як відображальну публіцистику.

Філологічна школа і модерні її розгалуження...

**151**

Для історика літератури важливе значення мають об’єктивні методи. В. Перетц розглядає їх понад півде­сятка, але всі вони є не чим іншим, як різними напряма­ми розглянутої вже нами історичної школи. Серед них — власне історичний метод, історико-політичний, культур­но-історичний, естопсихологічний, порівняльно-історич­ний. Використання їх істориком літератури, звичайно, необхідне. І насамперед тому, що вони, наголошує В. Пе­ретц, виключають можливі суб’єктивні підходи і дають змогу явища літератури вивчати у зв’язках з об’єктивни­ми історичними подіями, з об’єктивними науковими відомостями (в галузі психології, наприклад), з об’єктив­ними фактами культури та мистецтва, що належать ін­шим народам (коли треба вдатись до порівнянь), та ін.

Історичний метод є продуктивним і необхідним тому, що його суть полягає в хронологічному вивченні пам’я­ток, яке дає змогу знайти між ними зв’язки і пояснити генетичну сув’язь їх з історичним буттям народу, який творить літературу. Однак, це не означає, що на основі літературних творів можна відтворити історію суспільст­ва; різниця в літературному й історичному матеріалі ду­же суттєва, як і різниця між істориком суспільства й іс­ториком літератури. Останній має справу не з історичною дійсністю, а з мистецьким осмисленям її, внаслідок чого з’являється відома «третя дійсність». Дослідити її мож­на різними методами — за допомогою психологічних ві­домостей, порівняльного методу, історико-культурних спостережень, але важливо одне: треба виходити з того, що перед нами — явище філології. Відтак найголовні­шим для історика літератури є метод філологічний.

Чи не першим у Росії сутність цього методу сформулю­вав О. Веселовський. Він починав як прихильник історич­ної школи, зокрема порівняльного напряму в ній, але в 90-х роках дійшов висновку, що істинна історія літерату­ри — це не історія ідей, а історія форм. У літературі, до­водить він, як і загалом у мистецтві, важливе не «що», а «як», і літературна історія має своїм предметом вивчення не цього «що» (змісту), а «як» (форми). Отже, треба вивчати еволюцію стилю як поетичного засобу, який за­свідчує еволюцію поетичної свідомості. Зміст, сюжет у мистецтві самостійного значення не має; він набуває його внаслідок художнього оформлення. Б. Кроче (1866—1952) справедливо зауважував, що в поета, якому бракує фор­ми, немає нічого, бо йому не вистачає самого себе. Але, вивчаючи форму, не треба думати, що ми в такий спосіб відгороджуємось від змісту. Вивчення форми — це і є

**152**

Історія українського літературознавства

вивчення змісту, бо в тому, що називається формою, не­має нічого, що б не було змістом.

Таких висновків В. Перетц дійшов, звичайно, не са­мотужки; його міркування оперті на численні спостере­ження сучасників і попередників, з якими він або пого­джувався, або сперечався. Будучи послідовним у тому, що філологічний метод — це насамперед оперування ху­дожньою формою, він, однак, не завжди послідовний у розумінні суті форми і суті змісту. Спочатку він дово­дить, що зміст узагалі не потрібен історику літератури; ним, мовляв, нехай займаються історики культури. Тим часом у вищенаведеному міркуванні зроблено акцент на тому, що зміст — це і є форма; досліджуючи її, ми дослі­джуємо, отже, зміст. Як бачимо, міркування вченого надто суперечливі.

Тут слід спинитись на такому міркуванні В. Перетца: «...Формою в історії поезії (літератури загалом. — М.Н.) ми називаємо не тільки обробку певного змісту, спосіб трактування сюжету чи композицію твору взагалі, або те, що називають літературним жанром (епос, лірика, драма з її різновидами та ін.), а обов’язкові форми пое­тичної творчості, без яких він немислимий: слово, поети­чний стиль, що виражає поетичну свідомість, поетичне мислення окремого поета, а часом цілої епохи й панівно­го класу чи групи». Йдеться тут про те, що предметом лі­тератури є сама література, що література — це поезія, а поезія — це те, що, будучи виражене в слові, навіває нам певні настрої, змушує своєю формою переживати й відчувати ідеї поета. Найточніший синонім художньої форми — стиль. Він є чуттєвим, оформленим виражен­ням не тільки настрою поета, не тільки засобом, з допо­могою якого автор змушує читача бачити все так, як ба­чить його сам, не лише індивідуальною рисою того чи то­го автора, він є визначальним принципом, що об’єднує письменників однієї художньої школи, однієї епохи. Го­ловні риси стилю, який змінюється в різні літературні періоди, дають змогу простежити зміну художніх заці­кавлень епохи, еволюцію, динаміку їх. Вивчення всього цього і є вивченням художнього твору, вивченням істо­рії літератури. В. Перетц подає перелік етапів, які дослі­днику треба пройти, щоб відповісти на всі питання сти­льового прочитання літературного процесу. Відтак дослі­дник визначить місце кожного літературного явища в системі жанрів, у «своїй» і світовій літературі, роль у її розвитку певного стилю та ін. Як наслідок, матимемо

Філологічна школа і модерні ЇЇ розгалуження.

**153**

«формальну» історію літератури як духовної діяльності людини, котра (діяльність) заснована на образному уза­гальненні явищ дійсності з метою художнього проник­нення в її суть.

У чому переваги цього методу? Насамперед у тому, що він виводив літературу з невластивого їй циклу суспіль­них дисциплін і ставив її на відповідне місце в системі мистецтвознавства. Неповнота цього методу в трактуван­ні В. Перетца виявлялася в штучному «відсіканні» від нього нібито «суб’єктивного» естетичного аспекту щодо трактування літератури. Такої точки зору дотримувалися й деякі інші тогочасні філологи. Наприклад, С. Єфремов наголошував, що естетичність художнього твору є сама со­бою зрозумілою і розмова про неї в процесі дослідницької роботи відіграє таку ж роль, яку відіграє трюїстична кон­статація того, що вогонь, наприклад, гарячий, а вода — «текуча». Щось подібне проглядало і в думці М. Грушев- ського, коли він говорив, що буде в своїй «Історії україн­ської літератури» користуватися двома методами — істо­ричним і філологічним. Для літературознавства початку XX ст. (принаймні для російського й українського) була недосяжною ще думка, що філологічний метод обов’язко­во передбачає естетичний підхід до літературних явищ. Він дає змогу, з одного боку, проникати в найрізноманіт­ніші мотиви цих явищ — історичні (історико-культурні), психологічні, етичні, з іншого — розв’язувати численні текстологічні проблеми літератури, оскільки спостере­ження, наприклад, за пошуками автором остаточного (ідеального) варіанту тексту засвідчує насамперед праг­нення естетичної довершеності. На жаль, уже в 20-х ро­ках XX ст. деякі вчені філологічний метод звужували до суто технічних проблем текстології (К. Копержинський та ін.), а в радянському літературознавстві до нього трохи пізніше «клеїли» ярлик формалізму, естетства та ін. (О. Білецький).

Тим часом більшість слухачів семінару В. Перетца у 20-х роках і пізніше свою наукову діяльність будували саме відповідно до принципів філологічного (як естетич­ного) методу. Серед них, зокрема, найбільш відомі імена Л. Білецького, М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хма- ри, В. Андріанової-Перетц та ін. Лиш окремі з них, зали­шившись працювати в радянському літературознавстві, змушені були заявляти про свою причетність до «єдино можливого» ідеологічного методу (О. Дорошкевич та ін.), інші емігрували за кордон (Л. Білецький), а найбільш не­

**154**

Історія українського літературознавства

поступливі, працюючи в Київському університеті та ін­ших навчальних закладах, стали жертвами репресій у 30-х роках (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара), хоч декларативно на якомусь етапі дехто з них і пробу­вав приєднатись до ідеологічного методу (М. Зеров).

В. Перетц теж не уник репресивних заходів. Переїхавши в 1914 р. до Петербурга, він у 20-х роках знову налаго­джує зв’язки з Києвом і вже в 1927 р. очолює Комісію давньої літератури при ВУАН (Всеукраїнській Академії наук). Наслідки процесу над СВУ, жорстокі репресії в 1930 р. щодо С. Єфремова та багатьох інших науковців позначилися й на долі В. Перетца. У 1934 р. він змуше­ний був емігрувати до Саратова, де й помер 24 вересня 1935 р. Смерть його прискорило, зокрема, цькування, до якого долучилися новоявлені науковці з «очищеної від СВУ» Академії наук. Молодий Є. Шабліовський, напри­клад, у статті «До кінця розтрощити кубло буржуазного націоналізму» наголосив, що редагований В. Перетцом «Научньїй сборник», який виходив у Ленінграді, є контрреволюційним і націоналістичним13. Парадоксаль­но, але факт: вчених нищили за те, що вони намагалися показати самоцінність літературної творчості. В. Перетц писав: «Не можна зобов’язувати науку «історія літерату­ри» стежити за відображенням у літературі «класових суперечностей», як цього вимагає Фріче... Для історика літератури літературні пам’ятки важливі зовсім не тому, що відбивають класові інтереси і симпатії, а тому, що са­мі в собі містять своєрідну історію»4. Якщо врахувати, що В. Перетц зважувався стверджувати, ніби для власне літературної історії ніякого значення не має ідеологічне літературознавство В. Бєлінського, М. Добролюбова та інших, кого вважали головними «стовпами» радянської науки про літературу, то місце йому, вважав більшовиць­кий режим, спочатку на саратовських задвірках освіти, а звідти — пряма дорога й до могили. Тому, що в україн­ському літературознавстві філологічний метод не помер разом із його організатором та репресованими його учня­ми, найбільшою мірою прислужилась діяльність послі­довників В. Перетца, що емігрували за кордон. Крім Л. Білецького, який у 1926 р. створив «Основи літерату­рно-наукової критики» і присвятив їх В. Перетцу (розмо­ва про них у наступному розділі), на особливу згадку тут заслуговує Д. Чижевський, який в останні роки семінару

В. Перетца тільки з’явився в Київському університеті і відвідував його на правах вільного слухача, оскільки

Філологічна школа і модерні ЇЇ розгалуження.

**155**

навчався не на історико-філологічному, а на філософсь­кому факультеті. Але й цього було достатньо, щоб він на­завжди залишився відданим саме філологічному методу в літературознавстві. Враховуючи досвід старшого за себе М. Зерова, він у 40—50-х роках запропонував суто філо­логічне прочитання історії української літератури до по­чатку XX ст. Особливість того прочитання (про нього бу­де мова у сьомому розділі) полягає в тому, що воно вра­ховувало деякі особливості естетичних підходів до літератури, які то відроджувались, то пригасали в се­редовищі і світового, і українського літературознавства першої половини XX ст. Цей процес ішов у річищі того модерного розуміння літературної творчості, яке пробу­вали утвердити в українській літературі згадувані моло- домузівці та «хатяни», і водночас — у протистоянні то­му радянському, соцреалістичному літературознавству, котре гальмувало розвиток української науки про літера­туру в XX ст. понад п’ятдесят років.

Література

‘Див.: Копержинський К. Українське наукове літературознавство за останні 10 років / Студії з історії України... — X., 1929. — Т. 2. —

С. 25—28.

2Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. — Т. 2. — С. 109.

3Білецький О. — Т. 2. — С. 109.

4Кроче Б. Зстетика как наука... — М., 1920. — С. 147.

Українка Леся. Твори: В 10-ти т. — К., 1965. — Т. 8. — С. 140.

6Донцов Д. Поетка українського рісорджименту // Українське слово. — К„ 1994. — Т. 1. — С. 172.

'Українка Леся. Винниченко // Українське літературознавство. Випуск 53. — Львів, 1939. — С. 126.

8Франко І. Старе й нове... // ЛНВ. — 1904. — Т. 25. — С. 81—82.

9Павличко С. Теоретичний дискурс українського модернізму. Дис. на здоб. наук. ступ. докт. філол. наук. — К., 1995. — С. 114—115.

“Франко І. Твори: В 20-ти т. — К„ 1955. — Т. 16. — С. 380.

“Євшан М. Тарас Шевченко // Тарас Шевченко. — К., 1913. —

С. 27.

12Євшан М. Проблеми творчості //Українська хата. — 1910. — № 1; — С. 25.

13Див. Щербань Т. Організатор Київської філологічної школи // Слово і час. — 1995. — С. 20.

“Перетц В. Из лекций по методологии... — К., 1914. — С. 86—87.

**156**

Історія українського літературознавства

Запитання. Завдання

1. Розкрийте зміст поняття «філологічна школа» і простежте ево­люцію його від «естетики» А. Баумгартена до «науки вираження» Б. Кроче, «формалістів» «Молодої музи» та неокласиків.
2. Що таке «еволюція мови, стилю» в розумінні твору і мова, стиль як «інструмент символізації змісту художнього твору»?
3. Якою була роль критичних праць Лесі Українки у становленні неоромантичного періоду українського модернізму?
4. Охарактеризуйте дискусійні аспекти утвердження модерних ві­янь в українському літературознавстві (М. Вороний, І. Франко, С. Єф­ремов, Г. Хоткевич).
5. Як розуміли нові віяння в літературі автори «Молодої музи» і чо­му вони потрапили на критичні кпини І. Франка?
6. Яке місце в розвитку естетичних позицій авторів «Української хати» належить теоретичним міркуванням М. Євшана?
7. Як трактувалися у «Філологічному семінарі» В. Перетца суб’єк­тивні та об’єктивні методології літературознавства?
8. Що таке «формальна» історія літератури і чому вона вводила ху­дожнє слово в систему мистецтв?
9. Хто з послідовників В. Перетца розвинув традиції філологічної школи в XX ст.? Якою була їх доля (зокрема самого В. Перетца) в нау­ці та в житті?

6.

Становлення і нищення шкіл та напрямів у літературознавстві 20—30-х років XX ст.

* Ситуація в літературознавстві у зв’язку з революційними переворотами 1917-го і наступних років
* Зарубіжне та материкове літературознавство України 20-х років XX ст.
* Теоретичні та історико-літературні праці узагальнюючого характеру (Л. Білецький, М. Грушевський, М. Вознякта ін.)
* Дослідницька робота в системі ВУАН та у вищих навчаль­них закладах (С. Єфремов, А. Кримський, М. Зеров, П. Фи- липович, М. Драй-Хмара, К. Копержинський та ін.)
* Утвердження марксистського літературознавства і проб­леми вульгарно-соціологічної методології
* Літературна дискусія 1925—1928 рр.
* Реакція на ситуацію в літературознавстві літературних критиків української діаспори. Д. Донцов
* Монополія марксистського літературознавства і теорети­чне обґрунтування соцреалізму
* О. Білецький
* Більшовицький розгром науки про літературу і реагуван­ня на нього літераторів діаспори
* Я. Гординський: «Літературна критика підсовєтської України»

До початку 20-х років XX ст. українське літературо­знавство підійшло з розвинутими школами й напрямами, але революційні події 1917-го і наступних років внесли в нього несподівані корективи. Намітився шлях перегля­дів, уточнень, колективізацій і ліквідацій, в основу яких клався ідеологічний чинник: висхідні догмати марксист- сько-ленінської естетики. Як наслідок, науково-критичне

**158**

Історія українського літературознавства

осмислення художньої літератури за 10—15 років пере­творилося на одну з найбільш занедбаних галузей укра­їнської філології. Але радянські історики й теоретики літератури протягом усіх наступних десятиліть утвер­джувалися в думці, що після революційних переворотів літературознавство на материковій Україні розвивалося тільки по висхідній і на справді науковій основі, бо від­кинуло емпірику й безсистемність досліджень у цій галу­зі дореволюційних (буржуазних, націоналістичних, лібе­ральних, еклектичних та ін.) вчених і озброїлось справж­ньою, марксистсько-ленінською методологією. Наприкін­ці 50-х років XX ст. авторитетною вважалася думка О. Кілеттккпго (1884—1961), викладена у статтях «Зав­дання та перспективи розвитку українського літературо­знавства» (1957), «Українське радянське літературознав­ство за сорок років» (1957) і «Шляхи розвитку дожовтне­вого українського літературознавства» (1958). Ці статті містили інформацію про рух наукової думки українських дослідників художнього слова, але об’єктивності, науко­вості в її подачі вчений не досяг. Мова не тільки про те, що анафемською термінологією він характеризував такі найвизначніші праці першої чверті XX ст., як «Історія українського письменства» С. Єфремова чи «Історія української літератури» М. Грушевського. Читач нічого не дізнався з тих статей про внесок в українське літера­турознавство Б. Лепкого, М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари та багатьох учених з української діаспо­ри, а з дореволюційних дослідників літератури на увагу здобулися тільки так звані «революціонери-демократи» (І. Франко, Леся Українка, П. Грабовський), для яких лі­тературознавство було все-таки супутним заняттям, та лише дехто з науковців (М. Максимович, О. Потебня. П. Житецький, М. Драгоманов), яким, проте (на думку

О. Білецького), бракувало матеріалістичного світогляду і «правильних» уявлень про сам предмет дослідження — історію не тільки української літератури, а й самої Укра­їни. Всі інші літературознавці характеризувались або як «прикажчики буржуазії», або зневажливими прізвиська­ми на зразок «просвітяни», «націоналісти» чи «модер­ністи», які, виявляється, готували ґрунт, на якому зго­дом виросли отруйні бур’яни українського фашизму1. Від таких учених годі було чекати справді наукової картини в українському літературознавстві, зазначав О. Білець­кий, і тому завдання створити її мали вчені-марксисти, що формувалися почасти в дореволюційний час («рево­люціонери-демократи»), а переважно — в часи пореволю- ційні. Бо ж лише після жовтневого перевороту, в міру то­

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**159**

го, як представники науки стали опановувати марксист­сько-ленінський метод, літературознавство (як і інші су­спільні науки) відчуло під собою ґрунт і здобуло право називатися справжньою наукою2. Цей висновок свідчить про кон’юнктурне змирення О. Білецького з офіційними догмами більшовицького режиму в створеному СРСР. Бо ж навіть важко уявити, щоб йому було не відомо: зоря­ний час українського літературознавства, який припадає на 10—20-ті роки XX ст., став можливим не завдяки, а всупереч марксистсько-ленінській методології; сформува­вся ж він на основі досягнень дореволюційного літерату­рознавства, котре розвивалося хоча й зі своїми особли­востями, але в руслі розвитку світової науки про словес­ну творчість.

Перші підсумки роботи дореволюційних і частково — пореволюційних літературознавців спробував окреслити в 1925 р. Леонід Білецький (1882—1955) у праці «Основи української літературно-наукової критики», яка видана у Празі Українським громадським видавничим фондом. Ця праця мислилась як теоретична, про що свідчив і під­заголовок її («Спроба літературно-наукової методології»), але сприймається вона і як історико-літературна, бо міс­тить проблемний аналіз-огляд майже всіх більш-менш вагомих літературознавчих студій, присвячених україн­ському літературному процесові від найдавніших часів до початку 20-х років XX ст. Л. Білецький розглянув ті студії відповідно до «номенклатури» вживаних у світово­му літературознавстві назв наукових шкіл і напрямів. Серед них він детально проаналізував формально-поети- кальну, або неокласичну, й історичну школи, а в межах останньої розглянув такі її відгалуження, як «теорія від­творення життя», «міфологічно-символічний напрям», «теорія ідеологічної інтерпретації твору», «теорія наслі­дування» та ін. «Психологічний напрям» і «філологічну школу» він залишив для планованого ним другого тому праці, який, на жаль, так і не був написаним: у кінці першого тому дано тільки орієнтовний проспект його.

Аналізуючи студії, які належать до певних наукових шкіл і напрямів, Л. Білецький схарактеризував і випад­ки, що породжують ненаукові, фальсифікаторські підхо­ди до явищ літературної творчості, наприклад, фальсифі­кації в дусі великодержавних амбіцій, пануючої моралі й псевдопоетики, «втертих традицій» тощо. Скажімо, ве­ликодержавні амбіції простежувалися в теорії, за якою українська література певний час розглядалася як відлам російської, а «втерті традиції» — це коли твір розгляда­

**160**

Історія українського літературознавства

вся тільки як ілюстрація (хай і художня) якогось там життя. З такою методологією ми зустрічалися практично в усі часи панування марксистсько-ленінської методоло­гії, але подібні тенденції мали місце й раніше. Наприк­лад, Леся Українка з подібного приводу писала: «Ах, смі­хота була мені читати рецензії на мою «Кассандру»! Лю­ди, очевидячки, прийняли її за побутову п’єсу «з троян­ського життя»!3 У Лесі Українки, як відомо, всі драми — це драми певних ідей, а не з якогось там життя...

Характеризуючи наукові і ненаукові школи, Л. Біле­цький не зміг уникнути деяких неточностей чи навіть су­перечних моментів. Окремих дослідників він відносить то до однієї, то до іншої школи; дуже хисткими видаю­ться критерії, за якими він поділяє твори на власне ху­дожні і практичні (очевидно, маються на увазі тенденцій­ні, функціональні. — М.Н.). Але суттєво, що вчений спробував на матеріалі українського письменства відпові­сти на дуже важливе для науки і свого часу питання про те, що таке історія літератури і власне літературний твір, що таке, зрештою, українська література як самобутній естетичний феномен. Ці питання були предметом прин­ципових дискусій серед багатьох учених у XIX ст. (М. Костомаров, М. Петров, М. Дашкевич, М. Драгома­нов та ін.), перейшли вони і в XX ст., а розв’язати їх, як справедливо наголошував Л. Білецький, можна лише то­ді, коли підходити до них комплексно, тобто зважати на те, що українська література — явище водночас і са­мостійне, і міжнародне, тобто світове. Література кожної нації, підкреслював учений, це завжди зв’язок з іншими літературами, бо способи, методи, напрями, течії твор­чості мають здатність дуже швидко мандрувати від літе­ратури до літератури, залишаючи в кожній із них щось своє, оригінальне, самобутнє. Принциповість цього висновку особливо важлива тому, що в XIX і навіть на початку XX ст. було немало «мудрих» спроб трактувати українську літературу то як відгомін російської чи поль­ської, то як наслідування «мандрівних» світових моти­вів, то як стилізацію книжних зразків поезії та інших жанрів, творених іншими (латинською чи польською зо­крема) мовами тощо. Йдучи за М. Дашкевичем, Л. Бі­лецький доводив, що українська література народилася з чутливості, з душі українського народу, з природної по­треби його виявити себе рідною мовою, а зовнішні впли­ви на неї якщо й були (особливо російські чи польські), то вони частіше притлумлювали її самобутність, ніж сприяли її розвою. А нерідко було й так, що письменник

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**161**

ділком «розчинявся» у впливах і відривався від націо­нального ґрунту (М. Гоголь, В. Короленко та ін.). Подібне спостерігається і в науковому осмисленні української літе­ратури: в різні часи воно не було позбавлене впливів росій­ського чи польського літературознавства, але в принципі розвивалось як органічна частка світової науки про літе­ратуру і залишалось самобутнім, як феномен власне укра­їнської науки. До прикладу тут, скажімо, психологічний напрям чи філологічна школа в українському літературо­знавстві. Ці явища виростали переважно з європейського кореня, але водночас і з ментальності українського народу та його художнього і наукового мислення.

Доречно сказати, що питання національної самобут­ності (чи специфіки) українського літературознавства і різних його напрямів залишається й донині недостатньо з’ясованим. Заслуга Л. Білецького в тому, що він цю проблему порушив і в міру можливостей намагався роз­в’язати. На деякі вразливі місця книги Л. Білецького вказував рецензент, його побратим по філологічному семі­нару В. Перетца Кость Копержинський (1894—?). 1927 р. в альманасі «Україна» К. Копержинський намагався по­в’язати питання національної самобутності наукового ми­слення з питаннями етнології і зробити у зв’язку з цим деякі зауваження Л. Білецькому, але це йому не вдалося, оскільки бракувало, напевно, знань у цій галузі. Слуш­ним було зауваження К. Копержинського щодо теоретич­ного аспекту праці Л. Білецького. Він писав, що розгляд різних методологій у літературознавстві вимагав ще окремого розділу про теорію методології загалом, яка б надала праці Л. Білецького своєрідного наукового шар­му, внутрішнього взаємозв’язку тощо. Ці питання могли б стати предметом дослідження наступників Л. Білецько­го, але розгром українського літературознавства в 30-х роках значно зменшив шанс появи саме таких наступни­ків. Започатковане в 20-х роках нерідко так і залишалось тільки започаткованим.

Подібна доля спіткала, зокрема, багатотомну «Історію української літератури» Михайла Грушевського (1866— 1934). Опубліковані в 20-х роках п’ять томів (шостий ви­йшов аж у 1995 р.) цієї праці охопили літературний ма­теріал лише до XVIII ст., а новий і новітній періоди її так і залишились неосмисленими.

В опублікованих томах М. Грушевський запропону­вав своєрідну методологію і власний погляд на заро­дження української літератури. Для нього не існувало проблеми виникнення української мови й літератури в б1-"6

**162**

Історія українського літературознавства

XIV чи XV ст., на якій наполягали великоруські мужі від науки і в дореволюційні, і в радянські часи, пов’язу­ючи з тими століттями свою «теорію» формування на­цій. Глибокий знавець світової і вітчизняної історії, ав­тор десятитомної «Історії України-Руси» М. Грушевсь- кий був переконаний, що українська літературно-худож- ня творчість має за своїми плечима не кілька століть, а щонайменше два тисячоліття. Він доводив це своє пере­конання глибоким аналізом усної народної творчості; об­разна мова в ній не здатна спровокувати будь-які фаль­сифікації, бо пов’язана тільки з певними епохами народ­них розселень і переселень. Останні ж підтверджуються археологічними пам’ятками матеріальної культури і від­так спростуванню не підлягають. На основі формотвор­чих елементів фольклору (обрядових пісень, приповідок, легенд, казок, магічних казань, плачів, заклинань тощо) вчений виміркував, за його висловом, кілька епох худож­нього розвитку українського народу. Найстаріша з них (південне, чорноморсько-дунайське розселення) нале­жить до IV—VIII ст. нашої ери. Друга (києво-галицька) доба, що пов’язана з північним розселенням народу України, охоплює IX—XIV ст.; серединний період її означений «введенням візантійської ортодоксії як дер­жавної релігії»4 і з’явою писемності, що постала на ста­роболгарській основі, пристосованій до місцевої традиції. Третій період у запропонованій М. Грушевським періоди­зації охоплює часи після татаро-монгольської навали, ко­ли на якийсь час «вигасла, очевидно, рухова енергія культурного і письменницького руху» (1,80), і часи до «першого відродження» в XVI—XVIII ст. («другим відро­дженням» М. Грушевський називав епоху, що почалася разом із появою «Енеїди» І. Котляревського). В кожному з цих періодів М. Грушевський знаходить суто українсь­кі форми художньої мови, які в одних випадках склада­ють цілковиту основу змісту літературних (фольклорних) пам’яток, а в інших проступають як рудименти давнішо­го художнього мислення, котрі через брак письма зали­шалися тільки в пам’яті етносу і передавалися від поко­ління до покоління як усна традиція. Національні риси художнього бачення життя, за спостереженням ученого, послідовно простежувалися і в творах християнської до­би, яка, починаючи з рубежа X—XI ст., залишила для іс­торика словесної творчості безліч неоціненних писемних пам’яток. На передній план агресивне християнство ви­сувало, звичайно, суто свій, загалом чужий українській психології тип образної мови, але національну барву в

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**163**

ній все одно не вдавалось до кінця розмити чи притлуми­ти. Живучість її переконливо довела доба і «першого», і «другого» відродження. Останнє, за словами вченого, утверджувалось у своїх правах «з величезним і зайвим накладом «обрусєнія» (1, 83).

Принциповим для М. Грушевського було означення того, що входить у сферу дослідження історії літератури. За його методологією, це — «поезія в широкому значен­ні слова», тобто «словесні твори, які звертаються не стільки до розуму (інтелекту), скільки до почуття і фан­тазії слухача (або читача), за посередництвом його есте­тичного почуття (почуття краси)». Трактування цих тво­рів істориком літератури має бути всеоб’ємним, тобто щоб у його полі зору був і історичний (соціологічний), і філологічний (естетичний) аспекти дослідження. Кожен із цих аспектів повинен однаково цікавити вченого, наго­лошував М. Грушевський, але тут же зауважував, що схоластичне трактування історії літератури як дисциплі­ни філологічної «не повинно ні на хвилю ослаблювати го­ловного, спеціального інтересу її як дисципліни соціоло­гічної» (1, 15—21).

Особливість історико-літературної методології М. Гру­шевського в радянському літературознавстві трактувала­ся, звичайно, з вульгарно-соціологічних позицій. Так, навіть у першому томі «УЛЕ» («Української літературної енциклопедії»), що вийшла вже в часи «перебудови», в 1988 р., зазначалося: «Свій науково-методологічний під­хід до побудови концепції історії української літератури Грушевський називає соціологічним, розглядаючи літе­ратуру як ключ до пізнання художньої форми як важли­вого культурно-історичного явища». А далі йшов тради­ційний для радянського літературознавства пасаж: «Проте історію української літератури Грушевський трактував у цілому з буржуазно-націоналістичних пози­цій, у дусі концепції «єдиного потоку»5. Нічого цього в М. Грушевського, звичайно, не було. Був звичайний на­уковий підхід до літературного процесу, що називався культурно-історичним напрямом в історичній школі. Цей Лазар, як сказав би євангеліст, був не тільки жи­вим, а й багатообіцяючим; незважаючи на існування вже модерних, суто філологічних підходів до тлумачення лі­тератури, він показав невичерпність історичної школи і можливість існування в українській науці не менш як де­сяти чи п’ятнадцятитомної праці з історії української лі­тератури. Судячи з усього, філологічний аспект відзнача­вся б у ній якоюсь особливою оригінальністю. Але — не

**164**

Історія українського літературознавства

судилося. Після процесу над СВУ, як і багато інших на­уковців з ВУАН, М. Грушевський був «виштовханий» з Києва, а в 1934 р. помер за загадкових обставин — після дріб’язкової хірургічної операції.

В оглядовій статті «Українське літературознавство за 10 років революції» П. филипович6 пробував дати об’єк­тивну оцінку не лише літературознавчим працям, що ви­ходили на Східній Україні (зокрема й згаданій праці М. Грушевського), а й тим, що друкувалися за кордоном. «За кордоном — у Галичині (Львів) та у Празі, — писав дослідник, історико-літературних праць з’явилося дуже мало, і за небагатьма винятками (роботи М. Возняка, Л. Білецького, В. Щурата) вони мають незначну цін­ність» (8). Серед винятків, отже, П. Филипович на пер­шому місці поставив роботи М. Возняка, маючи на увазі його найґрунтовнішу працю в трьох томах «Історію укра­їнської літератури», що друкувалася у Львові протягом 1920—1924 рр. Цю працю М. Возняк замислив не лише як суто наукову, а й навчально-освітню. Тому перед ви­кладом літературної історії України він чимало місця відводить для з’ясування того, що являє собою сама Україна і її народ, як формувалася її мова і державність, що треба розуміти під літературою та її історією і т. ін. М. Возняк схильний вважати, що українська мова як ос­нова літератури в її усному варіанті почала відокремлю­ватися від «спільної руської» на рубежі VIII—IX ст., але писемно-літературною вона стала лише через десять сто­літь, на рубежі XVIII—XIX ст., коли остаточно витісни­ла з вітчизняної писемної культури староболгарську книжну, прищеплену на київсько-руському ґрунті в X ст. Літературу М. Возняк пропонував розуміти в широ­кому плані (як «цілість творів людського слова») і у ву­зькому (художні твори-узагальнення з вираженням ідеа­лу духовності: правди, добра, краси), а історію літерату­ри — як науку про ці твори, розглянуті в їх генетичній послідовності, що є частиною «великої історії духа, кот­ру можна назвати філософією»7. В означенні літератур­них періодів української історії М. Возняк був, по суті, солідарний з С. Сфремовим, але для назв тих періодів скористався нейтральною, просторово-часовою терміно­логією: давня (з візантійськими впливами і з мовою пе­реважно староболгарською — X—XV ст.), середня (з західноєвропейськими впливами і більш активним про­никненням у староболгарську мову власне української мовної стихії — XVI—XVIII ст.) і нова (з утвердженням суто національних рис як у змісті, так і у формі, що ста­

Становлення і нищення шкіл та напрямів...

**165**

ло можливим завдяки поверненню письменників облич­чям до духовності свого народу та його власної мови — від кінця XVIII ст. і далі). Науковому осмисленню у праці М. Возняка піддано, проте, лиш літературу перших двох періодів, які для вченого були по-справжньому рідною стихією. Він багато зробив для опрацювання їх ще до на­писання «Історії...», опублікувавши чимало статей, роз­відок і монографій про «давнє» й особливо — «середнє» за часом літературне життя в Україні. Тепер все це постало в синтетичному вигляді. «Розслід над джерелами до творів, докладне переказування змісту, рясні — може, навіть занадто рясні... цитати, фактична повнота, нареш­ті синхроністичні таблиці й надто багата бібліографія та дібрані систематично ілюстрації — такі позитивні риси Вознякової праці», — писав С. Єфремов (цитоване видан­ня Є. Єфремова, с. 54). Однак він звертав водночас увагу і на хиби автора «Історії...», які йшли переважно від його власних домислів і не до кінця обґрунтованих настанов.

С. Єфремову впали в око певна диспропорція частин, «довільний» розклад письменників — і не хронологіч­ний, і не систематичний, схильність ученого до «риско- витих тез» (наприклад, про «технологію» ворогувань українців і великоросів уже в XI ст.), оперування думка­ми, які немає чим довести (погляд на билини як на «творчість кляси дружинників», трактування мистецької постаті Бояна з позицій... гіпертрофованої гіпотетичнос­ті) і т. ін. «Ці і такі ж хиби в «Історії...» М. Возняка де­що обнижують вартість цієї солідної й корисної взагалі праці, якої закінчення дожидатимемо нетерпляче», — зазначав Є. Єфремов (56). Але М. Возняк свою «Істо­рію...» так і не дописав, довівши її хронологічно лише до кінця XVIII ст. Є в ній, крім згаданих Є. Єфремовим, і низка інших, суто фахових вад, які значною мірою поро­джені рівнем і станом сучасного авторові літературознав­ства. Але безсумнівно, що ця праця М. Возняка ще дов­го сприйматиметься як одна з найпомітніших авторських робіт зоряної пори українського наукового літературо­знавства 20-х років, хоча з 30-х років їй і було вже при­готовлене місце в кадебістських спецсховищах, як праці буржуазно-націоналістичній.

Відома річ, авторські «Історії...» не можуть не нести в собі суб’єктивного елемента в трактуванні процесу в ці­лому чи окремих його складових. Є такий суб’єктивний елемент і в «Історіях літератури» Є. Єфремова, М. Гру­шевського та М. Возняка, але його можна називати й ін­шим словом: індивідуальний. Кожен із цих учених був

**166**

Історія українського літературознавства

насамперед значною індивідуальністю в науці, і ця інди­відуальність не могла не позначитися на їхніх історико- літературних студіях. Як наслідок, наука має кілька індивідуальних точок зору на зародження української лі­тератури та основні етапи її розвитку, кілька способів прочитання художніх текстів і критеріїв оцінки їхньої естетичної ваги в скарбниці національної духовності. Од­не слово, йдеться про існування плюралістичної картини художнього процесу, за наявності якої тільки й можливе просування до об’єктивно існуючої, але в такій делікат­ній справі, як художня творчість, практично недосяжної істини.

Плюралістичний спосіб формування індивідуальних, але підкріплених достатньо вагомими аргументами під­ходів до явищ історії літератури протягом певного часу був панівним у середовищі історико-філологічного відді­лу Всеукраїнської Академії наук, заснованої 1919 р. Цей відділ видавав свої «Записки» (вийшло 20 випусків про­тягом 1919—1930 рр.), а також «Збірники» та кварталь- ники «Україна» (1924—1932), які були в своїх кращих публікаціях справжнім розвитком «старої» школи укра­їнського літературознавства, української історичної і фі­лологічної науки. В умовах зміцнення радянського режи­му про ці видання утверджувалася думка, яку в статті

О. Білецзишсо-«Літературознавство і критика за 40 років Радянської України» сформульовано так: «У цих видан­нях, що виходили за редакцією М. Грушевського, а по­части С. Єфремова, відверті виступи проти радянського ладу траплялися рідко, але їх провідну буржуазно-націо- налістичну лінію не можна одразу ж не помітити. У зміс­ті переважали публікації нових (тобто не виданих) мате­ріалів, іноді незалежно від їх наукової цінності. Серед досліджень головне місце займають праці з давньої літе­ратури. Було поставлене завдання видати науково-кри- тичні тексти класиків, але більшість видань лишилася у стадії проектів. У тих же виданнях, які були здійснені, письменник тонув у примітках і додатках... Зберігаючи традиції буржуазного літературознавства, працівники ВУАН лише добували і нагромаджували факти» (3,51). Істинність цього судження може бути сприйнята лише тоді, коли дивитися на нього з точки зору «навпаки». Од­ним зауваженням, щоправда, О. Біледькіщ\_пробував тро­хи пом’якшити свій присуд'(«..:Треба відзначити, що у «Збірниках» іноді друкувалися матеріали, які й досі збе­рігають цінність для дослідників»), але від цього неспра­ведливість ставала ще більш очевидною. Насамперед слід

Становлення і нищення шкіл та напрямів...

**167**

зазначити, що, крім згаданих О. Білецьким редакторів «Записок» і «Збірників» М. Грушевського та С. Єфремо­ва, до цієї роботи був постійно причетний А. Кримський як неодмінний секретар ВУАН; епізодично брали участь у редакційній роботі також професори Київського універ­ситету М. Зеров і П. Филипович, а серед авторів видань були більш і менш відомі дослідники літератури того ча­су: Д. Багалій, В. Перетц, П. Попов, П. Рулін, І. Айзен- шток, М. Могилянський, М. Марковський, П. Стебниць- кий та багато інших. Вони справді публікували чимало історико-літературних матеріалів, які в усіх випадках були справді цінними за своїм змістом. Хто, скажімо, зважиться доводити, що не мали наукової цінності пуб­лікація за автографом поеми Т. Шевченка «Мар’яна- черниця» та текстологічний коментар до неї М. Новиць- кого («Записки», 1924, кн. IV)? Або, приміром, опис ру­кописів М. Гоголя в Полтавському музеї, здійснений

І. Капустянським («Записки», 1925, кн. V)? Що ж до того ніби перевага у виданнях надавалася дослідженням із дав­ньої літератури, то це був звичайний домисел. У 20-х ро­ках, за свідченням П. Филиповича у статті «Українське лі­тературознавство за 10 років революції», наукові інтереси більшості літературознавців скеровувалися переважно в бік нового українського письменства, тобто в XIX—XX ст., а над старою українською літературою працювало дуже мало вчених. Лише в другій половині 20-х років при ВУАН організовано (з ініціативи В. Перетца) «Комісію давнього українського письменства», зусиллями якої були підготовлені розвідки про «Слово про Ігорів похід» (В. Пе­ретц), про давню українську драму (В. Рєзанов), про твор­чість Г. Сковороди (Д. Багалій, В. Петров та ін.), про істо­рію стародруків (С. Маслов), про зв’язки творчості С. По­лоцького з українським письменством (О. Білецький), «Вірші про Мазепу» (С. Щеглова) та ін.

Публікації в академічних виданнях про творчість пи­сьменників нової літератури в багатьох випадках були якісно глибші, ніж публікації такого типу в дореволю­ційному літературознавстві. Відчувалося, що дослідники справді стояли на плечах своїх попередників-гігантів (І. Франко, М. Драгоманов, С. Єфремов, М. Грушевський та ін.) і тому часом бачили значно далі за них і відчува­ли літературний матеріал тонше. Достатньо, скажімо, вчитатися у статтю М. Марковського «Енеїда» І. Котля­ревського», де досліджено генезу цього твору і проведено порівняльний аналіз його з «Енеїдами» Вергілія, Блума- уера, Скарона й Осипова («Записки», 1926, кн. IX). Не

**168**

Історія українського літературознавства

менш ґрунтовно досліджувалася творчість Т. Шевченка (П. Филипович «Шевченко і романтизм»; П. Стебницький «Кобзар» під судом» та ін.), причому наприкінці 20-х ро­ків уже ставало цілком очевидним, що спадщина Кобзаря дедалі глибше досліджується вже не тільки як спадщина «геніального самородка», що виростав сам із себе, а на тлі своєї доби, із заглибленням у поетику його творчості, у зв’язки з фольклором та ін. Відтак назрівала потреба в синтетичному монографічному дослідженні творчості пое­та та в повному академічному виданні його спадщини.

Несподіваним бачиться зауваження О. Білецького у статті «Літературознавство і критика за 40 років Радян­ської України» про видання класиків, у яких нібито «письменник тонув у примітках і додатках». Це заува­ження вчений адресував в основному першим двом томам творів Т. Шевченка, що вийшли наприкінці 20-х років. Чи справді вони були переобтяжені примітками та додат­ками? Швидше — навпаки: цьому виданню все ще бра­кувало достатньо фахового коментаря, який формувався (і формується досі) дуже повільно, відповідно до того, як шевченкознавство збагачувалося новим текстологічним матеріалом та звільнялося від усяких нашарувань і до­мислів у трактуванні творчості поета. Що ж до академі­чних видань інших авторів, то їх у 20-х роках ще не бу­ло. З’явилося натомість чимало популярних, неакадеміч­них видань (наприклад, твори Лесі Українки в 1923— 1925 рр. видано семитомником), що мали на меті позна­йомити читача з головнішими художніми текстами бодай найпомітніших постатей українського письменства XIX—XX ст. Найвідчутніше при цьому спрацьовував ка­нон, запропонований С. Єфремовим: І. Котляревський, П. Гулак-Артемовський, Г. Квітка-Основ’яненко, Т. Ше­вченко, П. Куліш, Марко Вовчок, Ю. Федькович, І. Не- чуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко та ін. Видан­ня їхніх творів оснащувалися передмовами чи післямова­ми, що писалися здебільшого авторами з академічним типом мислення: І. Айзеншток, С. Єфремов, А. Кримсь­кий, А. Ніковський, А. Шамрай, М. Зеров, О. Дорошке- вич та ін. їхні статті, крім усього, виконували певну осві­тню функцію, доповнюючи собою літературу підручнико- вого типу, що призначалася для середніх та вищих шкіл. Серед такої літератури помітними тоді були «Підручник історії української літератури» О. Дорошкевича (1924), «Короткий курс українського письменства» В. Радзике- вича (1922), «Історія українського письменства» М. Су- лими (1923), «Хрестоматія української літератури»

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**169**

М. Плевако (1926), «Українська література» А. Шамрая (1927), «Нарис історії української літератури» В. Коряка (1925, 1929) та ін. У цих підручниках і посібниках авто­ри демонстрували найрізноманітніші методологічні під­ходи до матеріалу — від спрощено-прикладного (В. Ра- дзикевич), культурно-історичного (О. Дорошкевич) і фор­мально-соціологічного (А. Шамрай) до неприхованого ву­льгарно-соціологічного (В. Коряк). Водночас ці видання містили значний інформаційний матеріал про буття українського слова, про шляхи виживання його в умовах цензурних утисків як у східних, так і в західних регіо­нах України. Зокрема, у посібнику М. Сулими розгляну­то всі етапи розвитку української літератури та схарак­теризовано всі заборонні акції Російської імперії (від цен­зурування в 1626 р. творів Л. Зизанія до відомих Валу- євського циркуляра та Емського указу і «дозволів» у пер­ші пореволюційні роки), що спрямовані були проти роз­витку української мови, літератури і нації загалом.

Передмови й післямови вчених з академічним типом мислення до популярних видань творів класики були певним гарантом наукового трактування художніх текс­тів і літературного процесу зокрема, що мало неабияке значення в освітній справі першого пореволюційного де­сятиліття. Цій же справі підпорядковувалися й деякі академічні заходи, що скеровувались на розширення змі­сту і форм історико-літературної освіти. Так, починаючи з 1922 р., члени Історико-літературного товариства при ВУАН практикували регулярні публічні доповіді про лі- тературно-художню творчість, кількість яких лише в Ки­єві до 1928 р. (за свідченням П. Филиповича) сягнула ста шістдесяти семи. В 1921 р. з ініціативи В. Перетца засно­вано «Товариство прихильників української історії, пись­менства й мови» в Ленінграді; історико-філологічні сек­ції ВУАН почали згодом працювати при Одеському та Катеринославському (Дніпропетровському) університе­тах; 1926 р. в Харкові розпочав роботу (як установа Ко­місаріату освіти) Інститут Тараса Шевченка, на базі яко­го через десять років було створено академічний Інститут української літератури імені Тараса Шевченка. Тут не лише підтримувався престиж академічного літературо­знавства, а й велася значна робота по вихованню моло­дих дослідників історії й теорії літератури.

Наймолодший «доріст» серед учених академічного ти­пу в перші пореволюційні роки найбільш талановито й обнадійливо представляли колишні вихованці філологіч­ного семінару В. Перетца: М. Зеров, П. Филипович,

**170**

Історія українського літературознавства

V

C:\Users\ocherik\AppData\Local\Temp\FineReader11\media\image3.jpeg

М. Драй-Хмара, О. Дорошкевич та ін. В часи найочевид­ніших розрух і жахливого голоду (1920—1921) вони зму­шені були рятувати себе від фізичної загибелі в різних периферійних школах і випадкових установах, а в 1922 р. їх бачимо вже в столичних вищих навчальних закладах. Ведучи викладацьку роботу, вони швидко зростали як дослідники нової й новітньої літератури, а також — учас­ники сучасного літературного процесу. Наукове обличчя цих авторів найвиразніше постало в книгах «Нове укра­їнське письменство» (1924), «До джерел» (1926), «Від Куліша до Винниченка» (1929) М.\_ Зерова; «Пушкін в українській літературі» (1927), «^новітнього українсько­го письменства» (1929) П. Филиповичя: «Леся Українка» (1927) М. Драй-Хмари та ін. Велику наукову цінність ма­ють також їхні численні історико-літературні і критичні публікації в періодичних виданнях того часу, зокрема й в академічних «Записках».

Микола Зеров (1890—1937) чи не першим серед моло­дої генерації пореволюційного літературознавства вияв­ляв непоступливу послідовність у трактуванні літератури як феномена філологічного, художнього. Уже в передмо­ві до «Нового українського письменства» він означився в переконанні, що літературу треба читати не за накину­тим іззовні, а за внутрішньо властивим їй законом. Що­до періодизації літературного процесу України XIX ст., вважав М. Зеров, треба виходити не з ідеологічних чи ін­ших функціональних принципів, а з філологічно естетич­них, в основу яких покладено естетичні закономірності художньої творчості. Беручи їх до уваги, дослідник літе­ратури має змогу значно глибше проникнути в суть явищ і процесів літературної історії, ніж удається це представ­никам функціональних методологій. У XIX ст., на думку М. Зерова, українська література пережила «послідовне панування» п’яти літературних течій — класичної, сен­тиментальної, романтичної, реалістичної та новороман- тичної8. Осмислення руху її в річищі цих течій веде до синтетичної всеохопності літературного матеріалу, бачен­ня його як художнього вираження зв’язків людської духовності з історико-культурним, соціальним, психоло­гічним і моральним плином життя. Маємо, отже, ніби цілковиту протилежність історичній (народницькій) ме­тодології, якою користувалися і С. Єфремов, і почасти М. Грушевський, і М. Возняк. Внутрішню естетичну суть літератури вони, звичайно, ніколи поза увагою не зали­шали, бо вважали її обов’язковою ознакою кожного

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**171**

справді художнього твору; але головним для себе завдан­ням вони уявляли тлумачення в тих творах руху соціаль­них ідей, які зумовлюють народження і розвиток ідей ес­тетичних. Для М. Зерова соціальні ідеї були тільки од­ним із елементів синтезу, ім’я якому — художність. Ко­ли його (М. Зерова) критикували за нечебто надмірну увагу до художності і неувагу до соціологічних критеріїв життя, до залежності «літературних ідеологій від ідеоло­гій класових і т. ін.»9, то М. Зеров змушений був пояс­нювати, що соціологічний критерій в аналізі й періоди­зації літературного процесу неможливий, з одного боку, через відсутність стійкої опори в спеціальних досліджен­нях про саму соціологію, а з іншого — сам він у своїх студіях ніколи не забував «класового, групового обличчя українського письменства і українського читача». У лис­ті до М. Плевака він називає існуючі соціологічні спосо­би аналізу літературного процесу «псевдосоціологічни- ми», а в листі до І. Айзенштока говорить, що він навіть ближчий до марксівського соціологізму, ніж це здалося його критикам10. Це було сказано скоріше для самозахис­ту й для пом’якшення критики на свою адресу, оскільки теоретична позиція М. Зерова, заснована на філологічній школі літературознавства, з марксистською соціологією ніяких зв’язків, звичайно, не мала. Головним тут зали­шався естетичний критерій, застосування якого дало змогу вченому розв’язати (чи хоча б поставити) безліч питань українського літературознавства. Дослідник на­самперед показав, що українська література XIX ст. ці­кава не лише багатством ідей і що в колі розвинутих лі­тератур світу вона знайшла своє місце; у ній, незважаю­чи на підневільні умови існування, успішно функціону­вали найвідоміші художні напрями і стилі; властиве їй і видове, і жанрове розмаїття; має вона оригінальну образ­ну мову, культуру, психологію, національну специфіку. Важливо, що свої історико-літературні оцінки й виснов­ки М. Зеров не консервував і не догматизував; він їх уточнював, поглиблював і теоретично збагачував, зокре­ма коли йшлося про такі явища, як «класицизм» чи «псевдокласицизм» в «Енеїді» І. Котляревського, «сентименталізм» у повістях Г. Квітки-Основ’яненка, ме­жі між «романтизмом», «реалізмом» і«новоромантизмом» тощо. У виданих 1928 р. «Лекціях з історії української лі­тератури», які значною мірою виростали з його «Нового українського письменства», ці «уточнення» й «поглиб­лення» значно розвинули наукові погляди М. Зерова, дав­ши змогу скласти об’єктивнішу ціну українській літера­

**172**

Історія українського літературознавства

турі і показати її самобутність шляхом аналізу творчості конкретних мистецьких особистостей. Найбільше уваги приділено ним І. Котляревському, Т. Шевченку, П. Кулі- шу, Марку Вовчку. У книзі «Від Куліша до Винниченка» М. Зеров збагатив цей ряд іменами А. Свидницького,

І. Франка, Я. Щоголіва, Лесі Українки, М. Черемшини, В. Винниченка. Рухому природу і суть свого наукового методу вчений ще раз підтвердив у передмові до книги. Вміщені в ній нариси, писав він, «становлять спробу на­ново розглянутися в матеріалі попередніх оглядів та оці­нок. Свіжі дані, що опубліковуються нині щораз частіше й щедріше, нові погляди та завдання літературознавчі, нарешті, час, що вносить свої, інколи дуже істотні по­правки до усталених, здавалося б, репутацій, помалу пе­реробляють канонічні списки українського письменства. На наших очах опало розуміння української літератури як виразника народності та її речника, адвоката; розвія­вся войовничий естетизм Євшанових трактувань, з’яви­лися тверезе вивчення соціального коріння української творчості XIX—XX століть та пильне приглядання до її художніх форм, жанрів, стилю» (2, 246). Як бачимо, на­уковий метод М. Зерова не був замкнуто естетичним у ву­зькому значенні цього поняття; він охоплював широкий спектр підходів до художніх явищ, у тому числі й соціо­логічних, за які (точніше, за відсутність яких) учений найчастіше піддавався критичним звинуваченням. Зви­нувачення ці часом набували таких наступальних форм, що М. Зеров змушений був писати покаянного листа («Пролетарська правда», 1930, ЗО листопада), а після процесу над СВУ навіть погодився, що його місце теж на лаві підсудних.

Філологічний метод в оцінці художньої творчості М. Зеров застосовував і для оцінки сучасного літератур­ного процесу. У його критичних виступах про літератур­ні явища 20-х років можна простежити зацікавленість у кожному випадку і біографією автора того чи того твору, зв’язками його з ідейними, соціальними рухами в су­спільстві, і художнім обличчям письменника в контексті творів інших літератур, і жанровими вподобаннями його, і поетикою образної мови, і стильовими питаннями. Од­не слово, для М. Зерова художній твір — це не окреме про окреме, а загальне про загальне, концентроване ви­раження дум і почувань письменника про «цілу» людину і «цілий» світ. Предметом уваги його тут були твори

В. Самійленка, П. Тичини, М. Рильського, О. Олеся,

В. Еллана-Блакитного та ін. Взявши участь у літератур­

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**173**

ній дискусії 1925—1928 рр., М. Зеров наполягав на по­требі інтелектуальної освіченості літератури, відкидав будь-яку ізольованість у її розвитку і доводив постійну необхідність орієнтації українського письменства на єв­ропейські і світові зразки творчості (статті «Європа — Просвіта — Освіта — Лікнеп», «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни», «Зміцнена позиція»). «...Для роз­витку нашої літератури, — писав він, — потрібні три ре­чі: 1). Засвоєння величного досвіду всесвітнього письмен­ства, тобто хороша літературна освіта письменника і вперта систематична робота коло перекладів. 2). Вияс­нення нашої української традиції і переоцінка нашого лі­тературного надбання (цієї думки я ще гадаю торкнутися іншим разом). 3). Мистецька вибагливість, підвищення технічних вимог до початкуючих письменників» (2, 580). Як би відбувалися такі процеси в майбутньому українсь­кої літератури, М. Зерову не судилося бачити. Його було заарештовано в 1935 р. — як «керівника української контрреволюційної націоналістичної організації» — і роз­стріляно в Соловецькій тюрмі 3 листопада 1937 р.; «Націоналістична організація», як відомо, була вигадана радянськими спецслужбами, а реабілітовано вченого ли­ше посмертно, в березні 1958 р.

Павло Филипович (1891—1937) у певному розумінні був вужчий за М. Зерова своїми обсерваціями українсь­кої нової і новітньої літератури, але він, як і М. Зеров, виходив у її трактуванні не з функціональних, а з іма­нентних, філологічних позицій. Продуктивним у нього при цьому був цорівняльний метод аналізу літературних явищ. У передмові до книжки «З новітнього українсько­го письменства» дослідник наголосив, що «цей метод, у нас уже позначений певною традицією (праці Драгомано­ва, Франка, Сумцова, Колесси та ін.), може дати чимало корисного для сучасного українського літературознавст­ва, зосібна подаючи матеріал для соціологічних узагаль­нень. Порівняльні студії поширюють також наш обрій, виводячи українське письменство з вузьких національ­них меж і з’єднуючи його з творчістю інших народів»11. З точки зору літературної теорії П. Филиповича особли­во цікавили проблеми сюжету і стилю. Він розглядав їх крізь призму європейських літератур, шукав у новій і но­вітній літературі сюжетно-стильові зв’язки з літературою давньою, був емоційно прихильним до реалістичних і ро­мантичних стилів, вважав непродуктивними «чистий» символізм, футуризм, імажинізм, але в критиці їх вияв­ляв академічну стриманість і коректність. Це помітно,

**174**

Історія українського літературознавства

зокрема, в рецензіях П. Филиповича на збірки віршів М. Семенка («Книгар», 1918, № 14), О. Слісаренка («Музагет», 1919, М 1—3), М. Рильського («Книгар», 1919, № 22), в оглядовій статті «Молода українська пое­зія» (ЛНВ, 1919, кн. 4—6) та ін. Підкреслено стриманим (хоч і дуже критичним) був також виступ П. Филипови­ча під час наукового диспуту, організованого ВУАН

1. травня 1925 р. Вчений торкнувся тоді такої проблеми, як освіта для читача й літератора, і наголосив, що ключ до розвитку нового письменства треба шукати в досвіді класичної літератури та в тому мистецтві, що «іноді чу­же для нас, але дає багато досвіду і будить емоції»12.

Названими рецензіями і виступами фактично обме­жувався критичний діапазон П. Филиповича як інтер­претатора сучасного літературного процесу. Протягом усіх 20-х і на початку 30-х років він займався переваж­но дослідженням класичної літератури. Найбільш сталий інтерес він виявляв до творчості Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки. Тут його спостереження давали змогу уявити цих письменників не лише повноправними учас­никами світового літературного процесу, а й творцями свого особливого національного художнього світу. В оці­нці різних граней їх творчості учений, наприклад, пого­джувався з тим, що М. Зеров точно означив триступене­вий характер еволюції І. Франка, яка особливо була по­мітна в його поемі «Мойсей»: «...Від героїзму «Каменярів», через ліричні жалощі й боління («Зів’яле листя», «Із днів журби») до мудрої і резолютивної зрів­новаженості («Семпер тіро»)13. Що ж до художньої ево­люції Т. Шевченка, то П. Филипович у її оцінках і нау­ковій інтерпретації йшов далі від М. Зерова, виявляючи при цьому не лише неабиякий аналітичний хист, а й ду­же тонке естетичне чуття. Про творчість Кобзаря він опу­блікував більше десятка наукових розвідок, серед яких особливо виділяються «Поет огненного слова» (1921), «До студіювання Шевченка» (1924), «Європейські пись­менники в Шевченковій лектурі» (1926), «Забуті рецен­зії 40-х років на Шевченкові твори» (1930) та ін. У стат­ті «Шевченко і романтизм» (1924)14 П. Филипович, зо­крема, зазначав, що про цю проблему писали й до нього, але писали ніби між іншим. Завдання ж полягає в тому, аби глянути на неї, як на одну з найприкметніших рис творчості Кобзаря і в контексті з типологічно близькими явищами в інших літературах. Під цим кутом зору П. Филипович розглянув балади Т. Шевченка (як українсь­ку варіацію характерного романтичного жанру), його іс­торичні поеми з суто романтичним культом героїчної ін­

Становлення і нищення шкіл та напрямів...

**175**

дивідуальності, твори з романтичною ідеєю реформатор­ської ролі поета і митця загалом («Перебендя» та ін.), так звані «побутові» поеми, де зображено нібито реальне життя, але в «криваво-ефектовних», суто романтичних тонах кілька інших творів поета (і ранніх, і найпізні­ших), де романтичний герой «доведений до краю», а по­ет при цьому користується суто романтичними компози­ційними прийомами, наснажує поезію музичною стихі­єю, вдається до примхливих асонансів, алітерацій, внут­рішніх рим, народнопісенних розмірів та інших засобів, характерних для романтичної творчості. Про все це П. Филипович говорить у зв’язках із традиціями німець­кого й «байронівського» романтизму, з творчістю А. Мі- цкевича, О. Пушкіна і М. Лєрмонтова, але не в плані за­позичень чи фізичних впливів, як про це писали деякі попередники П. Филиповича, а з заглибленням у типоло­гічні основи самого явища романтизму, котрий майже од­наково чи з певними відмінностями виявлявся в багатьох літературах світу. Це видається особливо важливим тому, що немало літературознавців (зокрема й радянських) до­водили, ніби романтизм був лише «епізодичним» явищем у Т. Шевченка і лише на ранньому етапі його творчості.

Фахово глибокі й добре аргументовані відкриття П. Филиповичу вдалося зробити також у процесі аналізу творчості Лесі Українки і частково — О. Кобилянської. Найцікавіші спостереження стосуються переважно гене­зису того нового напряму, який утверджували ці пись­менниці, генезису модернізму з його специфічними, но- воромантичними формами суто українського вираження. Цих питань П. Филипович торкається в статтях про О. Кобилянську («Спустошена ідилія», «Історія одного сюжету», «О. Кобилянська в літературному оточенні»), про Лесю Українку («Одно слово» Лесі Українки», «Образ Прометея...» та ін.), а також у статті про новелу М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». П. Филипович дале­кий від того, щоб модерну творчість цих авторів вважа­ти «чужою» в українській літературі чи якимось відхи­ленням від «генеральної лінії». Для нього вона є органіч­ною частиною національного літературного процесу, який розвивався відповідно до закономірностей літпроце­су світового.

Літературна критика 20-х років найчастіше звертала­ся до творчості Лесі Українки. Крім М. Зерова та П. Фи­липовича, про неї писали й багато інших дослідників, створивши низку ґрунтовних монографій (М. Драй-Хма- ра), статей (А. Музичка), опублікувавши деякі біографіч­ні матеріали тощо.

**176**

Історія українського літературознавства

Монографія М. Драй-Хмари «Леся Українка, життя й творчість» (1926) була не тільки найвагомішим на той час науковим словом про поетесу, а й мала свою яскраво виражену естетичну й компаративістську специфіку. М. Зерова, наприклад, цікавила здебільшого культуроло­гічна основа «екзотизму» творчості Лесі Українки; П. Филипович проникав у генезис її новоромантизму та сюжетних побудов; А. Музичку й В. Коряка захоплюва­ла «лівизна» поетичних декларацій письменниці і т. ін. Тим часом М. Драй-Хмара поставив завдання з’ясувати природу естетичного обличчя авторки «Лісової пісні». Водночас не оминав і питань зв’язку естетики поетеси з модерними стихіями в інших слов’янських і неослов’ян- ських літературах. Як дослідника, ці питання цікавили М. Драй-Хмару найбільше і не тільки у зв’язку з Лесею Українкою. Він опублікував кілька статей про білорусь­ких письменників М. Богдановича і Янку Купалу, висло­вив оригінальні думки про розвиток сербської і хорватсь­кої літератур, дав своє розуміння практично всього сло­в’янського письменства (розвідка «Проблеми сучасної славістики»).

Загалом питання розвитку «інших» літератур у науці про літературу було в багатьох випадках органічно невід­дільним від проблем «своєї» літературної творчості. Цьо­му чимало сприяв, зокрема, ще один дослідник із поетів- неокласиків — О. Бургардт. Як і його побратими М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, він був вихо­ванцем філологічного семінару В. Перетца. Ще в студент­ські роки під керівництвом В. Перетца він пише розвід­ку про літературознавчу систему німецького дослідника Е. Ельстера (опублікована окремим відбитком 1915 р.), пізніше публікує статті про німецьку літературу «Співець з бунтарською душею» (1924), «Ернст Толлер» (1925), «Експресіонізм у німецькій літературі» (1925), «Леся Українка і Г. Гейне» (1927), «Георг Кайзер» (1930) та ін. Разом із численними публікаціями про інші зару­біжні літератури таких дослідників, як М. Калинович,

С. Родзевич, Т. Якимович, С. Савченко та інші, студії О. Бургардта зміцнювали інтелектуальний потенціал усього українського літературознавства, перетворювали його з епізодичного заняття одинаків на багатогалузеву, професійно зрілу науку.

Помітним у тогочасному літературознавстві був схо­дознавчий, орієнталістський напрям дослідження, яким ще з дореволюційних часів постійно опікувався один із засновників ВУАН академік Агатангел Кримський

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**177**

(1871 —1942). Активно працюючи на розбудову всієї української науки (як неодмінний секретар ВУАН), він протягом 20-х років гуртував навколо себе зацікавлені й кваліфіковані сили вітчизняних орієнталістів. За його безпосередньою участю в 1927 р. було створене періодич­не видання «Східний світ», у якому поряд з історико-ар- хеологічними публікувалися й літературознавчі матеріа­ли східної проблематики. У 1930 р. назву журналу було змінено на «Червоний Схід», а через деякий час, коли А. Кримський був повністю відлучений від роботи в ака­демії, журнал припинив своє існування. Самому

А. Кримському лише наприкінці 30-х років було «дозво­лено» керувати аспірантською підготовкою орієнталістів. Однак на початку липня 1941 р. вченого було арештовано («протягом ряду років очолював антирадянське націона­лістичне підпілля», — писалося в ордері на арешт) і

1. січня 1942 р. замордовано в Кустанайській в’язниці (Казахстан). Подібна доля чекала в 30—40-х роках й ін­ших учених-зарубіжників. Лише декому з них випадково вдалося вціліти або емігрувати за кордон. Наприклад, О. Бургардт, будучи німцем за національністю, зумів у 1929 р. виїхати до Німеччини й уникнути розправи. Помер він 1947 р. вже більше відомий як український поет Юрій Клен. Літературознавчі свої здобутки в еміграції О. Бур­гардт використовував у процесі викладання слов’янських літератур у різних університетах Німеччини й Австрії.

Історико-літературні й теоретичні праці науковців у 20-х роках являли собою тривкий уже ґрунт для подаль­шого розвитку українського, в широкому розумінні філо­логічного літературознавства. На думку С. Єфремова, іс­торіографія українського письменства у 20-х роках уже «доходила свого довершення»15, а П. Филипович у статті «Українське літературознавство...» наголошував, що кількісне і якісне зростання нових досліджень у цій га­лузі «дасть змогу через деякий час скласти синтетичний огляд не тільки старої української, а й нової та новітньої літератури» (22).

«Нові дослідження», про які говорив П. Филипович, у 20-х роках облікувалися й вивчалися дуже ретельно, що було тривкою на той час базою для формування віт­чизняної бібліографічної справи і написання на нових, філологічних засадах справді наукової історії українсько­го літературознавства. Велику підготовчу роботу в цьому напрямку виконав у 1927 р. колега П. Филиповича по се­мінару В. Перетца К. Копержинський, опублікувавши в

**178**

Історія українського літературознавства

збірнику праць, підготовленому на пошану академіка М. Грушевського у зв’язку з його 60-річчям, детальний бібліографічний огляд «Українське наукове літературо­знавство за останніх десять років»16. В основі огляду — великий фактичний матеріал із сфери осмислення літера­тури і характеристика всіх дослідницьких шкіл (напря­мів), які розвивалися протягом пореволюційного десяти­ліття і в Східній, і в Західній Україні. Серед них учений виокремлював філологічну (переважно як текстологіч­ну), порівняльно-історичну, формально-поетичну, психо­логічну, лінгвістичну, ідеологічну школи, а також виді­ляв в окремі підрозділи «Методологічні розправи та супе­речки» й «Історію української критики». Незважаючи на те, що завдання статті зводилося до опису праць певної школи, в ній наявні були також елементи аналізу тих праць та оцінок їхньої наукової спроможності. Відтак із статті поставала картина лиш початкового (на думку ав­тора) етапу формування філологічної школи (праці

1. Перетца, М. Марковського та ін.); розвинутішою вида­валася порівняльно-історична школа (В. Перетц, В. Адрі- анова-Перетц, П. Филипович, О. Білецький та ін.), але й вона виглядала часом недостатньо «оформленою» («Порівнюються, наприклад, мотиви, композиція, пооди­нокі літературні засоби, але не кожен дослідник, перше ніж що порівнювати, добре здає собі справу, що таке є мотив, композиція, літературний засіб та яку літератур­ну функцію відіграє він у даному та в інших літератур­них творах», XXXIII). Певним набутком формально-пое­тичної школи автор вважав дослідження Б. Якубського,
2. Родзевича, С. Смаль-Стоцького та ін., які розглядали питання поетики (майже в дусі Арістотеля), стилю, ком­позиції, віршування та ін.; нарікав на пасивний розвиток психологічних («потебнянських») традицій у літературо­знавстві (Я. Гординський, С. Смаль-Стоцький), але знач­ним вважав досягнення С. Єфремова і М. Возняка, М. Грушевського й О. Дорошкевича в ідеологічній (соціо­логічній) школах. К. Копержинський висловив обережну сподіванку, що якогось нового струменю можна було б чекати від «класового» як відгалуження ідеологічного (соціологічного) літературознавства (В. Коряк, А. Шам- рай, А. Музичка й ін.), хоч воно й демонструє «деяку по­верховість історичної та літературної сторони» (ХЬУІІ).

Тим часом згадана К. Копержинським «поверхо­вість», яка іменувала себе «марксистським літературо­знавством», поступово виявляла свою новизну лише у ви­

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**179**

тісненні з науки всіх інших методологій і шкіл і доводи­ла, що в науці про літературу треба починати все спочат­ку, відкинувши будь-які традиції і створивши таку істо­рію літератури, яка б мала і нову періодизацію (за суспі­льно-економічними формаціями), і нове трактування суті літературної творчості (відображення в ній динаміки роз­витку тих формацій). Ішлося, отже, про ілюстративно- прикладну методологію осмислення літератури, про ціл­ковите ігнорування її іманентної специфіки. Позначилося це вже певною мірою у підручниках і хрестоматіях, укла­дених О. Дорошкевичем і М. Плевако, але в найбільш вульгарних формах виявлялось у працях А. Музички (у праці про Лесю Українку він представив поетесу, за сло­вами К. Копержинського, «як послідовного марксівця, мало не комуністку», XIII) чи в «Нарисі історії українсь­кої літератури» В. Коряк (1889—1937).

У передмові до «Нарису...» В. Коряк не приховував, що це «перша спроба марксистського нарису історії укра­їнського художнього слова», і навіть іронізував, що «отакі «перші спроби» бувають фатальними зразками то­го, як не треба починати»17. Однак з усією серйозністю далі доводив, що пропонований ним спосіб розгляду літе­ратури є єдино правильним, доцільним і вкрай потріб­ним для будівників комуністичного суспільства, «Історія літератури, — на думку автора, — має поділятися не на періоди зміни формальних літературних течій, а відпо­відно до змін матеріальної бази кожної ідеології, залеж­но від пануючої форми господарської діяльності, яка зре­штою зумовлює певні ідеологічні надбудови і зокрема певний стиль мистецтва». Щодо української літератури, то її історія, «виложена систематично», повторює «етапи історичного процесу з деякими незначними змінами за­ради зручності систематизації життя» і вкладається в та­ку періодизаційну схему: «І. Доба родового побуту. 2. До­ба раннього феодалізму. 3. Середньовіччя. 4. Торговий капіталізм. 5. Доба фінансового капіталізму. 6. Доба про­летарської диктатури» (12—13). Як у цих «добах» роз­горталися теоретичні міркування автора про зв’язок з ними літературних ситуацій, видно, наприклад, з мірку­вань про ренесансні видання в «добу торговельного капі­талізму»: «Доба Ренесансу — доба розвитку міського крамового господарства, яка дає нові сюжети — є крає­вид (ландшафт) і побутове малярство... В поезії, в мисте­цтві слова відбувається процес виділення з ліро-епічних пісень, із загибелі цієї форми, нової форми — лірики — поезії сепарованої людської одиниці, її почувань, що ви­пинаються в її свідомості — наслідок розладу первісних

**180**

Історія українського літературознавства

колективних суспільних форм. Процес індивідуалізації відбувається в формах розверстування суспільства. Кож­на суспільна верства пануюча плекає свою відрубність. У цю добу зароджується драма. Вихід з культу, цілковите розірвання зв’язків з церквою є початком драми міщан­ської. На початку драма схоронила весь синкретизм ста­ровинного обрядового хору, моменти дії, казання, діало­гу» (149—151). Практичний аналіз творів чи характери­стика постаті письменників рясніє після такої «теорії» не менш вульгарними міркуваннями: «... Еней зображений кріпосником» (207); Шевченко «не мав т. зв. національ­ної свідомості (витвору буржуазної, а не поміщицької лі­тератури...). З його був ворог Росії — імперії; «німцеїд», «жидоїд», «кацапоїд», як із поміщиків письменник, але культурно він був тим, що потім почало зватися «общеросом» (302). Коли виникала потреба означити в тому чи тому творі своєрідність образної мови, різновид символу чи метафори, то В. Коряк користувався єдиним, раз і назавжди виробленим кліше: образність може бути селянська, буржуазна, пролетарська... Навряд чи хтось колись візьметься «с ученьїм видом знатока» розмежува­ти, де тут соціологізм, котрий є все-таки науковим озна­ченням явища, а де повна втрата здорового глузду. Тим часом «Нарис...» В. Коряка Наркомос УРСР рекоменду­вав як підручник для інститутів народної освіти та педа­гогічних курсів.

Такого типу «літературознавство» сформувалось, зви­чайно, не на голому місці і не одразу. Живильним ґрун­том для нього був основоположний постулат марксизму, що вся людська діяльність зумовлюється типом суспіль- но-економічних відносин, які формуються в умовах пев­ного державного ладу. Культуру, художню творчість лю­дини підгонили під цей постулат В. Ленін, И. Сталін, Г. Плеханов, А. Луначарський, В. Фріче й багато інших марксистів. Напередодні жовтневого перевороту 1917 р. та одразу після нього найлівіші позиції в ньому займали діячі Пролеткульту. Коли ж їхня лівизна була піддана критиці навіть Леніним, а сам Пролеткульт у першій половині 20-х років формально перестав існувати, його рудименти в ще більш вульгарній формі знайшли при­хисток у критичних роботах членів літературних органі­зацій «Гарт», «Плуг», «Молодняк», ВУСПП та ін. Деякі інші тогочасні об’єднання письменницьких сил у своїх статутах і деклараціях теж запевняли, що за основу своєї діяльності беруть марксистську ідеологію (за винятком неокласиків, що існували без офіційних декларацій), але

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**181**

до таких вульгаризацій, як у «Гарті», «Молодняку» чи ВУСПП, там не доходило. Змагатися з ними могли хіба що футуристи на чолі з М. Семенком, які і в цій галузі протягом усіх 20-х років намагалися бути найлівішими. У «Платформі й оточенні лівих», опублікованій 1927 р., вони, зокрема, наголошують, що їх ні з ким не можна пе­реплутати. «Наш лівий фронт молодої, української куль­тури там, де йде класова боротьба, боротьба за комунізм. Ми були там, там ми є, там ми будемо. Наша база: інду­стріалізація, раціоналізація — з неї виходить і нею жи­виться наша творча, будівнича, пропагаторська робота, ідеологічно зв’язана з політичним завданням Комуніс­тичної партії»18. В цьому річищі розвивалась і їхня літе- ратурно-критична діяльність.

На самих початках становлення голос марксистської критики (тодішня назва — пролетарської) в українсько­му літературному процесі був не дуже чутним. Нею ціка­вилися, зокрема, В. Дорошенко (1879—?), який пробував знайти певні дотичні між марксистським і загальносоціо- логічним підходами до літературних явищ, і В. Винни- ченко, який у статті «Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво» (1914) пробував показати, що марксизм має право «на свою літературу», сповнену ду­ху класового, активного протесту проти гнобителів. В теоретичному аспекті марксистська критика і літератур­на теорія пізніше стали предметом міркувань А. Ковалів- ського (1895—1969), який у зв’язку з цим опублікував у «Червоному шляху» (1923, № 1) статтю «Питання еконо­мічно-соціальної формули в історії літератури». Він об­ґрунтовував «залежність» художньої творчості від форм господарювання і психології класів, доводив «прямий зв’язок» літературних течій і напрямів з класовою свідо­містю інтелігенції, в середовищі якої саме й народжую­ться митці, тощо. Подібні мотиви звучали в окремих пуб­лікаціях журналів «Мистецтво» (1919—1920), «Шляхи мистецтва» (1921—1923), але це були поки що поодино­кі голоси, які особливої ролі в науці про літературу не ві­дігравали. Зате, починаючи з 1922—1923 рр., намітило­ся очевидне «вирівнювання»: зразки марксистської кри­тики почали відігравати домінуючу роль у періодичних виданнях «Плугу» й «Гарту», у щоденних партійних та радянських газетах, у журналі «Червоний шлях» (1923—1936), а всім іншим методологіям у літературо­знавстві почалося послідовне й «прещільне заклепування уст», як скаже згодом С. Єфремов.

**182**

Історія українського літературознавства

Крім В. Коряка, значною активністю в галузі маркси­стської критики відзначалися поети Д. Загул і Я. Савчен- ко, а також І. Кулик, М. Доленго, професійні критики А. Музичка, Ф. Якубовський, Б. Коваленко, С. Щупак та ін. Вони публікували вже не тільки статті та рецензії, а й збірники та монографії, основний пафос яких ґрунту­вався на тих же вузько тенденційних настановах, що зво­дили роль літератури до класового ілюстрування суспіль­них процесів і слугування її «пролетарській» ідеї («Критичні етюди» М. Доленга, 1925; «Поети й белетрис­ти» Я. Савченка, 1927; «Силуети сучасних українських письменників» Ф. Якубовського, 1928; «Марксистська метода в літературознавстві» П. Петренка, 1928 та ін.). Характеризуючи здобутки цих авторів, Я. Гординський пізніше напише: «Всі вони виявляють вузький світогляд і брак солідної освіти, що мало виходить поза партійну літературу та сучасну російську теорію, політичну й літе­ратурну з деякими відтінками світової літератури, пере­сіяної через російське сито. Тому їх писання характери­зує тон партійної агітки, часто крикливої, з типовими партійними аргументами, що приймаються за абсолют­ний авторитет без будь-якої критичної думки»19. Особа письменника, його стиль, тропіка, мова трактуються ни­ми винятково в соціально-політичному аспекті. Про зміст і форму вони прагнуть говорити в дусі гегелівського монізму, пересадженого на ґрунт діалектико-матеріаліс- тичної методології (твір являє собою єдність змісту й форми). Для них нібито неприйнятний розгляд лише ідеології художнього твору; мають значення, мовляв, і суто формальні чинники його, але в кінцевому наслідку їм безумовною ортодоксією видається примат змісту над формою, який (зміст) повинен бути наскрізь пройнятий пролетарською ідеологією. «Партія стежить і повинна стежити за тим, — писав І. Кулик. — щоб за лаштунка­ми змагань (формальних напрямів) не крилися спроби легалізувати ідеологічну боротьбу проти пролетаріату та його диктатури» («Гарт», 1927, № 2—3).

Протягом певного часу (1928 і наступні роки) диску­сія з приводу «єдності змісту і форми» в мистецтві вела­ся журналом «Критика» (1928—1940). Учасники диску­сії то нарікали на неточність цих категорій (С. Войніло- вич), то вважали схоластичними спроби розбивати їх у творі навіть з дослідницькою метою (Ф. Якубовський), то наполягали на думці про взаємодію їх і потребу розрізня­ти «життєвий та художній зміст» (М. Доленго), то дово­дили єдність цих категорій і необхідність бачити в творі

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**183**

«внутрішню» (оформлений зміст) і «зовнішню» (як пред­мет поетики) форму (В. Юринець). Можлива продуктив­ність цієї дискусії розбивалася, однак, об скелю марксист­ської ортодоксії, яка всяку розмову про форму поспішала оголошувати ідеалізмом (В. Сухино-Хоменко) чи форсо- цівством (Д. Сокаль), а спроби залучати до розмови про пролетарське мистецтво деякі міркування Гегеля чи Кан­та атестувала як відступ від марксизму, що звучало як не- чуваний «науковий гріх». «Марксизм поставлений на го­лову! Вірніше взагалі ніякий не марксизм, а чистісінький ідеалізм неокантівського ґатунку», — писав В. Сухино- Хоменко про погляди на зміст і форму В. Юринця20.

На якомусь етапі утвердження марксистської орто­доксії для найбільш активних її глашатаїв перестають іс­нувати не лише «свої» авторитети мистецтвознавства, а й титуловані класики-марксисти на зразок Г. Плеханова. Перші сумніви щодо «правильності» його естетичних по­зицій висловлювали автори журналу «Критика» ще в 1928 році, а через три роки його праці фактично вже ви­кидалися за борт марксистської естетики. Критикували його К. Довгань, А. Річицький, С. Щупак та інші право­вірні марксисти, які знаходили у колишнього авторитета і відрив форми від змісту, й опортуністичне схиляння в бік Фейєрбаха та Канта, і «крамолу» про примат загаль­нолюдських цінностей над класовими, і загалом «такі по­ложення в галузі і літературознавства, і мистецтва, які, коли поглибити їх, ведуть дуже далеко від марксизму-ле­нінізму»21.

Менш нав’язливо (чи й із застосуванням «фігури умовчання») така лобова ортодоксія звучала в суто теоре­тичних працях, присвячених поетиці прози, поезії, ін­ших жанрів (В. Поліщук. «Як писати вірші», 1921; Ст. Гаєвський. «Теорія поезії», 1921; М. Йогансен. «Елементарні закони версифікації», 1921; Д. Загул. «Поетика», 1923; Б. Якубський. «Наука віршування», 1922 та ін.). Тут більше йшлося про художню «техніку», ніж ідеологію; посилаючись на відомі авторитети з віт­чизняної філології, а почасти й зарубіжної (0. Потебня, О. Веселовський, Г. Лессінг, Б. Кроче, 3. Фрейд та ін.), автори пробували розкрити секрети віршобудування, сти­лю і стилістики прози, сюжету і конфлікту в драматургії тощо. Марксистський догмат у розгляді цих питань най­очевидніше актуалізувався в «Поетиці» Д. Загула, який намагався обґрунтовувати ідеологічне, соціальне значен­ня поетичної творчості, залежність образної мови від су­спільної еволюції та ін.

**184**

Історія українського літературознавства

На рубежі 1924—1925 рр. у середовищі критиків і письменників, що іменували себе марксистами, зародився сумнів: чи правильний шлях вони обрали і чи «туди» їх орієнтує марксистська критична думка. Непокоїло, зокре­ма, те, що з «плужанського» та «гартованського» оточен­ня в літературу прорвалось чимало «малописьменних письменників», які вважали, що для соціально детерміно­ваної, ілюстраторської творчості особливого художнього хисту не потрібно, достатньо лише грамотно переказати зміст якоїсь події чи втілити пафос, де гору в кінцевому підсумку брала робітничо-селянська ідея, яка в держав­ній транскрипції іменувалась диктатурою пролетаріату. Різко знижувався відтак критерій головної якості літера­тури — художності; письменством почала верховодити тільки ідейна заданість, яка до мінімуму скоротила від­стань до графоманства, примітивізму й неприхованої ко­н’юнктури. «Життя... йде походом на мистецтво, — пи­сав укладач хрестоматії «З історії української критики»

А. Ковалівський, — знову хочуть примусити мистецтво «служити». І це ще в значно гірший, ніж раніше, спосіб... Новий рух (марксистська методологія тобто. — М.Н.) ви­магає, щоб був «зміст», погляд, світогляд, але ще щоб по­гляд цей був один за всіх. Та й засоби творчості не інди­відуальні, а колективні, не «Я», а «Ми». Більше того, щоб це все здійснити, запроваджуються спеціальні орга­нізації». Далі А. Ковалівський писав, що письменники хоч і «впираються руками й ногами», але змушені йти в ті організації. Бо ж «крім досконалості в формі, протиста­вити нічого не мають»; матеріальних засобів для друку­вання творів немає, немає кваліфікованої читацької ауди­торії, і тому лише дехто з письменників замкнувся в собі, а всі інші змушені йти в ті новостворені письменни­цькі організації22.

Розшарування в письменницькому середовищі одразу ж породило в критиці й методику ярликування: за тими, хто входив в організації «на марксистській платформі», закріплювався ярлик «пролетарський», «радянський»; хто лише тяжів до тієї «платформи», того називали «по­путником», а хто замикався в собі, того прописували по відомству буржуазних чи буржуазно-націоналістичних письменників. Все це спричинювало напруження й нер­возність у літературі, які неминуче вели до конфронтації й розколу. Про можливість розколу й кризи в літературі писав у своїх передсмертних статтях В. Еллан-Блакит- ний («Перед організаційною кризою в українській рево­люційній літературі», «Гартованцям» та ін.), але як роз­

Становлення і нищення шкіл та напрямів.

**185**

гортатимуться події, йому не судилося бачити. Розколи почалися після його смерті, найочевидніше — в ході літературної дискусії 1925—1928 рр. Увертюра до цієї дискусії прозвучала ще чи не в червні 1922 р., коли в Ки­єві відбувся літературний вечір-диспут, на якому присут­ні письменники — М. Зеров, М. Рильський, П. Филипо­вич, О. Бургардт та інші — фактично сформулювали платформу відмінного від плужансько-гартівського уяв­лення про нову українську літературу, про необхідність орієнтації її на Європу, світовий контекст, загальнолюд­ські цінності. Літературна дискусія 1925—1928 рр. лише розвинула й загострила ці головні для того часу питання. В дискусію були втягнуті літературні сили майже всіх письменницьких об’єднань 20-х років, згодом до неї при­лучилися партійні й державні працівники, і всіх цікавили нібито лиш одні питання: місце письменника в боротьбі за соціалізм, творчий індивідуум і колектив. Про власне лі­тературу як специфічний художній феномен говорили тільки одиниці, постійно побоюючись бути звинуваченими в назадництві чи названими «спецами від естетики».

Центральною фігурою дискусії став «первоприсут- ствующий» у пролетарській літературі України (як нази­вала тоді його критика)23 М. Хвильовий (1893—1933). Це сприймається навіть як несподіванка: колишній переко­наний пролеткультівець (в час видання збірника «Жовтень», 1921), згодом основоположник, за словами О. Білецького, революційної української прози (в час ви­ходу збірки новел «Сині етюди», 1923), а вже в 1928— 1928 рр. — головний опонент пролеткультівських, рево­люційних ідей, які деформують і саме життя в Україні, і саму літературу. З віруючого більшовика він перетвори­вся на єретика. Він не забував, звичайно, оглядатися на більшовицькі догми («Хіба наша літакадемія, тобто ВАПЛІТЕ. — М.Н. — не стоїть на постулатах Компар­тії?» — запитував він), сподіваючись, що ті догми все ж придатні для побудови гармонійного життя і творення нормальної художньої літератури: от тільки, мовляв, треба звільнитися від усіляких деструктивних елементів у партії, суспільстві, літературі, по-ленінськи розв’язати національне питання. Цю свою сподіванку він обірвав лише 13 травня 1933 р., коли зважився на самогубство. Але навіть тоді у передсмертному посланні до друзів-пи- сьменників наголосив: «Хай живе Комуністична партія!»

Позиції М. Хвильового в літературній дискусії 1925— 1928 рр. склали основу його збірників критичних пам­флетів «Камо грядеші» (1925), «Думки проти течії»

**186**

Історія українського літературознавства

(1926), серії статей «Апологети писаризму» («Культура й побут», 1926, № 3—13) та памфлета «Україна чи Малоро­сія», що опублікований лише 1990 р. «Крізь полемічні хащі памфлетів червоною ниткою чітко проходять три те­зи: 1. Кінець малоросійському епігонізмові і провінціалі­змові, українське мистецтво прилучається до світового і в першу чергу — західноєвропейського... 2. Кінець російсь­кої гегемонії на Україні, Росія мусить відійти в свої етно­графічні межі; Росія самостійна? — Самостійна. Ну так і Україна самостійна. 3. Українське мистецтво має власну велику місію; воно започатковує новий великий культур­ний круг, що йому Хвильовий дав умовну назву «азіатський ренесанс»24. Ці думки М. Хвильового, викла­дені до того ж емоційно, дерзновенно («Європа чи просві­та?», «Халтура гладкових», «Московські задрипанки» та ін.), знайшли гласну підтримку в не дуже широких, але інтелектуально вагомих колах (М. Зеров, М. Куліш, М. Могилялський та ін.), зате супротивників у нього з’я­вилося «несть им числа» — від плужан на чолі з Є. Пи- липенком, «викритих» як провінційних просвітян, і затятих у своїй марксистській ортодоксії критиків на зразок В. Коряка до непрозрілого автора брошури «Євро­па чи Росія?» (1926), а невдовзі дотепного «пародиста- футуриста», автора драми «Павло Полуботок» і однодум­ця М. Хвильового К. Буревія та багатьох партійних дія­чів, серед яких опинився й головний диктатор СРСР Й. Сталін. Якщо М. Зеров, підтримуючи М. Хвильового, писав про потребу засвоєння класики й досвіду європей­ської літератури, про прищеплення в українській літера­турі справжньої художності, мистецької вибагливості, на основі чого тільки й можливий новий ренесанс українсь­кої літератури25, якщо М. Куліш у наскоках на М. Хви­льового критика В. Коряка бачив не критику, а проку­рорський допит26, то партійні діячі А. Хвиля, Л. Кагано- вич і «сам» Й. Сталін трактували позиції М. Хвильового, як «націонал-ухильництво», як ідеологічну диверсію, котра спрямовує проти «цитаделі міжнародного револю­ційного руху та ленінізму» — Москви не лише співвіт­чизників, а й західноєвропейський пролетаріат, котрий «із захопленням дивиться на прапор, що майорить над Москвою»27. Таку «карту» в умовах міцніючої диктатури і М. Хвильовому, і його однодумцям крити було, звичай­но, нічим. Тим більше, що «хвильовізм», як помітили найпильніші марксистські критики, почали підтримува­ти «наші закордонні недруги» — Д. Донцов, Є. Маланюк і весь «фашистський Літературно-науковий вісник»28.

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**187**

Ситуацію, що склалася в українській літературі се­редини 20-х років, Д. Донцов оцінював як дуже тривож­ну, навіть кризову. М. Хвильовий у тій ситуації — лише частка великої драми, яка почалася в умовах підневіль­ного стану України після приєднання її до Росії, а знач­но поглибилась у перші ж роки більшовицького режиму, після жовтневого перевороту. Уже в XIX ст., писав Дми­тро Донцов (1883—1973) у статті «Криза нашої літерату­ри» (1923) українське художнє слово розкололося на дві частини — активну, динамічну (Т. Шевченко, Леся Українка й ін.), що традиціями своїми мала «Слово о полку Ігоревім» та енергію І. Вишенського, і сентимен- тально-пасивну (П. Куліш, М. Старицький, Б. Грінченко, О. Олесь та ін.), яка фактично змирилася зі своєю підне­вільністю і замкнулася на почуттях суму, печалі й мило­сердя. Активних письменників вабила героїка й жадоба визволення, а для пасивних «ідеал — це щось не в нас, а поза нами... стремління до нього — не активна боротьба, а пасивне чекання й виглядання, мрії про нього»29. Після жовтневого перевороту, писав Д. Донцов у статті «Невільники доктрини» (пізніша назва — «Роздвоєння душі», 1928), когорта «динамічних письменників» стала значно потужнішою, оскільки в неї влилися талановиті автори (Г. Михайличенко, М. Хвильовий, В. Сосюра, М. Семенко й ін.), але які повірили в більшовицьку док­трину і почали наснажувати літературу відповідним ге­роїчним пафосом. Окремі письменники вагалися з прийняттям цієї доктрини («Хіба й собі поцілувать пан­тофлю папи?» — П. Тичина) або свідомо уникали будь- якого ідеологічного пафосу (неокласики). А в середині 20-х років свідомість майже всіх письменників радянсь­кої України розколов глибокий сумнів: вони побачили, що імпортована в Україну більшовицька ідея в народі не приживається, що з її червоної обгортки став показувати своє диявольське обличчя імперський біс, і літературу, замість героїки й динаміки, заполонило «безсиле бори- кання роздвоєної душі, бунт ображеної національної сти­хії проти силоміць їй накидуваних догматів, чужих на­шим історичним споминам, нашому сучасному і нашим мріям про майбутнє» (85). Вихід із такої ситуації був різним: певна частина письменників пристосовницьки змирилася з більшовицькою доктриною і наповнювала літературу «бляшаним пафосом» (96); непоступливі нео­класики чи в чомусь солідарні з ними ланківці-марсівці ставали ізгоями в творчому процесі і майже всі в 30-х ро­ках «дочекалися» репресивного знищення, а такі, як

**188**

Історія українського літературознавства

М. Хвильовий, продовжували терзатися між сумнівом і вірою в більшовицьку ідею. Його подальша поведінка до­водила цілковиту переконливість думки Д. Донцова, що прищеплення людині й народові якоїсь ідеї тільки логіч­ною волею, але без волі емоційно-ірраціональної, здатне породжувати тільки драми і трагедії. М. Хвильовий дві­чі «кається» в існуючих і неіснуючих гріхах перед парті­єю, літературна дискусія 1925—1928 рр. відтак захлина­ється, а в критиці та літературознавстві на чільні пози­ції починають виходити не європейські наукові й мисте­цькі традиції, за які він ратував, а оперті на марксизм більшовицькі догмати, сформульовані В. Леніним ще в 1905 році: «Літературна справа повинна стати частиною загальнопролетарської справи», «Література повинна стати партійною» і т. ін.30 Трубадурами цих ідей стають замасковані у ВУСПП пролеткультівці та їхня молода зміна, що гуртувалася в літературній організації «Молодняк». На рубежі 20—30-х років жевріли ще якісь надії на осмислення літератури більш-менш об’єктивно, плюралістично (критика «Літературного ярмарку», «Універсального журналу» тощо), але вони стають деда­лі менш відчутними, бо зовсім поруч потужно гули вітри догматичної критики зі шпальт новоствореної «Літера­турної газети» (1927), зі сторінок журналу «Критика», численної популярної і підручникової літератури. Об’єк­тивно-наукове, хоч і не завжди достатньо кваліфіковане літературознавство, яке розвивалось на сторінках львів­ського «Літературно-наукового вісника», у Східну Укра­їну майже не доходило, натомість у 1929 р. припиняєть­ся видання «Записок історико-філологічного відділу ВУ­АН» і в тому ж році починається фізичний наступ на все академічне літературознавство, що вів до згадуваного су­дового процесу над неіснуючою СВУ. Як свідчила тогоча­сна більшовицька преса, народ «сприйняв» розправу над контрреволюційними академіками (більшість із 45-ти за­суджених «членів СВУ» одержала, як і С. Єфремов, най­більшу на той час кару — 10 років ув’язнення) «с чувст- вом глубокого удовлетворения». Диктатурний тиск, от­же, поширювався на всі тогочасні сфери життя, в т.ч. і на науково-творчу. Навіть М. Хвильовий разом з кілько­ма іншими письменниками (М. Куліш, Остап Вишня та ін.) у «Літературному ярмарку» й особисто в газеті «Харківський пролетар» гнівно засудив «недобитка укра­їнської контрреволюції» академіка С. Єфремова, не за­бувши, до речі, і ще раз (після згадуваного вже каяття) вдарити по «хвильовізму», який, мовляв, теж повинен

Становлення і нищення шкіл та напрямів.

**189**

сидіти на лаві підсудних поруч із С. Єфремовим. Стаття в «Харківському пролетарі» писалася за матеріалами «Щоденника» С. Єфремова, які довірила М. Хвильовому відповідна служба КДБ. Йшлося до того, що ця служба та­ки підібрала ключ до М. Хвильового. Невдовзі після про­цесу над СВУ більшовицький вождь України О. Косіор за­кликав колишніх опонентів М. Хвильового: «...Час уже припиняти цькування тов. Хвильового за його старі гріхи, що роблять деякі наші гарячі, дуже принципові товари­ші»31. Це була, либонь, остання крапка в драмі М. Хвильо­вого, в драмі шукань нового слова українською критикою і в драмі сподівань, що таке слово можна поєднати з біль­шовицькою ідеологією.

Тим часом монополію на єдино «правильну» думку в критиці і літературознавстві дедалі впертіше завойовува­ли найлівіші в поглядах на завдання і специфіку літера­тури вусппівці і молодняківці. їхні критичні виступи ру­бежу 20—30-х років стають дедалі наступальнішими й агресивнішими. Один із збірників таких виступів мав назву «Атака» (1932). Атакувалося в ньому все, що хоч якось не узгоджувалось із догматикою марксистської ідеології: «Місто» В. Підмогильного, «Смерть» Б. Анто- ненка-Давидовича і «Робітні сили» М. Івченка — за утвердження в них нібито ідей дрібної буржуазії; твори

О. Кундзича, Д. Гордієнка, О. Донченка — за «нахил до «надкласового» й «об’єктивного» підходу до своїх персо­нажів»; нарис Б. Антоненка-Давидовича «Землею укра­їнською» — за «захворювання» письменника «за пере­більшений національний бзик» та ін. (с. 8, 42, 55 та ін.).

На чільні позиції в критиці цього часу виходять С. Щупак, Б. Коваленко, І. Момот, А. Клоччя, В. Сухи­но-Хоменко, П. Колесник і деякі менш відомі автори. Поряд з ортодоксальними «відкриттями» усіляких «ворожих вилазок» у літературі вони пробують поглиб­лювати теоретичні питання марксистської критики і про­летарської літератури винятково в ідеологічній сфері. С. Щупак доводить пряму залежність тематики й стилю письменника від його «соціального оточення», а зміну художніх напрямів у літературі трактує тільки як зміну світогляду письменників; тенденційність у літературі він трактує як спрощене розуміння письменниками своїх творчих завдань і водночас підкреслено тенденційно за­кликає літераторів бути послідовними в утвердженні пролетарської ідеї в мистецтві, творити «магнетобуди лі­тератури» та ін. Б. Коваленко видавався своєрідним двій­

**190**

Історія українського літературознавства

ником С. Щупака, коли брати до уваги його відвертий і послідовний ідеологізм у мисленні. Але мав він ту особ­ливість, що свої критичні виступи завжди пов’язував із секретами письменницького стилю. Стиль для Б. Кова­ленка — це винятково ідеологічна категорія. Ідеологія в стилі (вважав критик) виявляється не тільки на змісто­вому, а й суто формальному рівні. Аналізуючи твір Івана Ле «Роман міжгір’я», Б. Коваленко означив, зокрема, та­кі, на його думку, класово зумовлені, характерні саме для «пролетарського реалізму» риси: динаміка дії та об­разу, «матеріальність» образних виразів (порівнянь, ме­тафор), забраження вольових (позитивних) героїв, що по­в’язані з пролетарським класом, та ін. («Атака», с. 96). Цікаво, що пристрасть до критичних міркувань на рівні стилю стала предметом звинувачень Б. Коваленка в наса­дженні формалізму в літературі, що було рівнозначно звинуваченню В. Коряка в побудові «теорії перших хо­робрих» (В. Коряк доводив, що «першими хоробрими» в українській пролетарській літературі були «боротьбис­ти», як виявлялося, В. Еллан-Блакитний, Г. Михайли­ченко, А. Заливчий, В. Чумак), С. Щупака — в пропа­ганді й утвердженні вульгарно-соціологічної «воронщи- ни», «переверзівщини» (за прізвищами уже розвінчаних вульгарних соціологів О. Воронського і В. Переверзєва) та ін. У 1937 р. за ці «гріхи» і Б. Коваленка, і В. Коря­ка, і С. Щупака було зачислено в лави «ворогів народу» і репресовано. Почалося, отже, вбивство «своїх», щоб менше всіляких слідів залишалося.

У бік комсомольсько-молодняківського критика

І. Момота випускалось порівняно менше компрометую­чих стріл. Одна, щоправда, була дуже дошкульною: поет П. Усенко (лідер комсомольських поетів), якому І. Момот зробив чимало зауважень щодо його примітивної твор­чості, в одному з виступів наголосив, що І. Момот «не любить читати Леніна, Маркса, Плеханова». До оргвис­новків тоді, щоправда, не дійшло, а І. Момот продовжу­вав дуже активно «воювати» з графоманством у так зва­ній комсомольській літературі (плакатність, низька про­фесійна майстерність, неприйняття «національної роман­тики» та ін.). Він часом полемізував навіть з В. Коряком і Б. Коваленком, але його полеміка спиралась на ту ж са­му марксистську ортодоксію В. Коряка та Б. Коваленка, і відбувалось щось на зразок відомої гризні павуків у бан­ці. На якомусь етапі, щоправда, І. Момот почав доводи­ти, що ніякої спеціальної молодняківської, комсольської літератури немає, що література завжди одна, і це стало

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**191**

причиною виключення критика з комсомольських літе­ратурних лав. У 1931 р. критик несподівано помер.

Намагання українських вусппівців і молодняківців (як і їхніх однодумців — раппівців у Росії) бути найліві- шими законодавцями в означенні шляхів розвитку літе­ратури і водночас посісти всі командні пости в літератур­ному процесі викликали насторожене ставлення до них навіть партійних і державних органів СРСР, і тому в 1932 р. з’являється партійно-державна постанова «Про перебудову літературно-художніх організацій», за якою ліквідовувались усі об’єднання пролетарських, селянсь­ких і комсомольських письменників, щоб створити єди­ну літературну організацію з єдиним (радянським) мето­дом художньої творчості. Назви методу пропонувалися тоді найрізноманітніші — пролетарський реалізм, діа- лектико-матеріалістичний реалізм, тенденційний реа­лізм, романтичний (?) реалізм, соціальний реалізм та ін. Підсумок цим пропозиціям (подібні до них обговорюва­лися в літературах усіх народів СРСР) підведено на пер­шому всесоюзному з’їзді письменників у 1934 р., де ух­валено й записано в Статут Спілки письменників СРСР, щоб художній метод радянської літератури називався ме­тодом соціалістичного реалізму. Доречно згадати, що О. Довженко ще в 1926 р., коли АХРР (Асоціація худо­жників революційної Росії) ухвалила для себе стиль «героїчного реалізму», з подивом констатував: «Здаєть­ся, це перший випадок в історії культури, коли стиль «постановлюють» на засіданні»32. «Але даруймо...» — за­вершував свій подив О. Довженко, ніби передбачаючи, що така практика стане традицією на довгі роки в радян­ському мистецькому житті. Через кілька років «соціаліс­тичний реалізм» постановлять уже не просто на засідан­ні якоїсь групи, а на велелюдному з’їзді всіх літератур­них сил однієї шостої земної кулі.

Схвалення соціалістичного реалізму як єдиного худож­нього методу радянської літератури являло собою дуже знаменний акт: те, чого домагалися колись пролеткульті- вці та їхні пізніші послідовники з РАППу, ВУСППу і «Молодняка», спрямовуючи художню літературу на слу­жбу єдиній марксистській ідеології, було, отже, возведено в закон, який однаково чинний і для письменників, і для дослідників літератури. Щось протиставити цьому законо­ві, показати, що він суперечить самій природі мистецтва, яке є волевиявленням духовності людини, у Східній Укра­їні вже майже не було кому. Стару філологічну еліту пе­

**192**

Історія українського літературознавства

ресаджено до в’язниць, значна частина «непокірних» мо­лодших літераторів перебувала теж під арештом або че­кала арешту з дня на день (почалася нагінка навіть на «своїх»: В. Коряк, С. Щупак, Б. Коваленко й ін.), а не­доторканими залишалися тільки ті, хто цілком змирився із ситуацією або ставав на шлях найактивнішого присто­суванства. Чекати від них якогось критичного, аналітич­ного погляду на «узаконений» соціалістичний реалізм було марною справою. Єдине, що вони збирались тоді пропонувати, зводилось до примирливого розмірковуван­ня з приводу теоретичних основ «узаконеного» методу, історичного коріння його та можливого практичного ви­явлення його в поточній критиці й історії літератури.

У середині 30-х років дедалі помітніше місце в укра­їнському літературознавстві стали займати праці Олек­сандра Білецького (1884—1961). У 20-х роках він звер­нув на себе увагу такими розвідками, як «У пошуках но­вої повістярської форми» (1923), «Двадцять років нової української лірики» (1924), «Сучасне красне письменст­во Заходу» (1925), «Проза взагалі і наша проза 1925 ро­ку» (1926), а також статтями з питань розвитку давньої літератури, передмовами до творів письменників-класи- ків, а середину 30-х років учений зустрів монографією «К. Маркс, Ф. Знгельс и история литературьі» (М., 1934), варіант якої публікувався також українською мо­вою в журналі «Червоний шлях» (1934, № 6—10).

Дослідницька робота О. Білецького 20-х років, особ­ливо «його розгляди тогочасної прози, —- це по-справж­ньому класичний набуток українського літературознав­ства XX ст. Те, що С. Єфремов намітив в оцінці ранніх творів В. Підмогильного, Г. Косинки, М. Хвильового та кількох інших їхніх ровесників (див. останній розділ йо­го «Історії українського письменства»), здобуло в статтях О. Білецького незалежний аналітичний розвиток і зали­шилось на багато десятиліть недосяжним для фахівців своєю точністю філологічних спостережень, характерис­тикою особливостей художнього мислення кожного авто­ра, стилістичним блиском у викладі своїх думок і мірку­вань. В одному випадку творче обличчя письменника О. Білецький характеризував, наприклад, каскадом за­питань («...Що це за оповідання? Якась-то нарочито не­охайна, незв’язна, до зухвалості невимушена розмова... Ніякої стрійності, ніякої гармонії... Чи не глузує з чита­ча автор?» — про М. Хвильового), відповідаючи на які, розкривав усі секрети новизни саме такого типу прози; в

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**193**

іншому випадку пропонував такі підсумкові дефініції, які стосувались уже не стільки якогось одного автора, скільки всієї літератури (пантеїстичний ліризм «перешкоджає авторові утворити справжню прозу — особливий тип художнього мислення, в нашій літературі ще не віддиференційований як слід від поезії віршова­ної», — про М. Івченка); ще в іншому — розкривав част­ковості в стилі й мисленні того чи того письменника, за якими стояло дуже очевидне «загальне» в розвитку, ска­жімо, небажаної в літературі хвилі епігонства (про П. Панча, О. Копиленка, І. Сенченка, В. Вражливого як «тимчасових» епігонів М. Хвильового) та ін. Якщо вра­хувати, що про все це О. Білецький говорив ще й з обо­в’язковими літературними екскурсами «в Азію, в Євро­пу, в Америку й Китай»33, то стане очевидним, що укра­їнське літературознавство збагачувалось у його особі на справді неординарну філологічну постать. Але наближа­лися роки «закручування гайок» у мисленні, соцреаліс- тичної ідеологізації мистецтва й дедалі масовіших репре­сій діячів науки й культури, і розкутий науково-критич- ний стиль мислення О. Білецького став поступово скову­ватись кригою вульгарно-соціологічного трактування явищ літератури. Перші ознаки його вже спостерігалися в передмові до виданого в Москві «Альманаха современ- ной украинской литературьі» (1930). Але тут вульгариза­ція проступала ще переважно на рівні термінології («буржуазна література», «пролетарська проза» та ін.) і оперування політизованою періодизацією літературного процесу 20-х років (література періоду громадянської війни і перших років непу», «література епохи відбудови соціалістичної реконструкції» та ін.), а щодо форм аналі­зу самих літературних явищ цього часу, то вони були (за незначними винятками) об’єктивними й науково спромо­жними. Це був, по суті, перший і на кілька десятиліть останній аналітичний огляд усього, створеного українсь­кими письменниками в 20-х роках, через що він (огляд) аж до 1990 р. не передруковувався в зібраннях праць ученого. Не передруковувався досі й інший «вступ» О. Білецько­го, що з’явився того ж 1930 р. («Вступ до історії нової української літератури», яким починався «Загальний курс української літератури. Лекції 1—14»), але з іншої причини: тут вульгарний соціологізм у погляді на істо­рію української літератури був уже домінуючою методо­логією. Після цього, протягом першої половини 30-х ро­ків, О. Білецький до проблем українського письменства 7 1-116

**194**

Історія українського літературознавства

звертався лише принагідно, зате активніше займався до­слідженням зарубіжної літератури та осмисленням проб­леми «марксизм і література». Наслідком останнього й було опублікування монографії «К. Маркс, Ф. Знгельс и история литературьі».

У 20-х роках питання про зв’язок спадщини К. Марк­са й Ф. Енгельса з літературою майже не розглядалось, а якщо й розглядалося, то з обмовкою, що вони (перші кла­сики марксизму) про літературу й мистецтво спеціально не писали, звертаючись до цієї галузі лише інколи і при­нагідно. «...Це здебільшого чорнові намітки, яким ми не маємо права надавати ваги остаточних міркувань», — пи­сав у 1923 р. німецький дослідник Георг Денкер.

О. Білецький наводить цю думку Г. Денкера»34, але запе­речує йому його ж (Денкера) висновком і переліком того, що, обіцявши, не зробили в галузі літературознавства ні К. Маркс, ні Ф. Енгельс: «...Література як така рідко бу­ла предметом спеціальної уваги й обміркування у Марк­са і тільки трохи частіше в Енгельса. Маркс так і не здій­снив свого наміру написати, наприклад... статтю про ро­мантиків... статті про Гейне... не залишив нам ні крити­чної роботи про Бальзака... ні статті про поета Георга Ве- ерта... Так не довелося й Енгельсові написати про Данте, виконати переклад Шеллі, висловитися про англійську пролетарську літературу... Написати книжку «Радощі й муки англійської буржуазії».., де, без сумніву, був би широко використаний і матеріал англійської белетристи­ки... Про найбільших поетів XIX століття... Байрона і Шеллі ми не подибуємо в писаннях Маркса певних мір­кувань». Одне слово, багато чого з обіцяного не зробили основоположники марксизму в галузі літератури, але на чому ж тоді мало триматися те марксистське літературо­знавство, яким оперували деякі критики в 20-х роках і яке вже в 30-х роках так потрібне було як теоретичне підґрунтя «узаконеного» методу соціалістичного реаліз­му? О. Білецький пропонує кілька шляхів. Перший — за аналогією. «Література, — пише дослідник, — одна з надбудов на базі, якій відповідають певні форми суспіль­ної свідомості», а коли це так, то все, що говориться у Маркса—Енгельса про ці «надбудови» (юридичні, полі­тичні, філософські, релігійні й інші ідеологічні форми), можна прикласти повною мірою і до літератури, і літера­турознавець повинен це взяти на увагу». Другий шлях — розширення уявлень про літературу як таку. «...У творах (Маркса—Енгельса) ми маємо не лише величезні здобут­ки наукової думки, але й великі твори виразового слова, які історик літератури повинен вивчити й оцінювати із

Становлення і нищення шкіл та напрямів...

**195**

своєї специфічної точки зору». Інакше кажучи, «18 брю­мера» чи «Становище робітничого класу в Англії» — це не тільки політичні трактати, а й художні твори, що не поступаються, наприклад, перед памфлетами П. Кур’є чи публіцистичними творами В. Гюго («Наполеон Малий», «Історія одного злочинства» та ін.). Нарешті — третій шлях: конструювання цілого з розрізнених частин, яке дасть змогу на основі принагідних згадок К. Маркса й Ф. Енгельса про художні явища створити систему чи концепцію поглядів на сам феномен мистецтва. Відома річ, усі ці шляхи здатні привести не до наукового, а до псевдонаукового уявлення про згадану концепцію, але вченого нехай це не бентежить. За авторитетним твер­дженням Вольтера, якби Бога й не було, то і його дове­лося б вигадати. І ось пропонується О. Білецьким естети­чний «бог», на підтвердження існування якого і в К. Маркса, й в Ф. Енгельса можна знайти чимало аргу­ментів: суть того «бога» полягає в уявленні, що мистец­тво — це творча діяльність «ПРО ЩОСЬ», тобто худож­ня ілюстрація історичних, суспільно-економічних проце­сів. Звичайно, пише О. Білецький, уявлення про мистец­тво як ілюстрацію — «шлях дуже небезпечний. На ньо­му легко впасти в вульгарний матеріалізм... Дослідник мусить тонко аналізувати й тактовно підходити...». Цих тонкощів і такту, наголошує О. Білецький, знову ж тре­ба вчитися у Маркса й Енгельса. Вони, по-перше, спира­ються в своїх «ілюстраціях» не на будь-які характери й ситуації, створені письменником, а лише на ті, що відпо­відають правді, тобто реалістичні. Що ж до, скажімо, ро­мантизму, то «...романтизм, як і кожне інше перекру­чення, «перетворення» дійсності, прикрашування її, бу­ли Марксові й Енгельсові глибоко ворожі» (Там само. — № 7—8. — С. 188). За Марксом і Енгельсом, отже, вихо­дило, що реалістичними були, наприклад, «Розмови бо­гів» Лукіана, бо ці «Розмови...» — одне з найавторитет­ніших джерел про перших християн» (№ 6. — С. 171); «Слово о полку Ігоревім», бо це — «заклик руських кня­зів до єднання саме перед нападом монголів» (№ 6. — С. 174); «Робінзон Крузо» Д. Дефо, бо там зображено «індивідуального виробника» як етап у розвитку буржу­азної економічної думки (№ 7—8. — С. 174); «Людська комедія» О. Бальзака, бо з неї Енгельс «дізнався навіть в розумінні економічних деталей (наприклад, перерозподіл реальної та особистої власності) більше, ніж з книжок усіх професійних економістів, статистиків, істориків цьо­го періоду разом узятих» (№ 7—8. — С. 185) і т. ін. По- друге, навіть «реалістичні ілюстрації» Маркс і Енгельс

**196**

Історія українського літературознавства

брали не на повну віру, а пам’ятаючи, що той чи той тво­рець їх мав певні «класові симпатії і політичні забобони» і міг щось спотворити (№ 7—8. — С. 186). О. Бальзаку, наприклад, удалося почасти переступити через них і ста­ти правдивішим, а от Мольєр як письменник — «ідеолог буржуазії» (№ 7—8. — С. 165); В. Гюго «для Маркса був передовсім представником ворожого політичного угрупо­вання» (№ 7—8.— С. 169); «в Еженові Сю гострий погляд Маркса виразно пізнав класового ворога, не меншого, ніж явні експлуататори пролетаріату» (№ 9. — С. 143); в Гете і його творах виявилось усе «справді людське», тобто, як показав Енгельс, все міщанськи обмежене, «двоїстість Гетевської натури і Гетевської творчості» (№ 9. — С. 146) і т. ін. Цими прикладами й міркування­ми 0. Білецький, отже, мимовільно доводив, що вульгар­не трактування народилося не в умах «марксистських критиків» з Пролеткульту чи ВУСППу—РАППу, а в на­уковій практиці самих Маркса й Енгельса; їхній досвід на новому етапі розвинули Ленін і Сталін (№ 7—8. — С. 180), а відтак — це єдино правильне уявлення про ху­дожню творчість.

Чи сумнівався в цьому О. Білецький? В душі, можли­во, й так, але пафос його книжки «К. Маркс, Ф. Знгельс и история литературьі» доводить протилежне. Без будь- яких сумнівів марксистське уявлення про літературу взяли на озброєння і творці художнього методу соціаліс­тичного реалізму. Важливо, що ще до того, коли він був офіційно схвалений на Всесоюзному письменницькому з’їзді, в Україні він уже працював і достатньо успішно. І не тільки в найбільш вульгарних формах, пропонованих

В. Коряком, які пізніше О. Білецький (після арешту

В. Коряка) різко критикував. На республіканському пи­сьменницькому з’їзді, що передував всесоюзному, звуча­ли серйозні вимоги «по-марксистськи» оцінити (переоці­нити) всю українську класику, зокрема творчість Т. Шев­ченка. У виступі одного з партійних чиновників того часу М. Попова читаємо: «...У нас до останнього часу не було достатньо чіткої марксистської оцінки творів Шевчен­ка. Шевченко належить до корифеїв класичної української літератури... Але Шевченко не був і не міг бути марксистом- комуністом. Він був буржуазний демократ... В творчості Шевченка, при всій його революційності, демократичності, були певні елементи націоналізму» і т. ін. Такий вульгар­ний погляд відбився згодом і на коментарях до академічних видань творів поета, і на монографічних дослідженнях його творчості. Кількість останніх наприкінці 30-х років значно зросла у зв’язку з ювілейною датою поета в 1939 р.

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**197**

Треба сказати, що бацилою вульгарного соціологізму в дусі вимог соціалістичного реалізму (ці вимоги в пись­менницькому статуті формулювалися так: соціалістично усвідомлене, правдиве, історично-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку) в другій половині 30-х років було вже вражене все літературознавство ра­дянської України. Його представляли тоді лиш одиниці випадково вцілілих учених, що починали працювати в 20-х роках чи раніше (О. Білецький, О. Дорошкевич, П. Рулін, М. Гудзій, О. Назаревський та ін.), але здебіль­шого це вже були нові кадри, сформовані в умовах реп­ресій і вульгаризацій усього духовного життя в країні (Є. Кирилюк, Є. Шабліовський, І. Пільгук, П. Волинсь­кий, П. Колесник, С. Шаховський та ін). Деякі з них теж були репресовані, не встигши навіть достатньо заявити про себе в науці, але прилучившись уже до вульгарного соціологізму (Є. Шабліовський, П. Колесник), а інші про­довжували імітувати наукову діяльність, вміщуючи свої дослідження в записках Інституту української літерату­ри імені Т. Шевченка, що виходили під назвою «Ра­дянське літературознавство» (протягом 1938—1940 рр. вийшло шість випусків), і часом поєднуючи дослідниць­ку роботу з викладанням літератури у вищих та середніх навчальних закладах. Опубліковано тоді кілька розвідок про давню українську літературу (М. Гудзій, І. Єрьомін), про текстологію творів Т. Шевченка (М. Бернштейн), про творчість Г. Сковороди (П. Попов), Панаса Мирного (Є. Кирилюк), П. Грабовського (О. Кисельов) та ін. Вуль­гаризаторські тенденції в цих роботах виявлялися зде­більшого в трактуванні світогляду письменників, але по­ширювалися також і на розуміння художніх методів, стилів, жанрів і навіть стилістики.

Саме в другій половині 30-х років почав інтенсивно утверджуватися панівний у наступні десятиліття погляд на історію літературного процесу, як на постійну бороть­бу реалізму з усіма іншими, нереалістичними формами творчості. Реалізм, як правило, ототожнювався з правди­вою (в класовому розумінні) ілюстрацією історичних про­цесів і тому всіляко підтримувався, а інші форми (роман­тизм, неоромантизм, символізм, імпресіонізм та ін.) гнів­но засуджувалися як буржуазні, декадентські, форма- лістські тощо. Найбільш крайні судження в цьому плані висловлювалися в роботах про творчість М. Коцюбинсь­кого і Лесі Українки як вихідців «з буржуазно-інтелі­гентських кіл», котрим, мовляв, на шляху до реалізму доводилося переборювати і впливи на них нереалістичної

**198**

Історія українського літературознавства

творчості, і власні світоглядні суперечності. В одній із статей про творчість і метод Лесі Українки писалося: «Зв’язок з новоромантичною літературою ще не пояснює, чому Леся Українка удалася до новоромантичного мето­ду. Впливи також мало що пояснюють. Художній метод письменниці насамперед тісно пов’язаний з її ідеологіч­ним світоглядом, з суперечностями, властивими її твор­чості. Ідеалізація місії буржуазної інтелігенції і розчару­вання в ній, критика буржуазного суспільства і тісна залежність від нього — це зумовило романтизм Лесі Українки»35.

«По-новому» в другій половині 30-х років почалося осмислення і постатей письменників, які започатковува­ли, власне, радянську літературу. Головними критеріями тут були переважно вказівки партійних діячів у виступах на письменницьких зібраннях або у партійній пресі. Так, у виступі М. Попова на письменницькому з’їзді прозву­чало завдання для критиків «розкритикувати як слід» творчість письменників-боротьбистів В. Еллана-Блакит- ного, В. Чумака, Г. Михайличенка, котрі писали «з дріб­нобуржуазних, націоналістичних позицій» і тому, мов­ляв, не були «першими хоробрими» (В. Коряк) і не мог­ли вважатися фундаторами радянської літератури. Не­вдовзі таке завдання було виконане, а твори боротьбистів (до них ще приєднали А. Заливчого) вилучили з літера­турного обігу. Так само були піддані нещадній критиці твори репресованих протягом 1933—1937 рр. Г. Косин­ки, Остапа Вишні, Мирослава Ірчана, М. Куліша, М. Се- менка, В. Підмогильного та багатьох інших; у спецсхови­ща потрапляють книги «емігрантів» В. Винниченка й

1. Олеся, «самогубця» М. Хвильового, померлого в 1934 р.
2. Дніпровського, «зниклого» в 1936 р. І. Микитенка, а та­кож збірники, в яких висвітлювалися дискусії 1925— 1928 рр. («Шляхи розвитку української пролетарської лі­тератури», «Десять років української літератури»

А. Лейтеса і М. Яшека) та ін. З найбільшою ретельністю вимивалися з літературного процесу твори колишніх ва- плітян, ланківців (марсівців), неокласиків (винятком бу­ли твори М. Рильського), футуристів, конструктивістів та інших «попутників», але приєднувалися до них і окре­мі плужани (С. Пилипенко, якого розстріляно в 1934 р. як «терориста» й «контрреволюціонера»), вусппівці (І. Микитенко, що зник за нез’ясованих обставин у 1936 р.) чи молодняківці, які або недостатньо «виявляли пиль­ність», або кваліфікувалися як «замасковані вороги наро­ду». Робилося це, звичайно, руками місцевих «літературо­

Становлення і нищення шкіл та напрямів...

**199**

знавців», але благословення вони одержували згори. Як повідомив у виступі на письменницькому з’їзді С. Косіор, Сталін «досить пильно займається літературними питан­нями, літературним фронтом, письменницькими кадра­ми... При розподілі обов’язків між секретарями ЦК ВКП(б) керівництво всіма культпропівськими питаннями Сталін взяв особисто на себе (бурхливі оплески)»36.

Поточна критика другої половини 30-х років дедалі помітніше набувала ознак анемічності й поверховості. Не маючи справжнього наукового забезпечення, вона збива­лася на однолінійну ідеологічну примітивність, розпере­зане ярликування в дусі тих настанов, які звучали, зокрема, й у цитованому виступі С. Косіора: «Для крити­ка особливо обов’язкова більшовицька пильність, уміння побачити, відчути все вороже, все фальшиве і це фальши­ве і вороже в свій час і як слід викрити» (Там само. — С. 197). «Викривалося» справді все: вибір письменника­ми життєвого матеріалу для творчості (стимулювався єдиний — з виробництва), невиразність «позитивних ге­роїв» (обґрунтовується теорія створення героїв «ідеаль­них», які повинні безпосередньо, в дусі комуністичних ідеалів впливати на буття людини), відхилення в бік ін­ших (крім соцреалістичних) стилів (виняток робився по­декуди для романтичних барв, які, за «теорією Ждано- ва», викладеною ним на письменницькому з’їзді в Моск­ві, могли існувати як «оспівувальна» складова соцреалі­стичних засобів), а найбільше — спроби письменників «замаскувати» в своїх творах ворожі соціалізмові ідеї. Головним критерієм значущості художнього твору з ча­сом стає в багатьох критиків лише один — радянська тематика й регламентована офіційним соцреалізмом проблематика. Йдучи за цим критерієм, письменники збивались на ідеологічний і психологічний схематизм, продукували героїв із позбавленими людської теплоти почуттями. Вся література буквально знемагала від без­силого копіювання, голої ілюстрації позаестетичних ідей і ситуацій. Трактування класичної літератури ще більше вульгаризується, про що найпоказовіше засвідчувала пе­редмова О. Білецького до тритомника творів Лесі Украї­нки (1937) чи монографія І. Стебуна «Михайло Коцюбин­ський» (1938). Лише наприкінці 30-х років у критичних колах з’являються деякі спроби засумніватися в прави­льності вульгарно-соціологічного методу, що відбилося, зокрема, в дискусії, яка виникла 18—19 травня 1939 р. на розширеному засіданні президії Спілки письменників України. Тут наголошувалося на необхідності поєднувати гносеологічний та естетичний підходи до літературного тво­

**200**

Історія українського літературознавства

ру, були спроби означити взаємозалежність ідейного й ху­дожнього в ньому. Але все це далі розмов не просувалося.

Помітних літературно-критичних праць наприкінці 30-х років майже не з’являлося. Історико-теоретичні до­слідження ставали теж рідкістю, і були це переважно ко­лективні збірники статей, що єдналися або за тематич­ним, або за ювілейним принципами. Вийшли, наприк­лад, збірники у зв’язку з ювілеями О. Пушкіна (1937), Ш. Руставелі (1938), Т. Шевченка (1939). Науковий рі­вень їх, як правило, дуже умовний, оскільки аналітичні можливості авторів сковувались, з одного боку, ювілей­ною заданістю, а з іншого — дедалі міцніючим вульгар­ним соціологізмом. Подих його добре відчутним був, зо­крема, й у впорядкованій С. Шаховським «Хрестоматії критичних матеріалів» (1940), що пропонувалася для ву­зівської філологічної освіти, оскільки на той час не було жодного підручника з історії літератури. Добиралися матеріали до цієї хрестоматії вже з урахуванням репре­сивної політики 30-х років, отже, до неї не могли потра­пити літературознавчі дослідження С. Єфремова, М. Гру­шевського, М. Зерова, П. Филиповича і навіть найпослі­довнішого марксиста в критиці В. Коряка. «Усушка» та «утруска» в цьому плані скоригувала й чималу за обся­гом передмову упорядника до хрестоматії. Вона насичена думками про те, що українське літературознавство розви­валося завжди «в умовах гострої класової боротьби» (с. 4), що його пробували спотворювати і використати в своїх класових інтересах різні покоління буржуазних на­ціоналістів» (3), що українська критика була «в значній мірі двомовна і двонаціональна — це цілком закономір­ний і позитивний процес, так його і слід розглядати» (4), що ворожі (шовіністичні й націоналістичні погляди П. Куліша, який протиставляв «відрубну» українську лі­тературу літературам інших народів, «пізніше лягли в основу теорій буржуазно-націоналістичного літературо­знавства, аж до Грушевського і Єфремова включно» (12), що «шовіністичними настановами» сповнені були кри­тичні виступи І. Нечуя-Левицького (17), що Б. Грінчен­ко в своїх статтях «проповідував ліберально-народницьке народолюбство, селописання» (19), а єдино правильною й об’єктивною критикою стала критика марксистська (більшовицька), яка формувалася в середовищі револю­ційно-демократичного письменства. «Основні фактори марксистської критики української літератури характе­ризуються, по-перше, різноманітністю об’єктів. Тут: а) деструктивна критика (Винниченка, модерністів, тео­рії «чистого мистецтва», шовінізму); б) оцінка класиків,

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**201**

найбільше Т. Г. Шевченка; в) прихильна, виховуюча або популяризаторська критика демократичних письменни­ків (М. Коцюбинського, Лесі Українки). Ця критика, по- друге, показова в тому розумінні, що вона свідчить про увагу російської революційної громадськості до українсь­кої культури. Вона, нарешті, має виняткову цінність як надбання марксистсько-ленінського літературознавства, як класична критика української літератури» (25). Одне слово, тут уже зібрано весь «букет» догматичних штам­пів ідеологізованого українського літературознавства, які в майбутньому лише розбудовуватимуться і дедалі глиб­ше руйнуватимуть саме уявлення про власне літературу та її наукове осмислення.

Руїнницькі ідеї пропагувала наприкінці 30-х років і літературознавча періодика, яка й сама в цей час пере­живала період саморуйнування. Журнал «Критика», за­снований наприкінці 20-х років, протягом 30-х називав­ся то «За марксистсько-ленінську критику» (1932), то «Літературна критика» (1935), а в 1940 р. взагалі припи­нив своє існування. Нові кадри в критичну сферу йшли неохоче, і кількість їх у 30-х роках ставала дедалі мен­шою, як і в усій літературі. За приблизними підрахунка­ми, в 1930 р. друкувалися в Україні 259 письменників; з них у 1938 р. публікувалися тільки 3637. У сфері дослід­ників літератури показові такі цифри: протягом 20— 30-х років заарештовано і знищено 103 літературознавці, замовкли 74, емігрували за кордон 25, вціліли й працюва­ли до кінця 30-х лише 15, котрі цілком пристосувалися до умов радянського літературознавства38. Розповідають, що в приватній розмові О. Білецький на початку 30-х років сказав: «Надвигается хмурое средневековье (робочою мо­вою в нього завжди була мова російська — М.Н.). Пора вступать в какой-нибудь «орден». Пристосовані п’ятнад­цять (серед них і О. Білецький) якраз і були членами марксистського ордену літературознавців. Наприкінці 30-х років до них приєднувалися наймолодші тоді крити­ки Б. Буряк, А. Іщук, Ю. Кобилецький, С. Крижанівсь- кий, Л. Новиченко, С. Шаховський, І. Стебун, Л. Смуль- сон (Санов) та ін. Науковою критикою їхні тодішні ви­ступи назвати, звичайно, не можна, за винятком окре­мих положень брошури Л. Новиченка «Павло Тичина» (1941), де помітною була спроба не обмежуватись крити­чним офіціозом, а заглиблюватись у таїну поетики авто­ра «Сонячних кларнетів». Це була всуціль вульгарна ін­терпретація літературних творів, яка задовольняла тіль­ки догмати узаконеного соцреалізму.

**202**

Історія українського літературознавства

Найбільш оголено ця тенденція виявлялася в статтях

і рецензіях Л. Смульсона, І. Стебуна, Л. Підгайного, Я. Сахарного, І. Юрченка. За головне в своїх критичних виступах вони вважали акценти на відданості (чи навпа­ки) письменника «справі пролетаріату». Теоретичні мір­кування їхні зводилися до третьорозрядних розмов про майстерність римування, про «стару» й «нову» образ­ність («стара» — це коли в творі з’являвся, скажімо, фольклорний мотив чи якась асоціативна згадка з біблій­ної міфології, а «нова» — коли письменник користував­ся образною емблематикою радянського життя), про те, як добір епітетів викривав «класову замаскованість» пое­та тощо. Все інше — в одному й тому ж дусі: «У нього (наприклад, М. Ушакова. — М.Н.) ніколи не було розла­ду з радянською дійсністю»39; «Провідною в збірках С. Крижанівського, І. Виргана, А. Михайлюка й А. Коп- штейна є тема радянського патріотизму, тема соціаліс­тичної Батьківщини»40 тощо. І. Стебун, крім подібної критичної роботи, займався тоді ще й «екзотичними» пи­таннями історії літератури, опублікувавши, зокрема, зі своїм коментарем у «Радянському літературознавстві» інтимне листування М. Коцюбинського з Аплаксіною.

Найцікавіше, що такий тип критики і літературо­знавства афішувався тоді і в офіційних, і в наукових ко­лах як могутнє піднесення думки, як творче досягнення озброєних марксизмом учених. Щоправда, суто «наукові кола» були при цьому трохи стриманішими і вже навіть пробували говорити не стільки про досягнення, скільки про наявність у нас «усіх умов для небувалого раніше розквіту науки про літературу», а далі й про «наше від­ставання в галузі теорії літератури, нерівномірність робо­ти думки аналітичної і думки синтетичної»41. Ці слова О. Білецького обіцяли перерости в статті «Проблема синтезу в літературознавстві» наукову й об’єктивну ха­рактеристику стану справ на ниві українського літерату­рознавства і в накреслення перспектив його можливого розвитку протягом наступних років. Учений зважився запевнити, що наукове літературознавство тоді (тобто в 1940 р.) вже відмовилось від «дешевого» вульгарного со­ціологізму, подолало нігілістичне ставлення до спадщи­ни минулого і т. ін., але на рівні синтезуючого розумін­ня літературного процесу і всіх його складових, на рівні розуміння художнього тексту виявляє якусь непевність і непослідовність. Згадано було навіть про специфіку худо­жньої творчості, що в 30-х роках могло б сприйматися, м’яко кажучи, недоречним, але на цьому прогресивність міркувань ученого, по суті, й завершилась. Все інше в

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**203**

статті — ескіз плану роботи для вчених майбутнього, на­скрізь пройнятий тією ж настановою ідеологічного, марксистського літературознавства, яке сам О. Білець­кий обґрунтовував у праці «К. Маркс, Ф. Знгельс и исто­рия литературьі». Є тут, щоправда, деякі пропозиції, ко­трі могли народитися і в науковця, не залежного від іде­ології. Наприклад, пропозиція відмовитись від користу­вання класичними означеннями родів (епос, лірика, дра­ма), а говорити лише «про епічне, ліричне і драматичне відношення письменника чи його твору до пізнаваного в певний час світу» (522); переглянути існуючі уявлення про композицію художніх творів, про «поетичний слов­ник» певного автора, про єдність змісту і форми в мисте­цтві тощо. Однак головне надзавдання статті полягало в іншому: повне підпорядкування літературознавчого син­тезу «надійному провідникові — марксистсько-ленінсь- кій філософії, яка досі відігравала в теорії літератури роль вступу й висновків, але не проймала її наскрізь» (526). Йшлося про те, щоб на літературознавство цілком поширеним був метод матеріалістичної діалектики, щоб літературу розглядати як лише одну з форм пізнання сві­ту, котре (пізнання) повністю залежить від «класової сві­домості» творців художнього слова. У письменників епохи феодалізму, отже, художній світогляд був нижчим, ніж у капіталістичних авторів, а в пролетарських, відповідно, вищим, ніж у капіталістичних. «Незважаючи на те, що чимало наших письменників ще в майбутньому, — підсу­мовував учений, — коло їх пізнання ширше, ніж коло пі­знання великих реалістів минулого». І в іншому місці: «Визначити зміст пізнання, з’ясувати метод цього пізнан­ня — ось головне завдання літературознавця» (518, 521).

Таке розуміння стрижневої проблеми літературознав­ства уявлялося О. Білецькому як новий крок у розвитку філологічної думки свого часу; він відкидав і схоластич­ні нібито міркування буржуазних учених про частковос­ті в історії літератури, і безплідні прагнення буржуазних компаративістів створювати замість історії окремих літе­ратур всезагальну літературну історію, і намагання «позитивіста-шістдесятника» О. Веселовського досягти синтезу в літературознавстві шляхом вивчення історич­ної поетики, і, нарешті, примітивні заявки вульгарних соціологів, що до синтезу можна прийти через розкриття законів не самого лиш літературного розвитку, а законів мистецтва загалом. Це був справді крок, але крок не впе­ред, а в прірву. В прірву класово детермінованого, тенден­ційно ідеологічного погляду і на завдання дослідників лі­тератури, і на саму літературу. Бо пізнавальна функція лі­

**204**

Історія українського літературознавства

тератури (та ще й регламентована класовим інтересом) — це хоча й суттєвий показник її специфіки, але зміст його в кінцевому підсумку — зовнішній, ілюстративний. Він не враховує внутрішньої, іманентної специфіки художньої творчості, в основі якої — естетичне осмислення життя, прагнень людини до істини, світової гармонії, зрештою — художнє розкриття етичної здатності життя як такого. О. Білецький не просто обходить цю специфіку, а катего­рично відкидає будь-яку можливість її існування. Акцен­туючи, що усвідомити пізнавальну суть мистецтва як ідеологічної (класової) форми свідомості означає «пізнати естетичні відношення до дійсності в їх історії», він (з по­силанням на К. Маркса) підкреслює: «Іншої історії — іманентної — в мистецтва нема і не може бути, як не мо­же бути у моралі, релігії, метафізики та інших видів ідеології і відповідних форм свідомості» (517). Ототож­нюючи, отже, літературу з різними формами ідеології,

О. Білецький не просто звузив її природні можливості; тут не бралося до уваги, що художній твір є освоєнням не певної суспільної формації, а вічності й безперервнос­ті буття в його цілісності й постійному розвитку, що він є «віддзеркаленням» цього буття в єдиній із світом лю­дині, котра теж є феноменом цілісним, який постійно розвивається і здатен творити (тут уже можна було б і зіслатися на К. Маркса) «за мірками будь-якого виду». Неврахування цього залишало, отже, без уваги найго­ловніший — гуманістичний (людиносутнісний) сенс ху­дожньої творчості та науки про неї. Нарешті, акцента- ція на класово детермінованій основі мистецтва вела до утвердження в своїх правах агресивної настроєності проти всього нового, «інакшого» в творчості, до з’яви консервативної смаківщини, що неодмінно штовхатиме творців в ідеологічно-чиновницьку кон’юнктуру, на шлях одномірних імітацій, спекуляцій та ін. Бо ж за­своїти: «Чего изволите?», коли є точно означена схема й директива, не така вже й тяга для хоч трохи кмітли­вого «служителя муз».

Статтею О. Білецького «Проблема синтезу е літерату­рознавстві» фактично завершувалося в Україні обґрунту­вання нормативних догм марксистської методології літе­ратурознавства і соцреалізму як регламентованого мето­ду творчості. Оперті на ідеологію класовості, вони набу­вали чинності офіційного, державного закону, одномірні регламентації якого могли в майбутньому лише уточню­ватися, розбудовуватися і водночас — дерев’яніти. В та­ких умовах, як зазначав Я. Гординський, літературо­знавство і критика потрапляють у «глибоку кризу, ще

Становлення і нищення шкіл та напрямів..

**205**

глибшу, ніж художнє письменство», бо «вільна, об’єк­тивна думка підпорядковується партійним наказам; кри­тика переходить одверто на партійного жандарма»42.

До цієї думки Я. Гординський прийшов унаслідок глибокого наукового аналізу літературно-критичної ситу­ації, що склалася на Україні протягом 20—30-х років. Цитована його монографія стала свого часу чи не єдиним об’єктивним підсумком чвертьстолітньої діяльності укра­їнських дослідників художнього слова, що за значенням рівнялася хіба що з монографією Л. Білецького «Основи української літературно-наукової критики»: Л. Білець­кий давав літературознавчу панораму України від її по- чатків до перших десятиліть XX ст., а Я. Гординський — від часів війни 1914 р. до кінця 30-х років. Фахова і фак­тографічна сумлінність Я. Гординського (попри деякі біб­ліографічні неточності, дискусійні міркування і часткове захоплення публіцистичним стилем) дала змогу йому означити практично всі тодішні школи і напрями літера- турно-критичної думки, яка в умовах утвердження біль­шовицького режиму лише до кінця 20-х років намагала­ся утримуватись на рівні реального (плюралістичного) функціонування, а в 30-х почалось патологічне виро­дження її в бік одномірного марксистського ідеологізму. Перемога його, підкреслював дослідник, «стоїть одвер- тою раною в українському письменстві та критиці»43. Ят- ріння цієї рани на якийсь час було притамоване лише несподіваним (за офіційною версією) початком війни з фашистською Німеччиною в 1941 р., коли всілякі теорії мимоволі поступались місцем більш практичній справі: треба було думати про елементарне виживання, саме життя, а вже потім про літературні інтерпретації його та способи осмислення.

Література

'Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. — К., 1966. — Т. 3. — С. 49. 2Білецький 0. — Т. 2. — С. 110.

3Українка Леся. Твори: В 10-ти т. — К., 1965. — Т. 10. — С. 242. “Грушевський М. Історія української літератури. — К. — Л., 1923. — Т. 1 — С. 77. (Далі — в тексті).

Українська літературна енциклопедія. — К., 1988. — Т. 1. — С. 510.

6Филипович П. Українське літературознавство за 10 років револю­ції //Література. Збірник перший. За ред. акад. С. Єфремова, М. Зерова, П. Филиповича. — К., 1928. Посилання на збірник — у тексті.

'Возняк М. Історія української літератури. — Львів, 1920. — Т. 1. — С. 29. 8Див.: Зеров М. Нове українське письменство. — К., 1934. — С. 17.

**206**

Історія українського літературознавства

9Плевако М. Хрестоматія нової української літератури. — X., 1926. — Т. 1. — С . 23 .

10Див.: Брюховецький В. Микола Зеров. — К., 1990. — С. 248, 254.

^Филипович П. З новітнього українського письменства. — К., 1929. — С. 3.

“Шляхи розвитку сучасної літератури. — К., 1925. — С. 54.

13Шляхи розвитку сучасної літератури. — С. 47.

“Филипович П. Шевченко і романтизм // Записки історико-філо- логічного відділу. — К., 1924. — С. 3—18.

15 Єфремов С. Дорогою синтезу // Записки історико-філологічно- го відділу ВУАН. — К„ 1923. — С. 109.

1бСтудії з історії України науково-дослідної кафедри історії Украї­ни в Києві. — ДВУ. — 1929. — Т. 2. (Далі — в тексті).

17Коряк В. Нарис історії української літератури. — X., 1925. — С. 3. (Далі — в тексті).

18Нова генерація. — 1927. — № 1. — С. 39—40.

"Гординський Я. Літературна критика підсовєтської України. — Л. — К„ 1939. — С. 74.

20Критика. — 1931. — № 5. — С. 15.

21Критика. — С. 23.

22Див.: Ковалівський А. З історії української критики. — X., 1926. —

С. 99—100.

”Див.: Зеров М. Твори: В 2-х т. — К„ 1990. — Т. 2. — С. 568.

24Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. — Париж—Мюнхен. — 1959. — С. 395—396.

25Див.: Зеров М. Цитоване видання. — Т. 2. — С. 568—589.

26Куліш М. Твори: В 2-х т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 435.

2?Сталін Й. Твори. — М., 1948. — Т. 8. — С. 14.

28Мотузка М. Літературна дискусія в освітленні контрреволюцій- ного^країнського табору // Шляхи розвитку... — С. 111.

1. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. — Л., 1991. — С. 60. (Далі — в тексті).

“Ленін В. Повне зібрання творів. — Т. 12. — С. 92—97.

31Див.: Вітчизна. — 1990. — №1 — С. 180.

32ВАПЛІТЕ. Зошит перший. — X., 1926. — С. 27.

“Білецький О. Літературно-критичні статті. — К., 1990. — С. 9,62,66.

“Червоний шлях. — 1934. — № 6. — С. 162 та ін.

35Каганович Н. Творчий метод Лесі Українки //Літературна кри­тика. — 1936. — № 7—8.

36Косіор С. Радянську літературу — на рівень завдань побудови безкласового соціалістичного суспільства // Червоний шлях. — 1934. — № 7—8.

37Див.: Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. — С. 12.

38Див.: Кравців Б. Розгром українського літературознавства // Записки НТШ. — 1963. — Т. 173. — С. 217—308.

39Смульсон Л. Лірика і майстерність // Літературна критика. — 1936. — № 12. — С. 48.

“Юрченко І. Тема лірики // Літературна кришка. —1933. — № 9. — С. 47.

Становлення і нищення шкіл та напрямів...

**207**

41Білецький О. Проблема синтезу в літературознавстві// Зібран­ня праць: У 5-ти т. — Т. 3. — С. 506—507. (Далі — в тексті).

“Гординський Я. Літературна критика підсовєтської України. — С. 107. “Гординський Я. Літературна критика підсовєтської України. — С. 108.

Запитання. Завдання

1. Охарактеризуйте ситуацію в літературознавстві, що склалася після жовтневого перевороту 1917 року.
2. Яким постало українське літературознавство в монографії Л. Білецького «Основи української літературно-наукової критики»?
3. Прокоментуйте принципи історичної та філологічної шкіл, за­стосовані в «Історії української літератури» М. Грушевського.
4. Проаналізуйте основні досягнення академічного літературо­знавства 20-х років, представленого в збірниках, записках та квар­тальний «Україна».
5. Доведіть, що твердження М. Зерова про п’ять стилів нової української літератури було першою спробою стильового прочитання українського художнього слова.
6. Якою була особливість порівняльних студій з історії літератури в працях П. Филиповича?
7. Простежте етапи нав’язування науці марксистської методології в літературознавстві.
8. Що спричинило розколи в середовищі «марксистських крити­ків», літературну дискусію 1925—1928 рр.?
9. Яким було «наукове» обґрунтування єдиного для всіх письмен­ників творчого методу соціалістичного реалізму в монографії 0. Біле­цького «К. Маркс, Ф. Енгельс і історія літератури»?
10. Як у монографії Я. Гординського «Літературна критика підсо­вєтської України» розкрито анемічність і поверховість радянської на­уки про літературу 20—30-х років?

7.

Літературознавство 40—50-х років: за ґратами соцреалізму і у вигнанні

* Цензурні послаблення в критичній думці періоду війни
* Активізація соцреалістичного офіціозу в публікаціях Ю. Кобилецького, оглядах прози Л. Новиченка, ювілей­них доповідях П. Тичини та О. Білецького
* Класові переоцінки творчості Т. Шевченка (Д. Тамарчен- ко), П. Куліша й І. Франка (Є. Кирилюк)
* Сталінська розправа з кіноповістю О. Довженка «Україна в огні» й екстраполяція цієї розправи на весь сучасний лі­тературний процес
* Доповідь М. Рильського «Українська радянська літерату­ра в дні визволення України»
* Розвиток літературознавства в окупованій Україні та в українській діаспорі
* «Історія української літератури. Кн. І» М. Гнатишака
* «Історія української літератури. Кн. II» Д. Чижевського
* Концепція літературної творчості в критичних виступах членів МУРу (В. Петров, Ю. Шерех, В. Державін та ін.)
* Поглиблення кризи в літературознавстві на материковій Україні
* «Нарис історії української літератури» (1946) і його партій­на критика
* Критична «проробка» українських письменників у висту­пах О. Корнійчука на письменницьких пленумах і з’їздах
* Двотомна «Історія української літератури» як політичний донос на український літпроцес
* Наукове літературознавство в діаспорі й критика його ра­дянськими псевдовченими
* «Історія української літератури» Д. Чижевського
* «Розстріляне відродження» Ю. Лавріненка
* Здобутки та втрати авторського літературознавства
* Українська наука про літературу перед новим етапом розвитку

Літературознавство 40—50-х років

**209**

Понад чотири десятиліття в повоєнній науці про літе­ратуру панівною була думка, ніби літературний процес України періоду війни з фашизмом розвивався настільки інтенсивно, що остаточно спростував ще античну приказ­ку про мовчання муз, коли гримлять гармати. І на під­твердження наводились десятки опублікованих тоді вір­шів, драм чи літературно-критичних виступів, у яких палахкотіла ненависть до фашистів, утверджувався ра­дянський патріотизм, доводилася нездоланність більшо­вицького ладу та ін. Одне слово — музи не мовчали. Те, що в усій продукції тих муз М. Рильський (виголошуючи доповідь на письменницькому пленумі 27 червня 1944 р.) відзначить лише один власне художній твір («Похорон друга» П. Тичини)1, а всі інші назве тільки великим запи­сником для створення майбутніх художніх полотен, ні­ким до уваги не бралося.

Тим часом найсуттєвішою рисою літературного проце­су та його критичного осмислення в роки війни було ін­ше: за будь-яку ціну «зібрати каміння». Передвоєнне десятиліття минало під знаком руйнування тіла й душі літератури в радянській Україні; тепер же на цій руїні виникала потреба зводити такий літературний організм, який би не тільки був здатний до самофункціонування, а й виконував певні захисні й наступальні функції в бо­ротьбі з фашистськими нападниками. І ось жменька не- донищених репресіями письменників та літературознав­ців, загнаних і за ґрати соцреалізму («лозунг» якого, «даний товаришем Сталіним», був ключем до «єдино правдивого і всебічного розуміння радянської людини»)2, і в кут фашистського поневолення (українська земля, традиційна натхненниця творців, була окупована за ліче­ні тижні й місяці війни), починають спішно шикуватись у сякі-такі шеренги і майже на голому місці, переважно в глибині Росії і в Башкирській столиці Уфі, творити «воєнну концепцію» літературного процесу і сам процес. Багатьма оволодіває печаль і туга від самої лиш думки про полонену Україну; вони пробують затамувати її си­нівською любов’ю і вірою в тимчасовість такої ситуації, зате з уст пристосованих функціонерів, як з рогу достат­ку, безперервно злітає каскад клятв. Клятв на вірність більшовицькій ідеї і на те, що ніколи нікому нас не вда­сться поневолити. Як скаже через півстоліття відомий політолог, продовжували рити котлован, а говорили, що штурмують небо (натяк був на репресований свого часу роман А. Платонова «Котлован»).

Речники радянського режиму відчували, що для згур­тування й оживлення літературних лав потрібна якась

**210**

Історія українського літературознавства

нова тактика і нова «виховна» термінологія. Гірка іронія

А. Франса, що найкращий засіб для підняття духу гене­ралів — це відтята голова в одного з них, у роки війни вже не спрацьовувала, і тому замість смертних вироків та інших форм класового натиску почали з’являтися значно ліберальніші (загравальні) засоби: в лексиконі офіціозу з’явилися слова «співвітчизники», «брати і сес­три», «рідна земля», «рідна історія» тощо. Єдиний пе­редвоєнний літературний журнал «Радянська літерату­ра» було перейменовано на «Українську літературу», а в статтях про літературних класиків з’являються активні­ші роздуми про «український патріотизм», «історичний оптимізм», «синівську любов» та ін. Літературно-критич- ні матеріали узагальнюючого характеру протягом першо­го року війни майже повністю були витіснені так званим практичним літературознавством — промовами на анти­воєнних мітингах (П. Тичина, О. Довженко, О. Корній­чук), невеликими зарисовками про участь літераторів у воєнному житті (переважно в партійній і фронтовій пре­сі, оскільки «Літературна газета» в червні 1941 р. при­пинила своє існування, ставши невдовзі загальномисте- цьким виданням «Література і мистецтво», 1941 —1945). Публікація літературознавчих праць протягом першого року війни (видано лише нарис Л. Новиченка про твор­чість М. Рильського «Повість про поета», 1942) навіть не планувалася. Вийшов тільки один збірник матеріалів ювілейної сесії Академії наук УРСР (1942), до якого вхо­дили виголошені на ній доповіді М. Рильського про «тему Батьківщини в творчості Пушкіна, Міцкевича і Шевченка»; Є. Кирилюка — про «патріотичні мотиви в творчості І. Франка»; Є. Маслова — про «значення і роль книги в житті людини» та ін. Автор звіту про цю сесію назвав доповідь Є. Маслова «натхненною поемою про книжку», а зміст інших переказав без емоційних комен­тувань і фахових втручань.

Перші статті узагальнено-критичного характеру ста­ли з’являтися на сторінках журналу «Українська літера­тура» наприкінці 1942 р. Проблематика їх зводилась на­самперед до осмислення світоглядних орієнтацій пись­менників у творах про війну, до зображальних потенцій літератури, яка в умовах війни спрямовувалась на від­творення почуттів радянського патріотизму, несхитності й помсти, сформованих нібито у радянських людей ще передвоєнної пори. За приклад і взірець бралася пере­важно творчість російських письменників («Щипачов привернув до себе увагу в роки сталінських п’ятирічок ліричними мініатюрами, в яких теми любові, природи,

Літературознавство 40—50-х років

**211**

історії були переломлені крізь світогляд радянської лю­дини. І це було доказом поширення виднокругу наших людей внаслідок піднесення загального рівня всього жит­тя і культури»)3, а коли заходила мова про конкретних українських авторів, то в їхніх творах цінувалося най­більше те, що вони дуже оперативно відгукувались «на клич Кремля» (М. Рильський — у вірші «Відповідь пое­та на промову вождя», О. Корнійчук у драмі «Фронт»), натхненно клялись у незламності України і всіх «радян­ських народів-братів» (М. Бажан у вірші «Клятва»), «співали славу вождю, відбиваючи в своїх віршах всена­родну любов і віру в Сталіна» («Слава тому, хто у гомоні броні Перед бідою схилятись не звик. В дні многотрудні і ночі безсонні — Сталіну слава навік». В. Сосюра)4. Про всі інші людські почуття (крім ідеологізованих) говори­лося як про щось другорядне, необов’язкове, від чого можна хіба що відштовхнутися, йдучи на звершення подвигів в ім’я влади, держави, вождя. Ю. Кобилецький з найбільшим пієтетом у зв’язку з цим наводить такі сло­ва з розповіді героя новели Ю. Яновського «Коваль»: «Я сам підпалив (свою. — М.Н.) хату. Зелений мій сад по­чорнів назавжди... Тут, під цією обгорілою вишнею, мо­гила мого батька. Ось я цілую святу землю могили: бла­гословіть, тату, на бій за радянську владу»5.

Прикметно, що для критиків у процесі розбору того чи того твору не існувало якихось підтекстів, других пла­нів, художніх метафоризацій. Найбільше цінувалися «пряма мова», «декларація» і навіть «споглядальність». Усе інше ніби від лукавого: естетизм, почуттєвість, пиш­номовність. «Сосюрі легко закинути споглядальність, не­достатню (?) діяльність, — писав у статті «Нове почуття Вітчизни...» В. Перцов. — Але споглядальність треба від­різняти від естетизму. Якщо пишномовність нищить лі­рику, то споглядальність, яка не переходить в естетизм, з’являється одним із найсильніших засобів ліричного впливу» (246). Жупел естетизму інколи уявлявся крити­кам настільки страхітливим, що з ним міг порівнятися хіба що «буржуазний націоналізм», який у радянському табелі про ранги (крім російського) посідав одне з най- злочинніших місць. У «штрихах до портрета П. Тичи­ни», що мали назву «Молодий із молодих», Л. Озеров писав: «Хоча Тичина і ввійшов давно в шкільні хресто­матії, та все ж поезія його, з вини націоналістичної кри­тики, була грамотою за сімома печатями». Бо, по-перше, націоналістична критика оповила твори поета «симво­лічним туманом», а по-друге, «...буржуазні націоналісти

**212**

Історія українського літературознавства

силкувались тримати поета у шорах естетства»6. Що ма­ли означати ці «наукові формули», критик не поспішав ні роз’яснювати, ні доводити. Без доводів і подібною ж лексикою змушений був у ці роки обходитись і сам П. Тичина, коли за офіційним завданням доповідав про явища культури і мистецтва. У доповіді на письменниць­кому пленумі «Розвиток української культури за 25 ро­ків», говорячи про складність культурного життя в Україні протягом 1917—1942 рр., він наголошував: «Весь час приходилось їй (культурі — М.Н.) наражатись: то на непримиренну позицію українських, аж надто «лівих» футуристів, то на незаконні посягання українсь­ких апологетів Пролеткульту... На українську радянську культуру нападали також чорні сили ворожої культури: монархісти, українські націоналісти, петлюрівці, пропо­відники насаджування в Україні німецької культури». Серед «націоналістів» доповідач називає, зокрема, автора «Історії української і культури» І. Огієнка (1918) й ав­тора «Культури примітивізму» Д. Донцова. «Як перший, так і другий на одну і ту ж дудку грали, з тією хіба різ­ницею, що дудка пана Огієнка вирізана була із бузини огороду Центральної Ради, а дудка Донцова — із бузини закордонної. Донцов у своїй книзі закликав «пірнути з довір’ям у проміння європейського сонця». Не трудно бу­ло догадатись, що то мова йшла за проміння від нахаб­них очей німецького Люцифера...»7. Щодо ефектності об­разного вислову зауваження навряд чи можливі, але з науковою аргументацією та ефектність, на жаль, ніякого зв’язку не мала. Названі П. Тичиною праці були етапни­ми в розвитку культурологічної думки України: І. Огієн- ко (вихованець, до речі, філологічного семінару В. Пе­ретца) пропонував перший синтетичний огляд українсь­кої культури від найдавніших часів до початку XX ст., а Д. Донцов полемічно загострював увагу на сповзанні української культури в провінційність стосовно культур народів Європи.

Недомовки і відсутність аналітичних аргументів у будь-якій справі здатні породити тільки фальш і неправ­ду. Таким недугом була вражена по суті кожна позиція доповіді П. Тичини. Для нього, наприклад, не існувало жодних труднощів у розвитку літератури й культури протягом 30-х років (репресій чи голодомору), окрім тих, що «Захід» і Гітлер пробували «через своїх агентів, укра­їнських націоналістів, відірвати Україну від Росії, але цю спробу в корні було підсічено. «Партія веде!» — тоді саме співом залунало в нашій поезії («делікатність» не

Літературознавство 40—50-х років

**213**

дозволила поету тільки сказати, з чиїх саме уст залуна­ло. — М.Н.), партія вела науку, літературу, мистецтво. І до партії більшовиків — всі наші помисли, усі без остат- ку горнулись — ось у чім сила радянського вченого, ось у чім сила радянського митця... Особливо пішла зроста­ти наша культура, як на Україну приїхав як секретар ЦК КП(б)У, соратник товариша Сталіна М. С. Хрущов. Цей час на Україні наші поети називають «сонячною вес­ною» (Там само. — С. 156—157).

Важко визначити, чи від страху перед можливістю сказати правду, чи від гіркої іронії йшло таке фальшиве підлабузництво і спотворення справжньої картини укра­їнської культури, але цілком очевидно, що зміст цієї кар­тини в такий спосіб доводився до абсурду.

І цей абсурд за тих умов був чи не єдиним способом для збирання згадуваного каміння, щоб вибудувати хоч сяку-таку «позитивну» історію культури за чверть століт­тя: без значної частини імен творців справжньої культу­ри, без об’єктивного погляду на доробок іншої частини, без усвідомлення, що «таку» історію колись читатимуть не лише перелякані невігласи, а й звичайні люди.

Жорстка кон’юнктура часу позначилась і на опубліко­ваній у тому ж числі журналу, що й доповідь П. Тичини, історико-літературній розвідці Л. Новиченка «Проза чверті віку». Завдання в неї було те ж: «збирати камін­ня». Бо ж найталановитіших прозаїків протягом 20— 30-х років українська література позбулася або виштовха­ла в еміграцію, багатьох їхніх імен не можна було навіть згадувати, а якщо й можна, то тільки з найгрізнішими епітетами. Отже, треба було якось викручуватись у своїх міркуваннях, прагнучи залишатись якщо не об’єктивним істориком літератури, то хоча б безстороннім обсервато­ром. Ні того, ні того, на жаль, у «Прозі чверті віку» не дотримано. На думку автора, протягом двадцяти п’яти ро­ків «ми... нестримно линули вперед на крилах ідей Марк­са—Енгельса—Леніна—Сталіна» (163), а говорити про прозу цього часу — «це значить говорити про історію зростання нашої людини, про відображення її в романі і повісті» (164). Хибним, отже, але цілком відповідним ви­могам соцреалістичної методології був сам принцип дослідника — позанауковий принцип відображення, точ­ніше — ілюстрації. Керуючись ним, автор повсякчас на­голошує саме на класовому, ідейному відображенні як обов’язковій якості літературної творчості, і в цьому була ще одна суголосність дослідника з соцреалістичними дог­мами. «Під знаком соціалістичного реалізму, — пише

**214**

Історія українського літературознавства

він, — ми працювали весь час, але ще ніколи основні його положення не входили у плоть і кров нашої творчості, як те­пер, у дні війни» (192). Що правда, то правда... От тільки навряд чи можна говорити про «весь час», тобто — про всі двадцять п’ять років «під знаком соціалістичного реалізму».

Про 20-ті роки автор справедливо говорить як про час художніх шукань. Але ці шукання виводили одних пись­менників «на широкий і ясний шлях, а інших поведуть непевними манівцями до ідейно-творчої загибелі. Таким, зокрема, був майбутній шлях Хвильового, письменника значного, але темного і злого хисту, якогось чужоземно­го для нас і наскрізь ворожого радянській культурі авто­ра. Молодій нашій прозі він завдав немалої шкоди, при­нісши до неї декадентську розхристаність і безкостість» (165). Це була дуже суттєва «поправка» тих оцінок, які давали свого часу прозі М. Хвильового С. Єфремов чи

О. Білецький. Якби ця «поправка» стосувалася тільки творчості одного письменника, то з нею можна було б хо­ча б полемізувати. Але від неї дослідник вийшов на пе­реосмислення шляху всієї пореволюційної прози і не за­лишив для своїх опонентів навіть надії на полеміку: це була концепція, що стала офіційним літературознавством на більш як чотири десятиліття.

За цією концепцією, «хвильовизм, як і споріднені з ним течії, був виплодом психології українського бур­жуазного націоналізму. Відщепенець в основі і лакей у висновку... він плазував перед найгіршим послідом Захі­дної Європи, де були його «психологічні» і всякі інші хазяї» (167—168). Крім того, він, Хвильовий, утверджу­вав «глибоко реакційну романтику», запереченням якій були нібито «по-справжньому романтичні твори А. Го­ловка, П. Панча, О. Копиленка» (165). Політичні, отже, звинувачення переплелися із фахово хибними висновка­ми: якщо О. Білецький переконливо показав, що ранні твори згаданих авторів (крім творів А. Головка) були епі­гонськими щодо романтичної манери М. Хвильового, то тут уже вони кваліфікуються як його заперечення. І — без будь-яких наукових доводів. Без будь-яких доводів не потрапляли на пропоновану карту прози 20-х років цілі архіпелаги репресованих чи відлучених від літератури письменників — В. Винниченко, М. Ірчан, Г. Косинка,

В. Підмогильний, О. Слісаренко, І. Дніпровський та ін.

Проза 30-х років поставала в статті Л. Новиченка не менш деформованою й хибно оціненою. Виявляється, на­приклад, що схематизм у таких творах, як «Народжу­ється місто» О. Копиленка, «Мехзавод» Л. Смілянського,

Літературознавство 40—50-х років

**215**

«Зерна» К. Гордієнка, «Металісти» І. Сенченка, «Магіст­раль» А. Шияна та ін., був наслідком бурхливого зрос­тання людей, через що «у письменників вистачало часу і вміння на створення тільки зовнішнього каркасу нового героя» (173). Говорячи про те, що названі твори були все ж таки «надбанням», дослідник твердить далі, що на їх­ньому тлі дуже виділявся («підносився») один справді «великий роман» — «Роман міжгір’я» Івана Ле. Можна було б додати: великим він уявлявся хіба своєю кон’юнк­турною величчю.

Виробничі романи й повісті О. Копиленка, Л. Смілян­ського, А. Шияна, Івана Ле й інших трактувалися в стат­ті «Проза чверті віку» як переддень української літера­тури соціалістичного реалізму. Торжество цього творчого методу, на думку автора, виявилося уже в творах другої половини 30-х років — романах П. Панча «Облога ночі», Ю. Яновського «Вершники», А. Шияна «Гроза», Н. Ри­бака «Дніпро», О. Десняка «Десну перейшли батальйо­ни», С. Скляренка «Шлях на Київ» та ін. Різновартісні (навіть з позицій соцреалізму) твори потрапляли в одну обойму, бо в них, мовляв, спільними були такі риси, як «зростання значимості героя», «показ нової соціалістич­ної особистості», розширення «кола життєвого матеріа­лу» тощо. «Все це означало міцне утвердження нашої прози на шляху соціалістичного реалізму, — робить висновок дослідник. — Міра і якість реалізму в ній все більше зростали» (181). Додавши до цього, що передвоєн­на проза зробила значний поступ і на ниві жанрового ба­гатства та урізноманітнення «творчих манер і стильових нахилів», дослідник, отже, грішив проти істини і на змістовому, і на формотворчому рівнях оцінки літератур­них явищ. Бо коли чого й бракувало творам соцреалізму, то найбільшою мірою саме реалізму. Правда в них за са­мою суттю завжди була імітованою, оскільки ретельно «підганялася» під наперед визначену «правду». Так само ілюзорним було і багатство творчих манер і стилів. Соц- реалізм якраз найбільше прислужився тому, щоб голоси письменників звучали найбільш уніфіковано, однаково безлико, знеособлено. До рубежу ЗО—40-х років не до­жив уже практично жоден із прозаїків, хто мав саме свій голос у літературі (Г. Косинка, В. Підмогильний, М. Хвильовий та ін.), а ті, хто залишався живим, або бу­ли в еміграції (В. Винниченко), або під пресом несамови­то кон’юнктурної критики змушені були все далі й далі відходити від своєї стильової самобутності (А. Головко, Ю. Яновський, П. Панч і деякі менш талановиті автори).

**216**

Історія українського літературознавства

Непоступливим у стильовому розумінні чи не найдов­ше залишався О. Довженко, прирікши своє творче жит­тя на нестерпні муки і страждання. Адже цінувався най­більшою мірою той, у кого голос був якнайпокірніший за змістом, а за формою — «прост, как мьічание». Вислов­люючи сподівання на те, що невдовзі в українській літе­ратурі з’явиться по-справжньому великий твір про ново­го Прометея, який звільнить людство від фашистського мороку. Л. Новиченко у «Прозі чверті віку» наголошу­вав, зокрема, що для створення цього Прометея «не тре­ба буде... ні символіки, ні поетичних умовностей, ні кос­мічного плану... Це й буде торжество соціалістичного ре­алізму» (192). Справді, твори з героями прометеївської сили наприкінці війни вже писалися, і тут не можна не віддати належне прозірливості критика. Але в усьому ін­шому його прогноз не справдився: в тих творах були і символіка, і поетичні умовності, і космічні плани, і не стали вони «торжеством соціалістичного реалізму», бо творилися всупереч нормативній естетиці цього методу. Йдеться про кіноповісті О. Довженка «Україна в огні» і «Повість полум’яних літ», яким через оте «всупереч», через спробу митця виявити саме своє (не соцреалістич- не, а романтичне) обличчя і дати саме свою художню ін­терпретацію великих мук і великого героїзму народу, втягнутого у війну з фашизмом, судилося протягом дов­гих років бути надбанням тільки авторської шухляди, а самому О. Довженку через них до кінця життя ходити з ярликом одіозності та неблагонадійності.

«Україна в огні» вперше стала предметом «критич­ного розбору» 31 січня 1944 р. на засіданні... політбюро ЦК ВКП(б). Активно ж бо діяла система (навіть незважа­ючи на воєнний час), у якій питання культури (як гово­рив у цитованому вже виступі С. Косіор, «Сталін взяв особисто на себе (бурхливі оплески)». Тому й цього разу Сталін виголосив на засіданні головну доповідь про руко­пис «України в огні», яка мала дуже промовисту назву: «Про антиленінські помилки й націоналістичні перекру­чення в кіноповісті...». Зміст обговорення цієї доповіді, вперше опублікованої в журналі «Искусство кино» тіль­ки в 1990 р., поки що не відомий, але про нього можна здогадуватися з щоденникового запису О. Довженка від 31 січня 1945 р. «Сьогодні, — писав митець, — рокови­ни моєї смерті. Тридцять першого січня 1944 року мене було привезено в Кремль. Там мене було порубано на шмаття і скривавлені частини моєї душі було розкидано

Літературознавство 40—50-х років

**217**

на ганьбу й поталу на всіх зборищах. Все, що було зло­го, недоброго, мстивого, все топтало й поганило мене»9. Від України на те засідання до Кремля були запрошені М. Бажан, О. Корнійчук і М. Рильський. Рильський, зо­крема, вперше озвучив деякі критичні положення з допо­віді Сталіна у своєму виступі на пленумі СРПУ в червні 1944 р., будучи вже головою Спілки Радянських пись­менників України. Але він тут не обмежився тільки «Україною в огні»; на його думку, до цього «прикрого» твору О. Довженко йшов через «захворювання» і в рані- ших творах. «Ніхто не буде заперечувати талановитості, сміливості й розмаху Олександра Довженка, — говорив М. Рильський, — але саме на Довженкові найкраще вид­но, до чого призводить брак самокритики, залюбленість у власному голосі, нерозуміння історичної перспективи, милування з власних «концепцій», що кінець-кінцем збіглися з «концепціями» ворожого табору. Симптоми цих захворювань Довженка можна бачити і в перших йо­го, як письменника, виступах, різко окреслились вони в оповіданні «Перемога» («Победа») й остаточно виявили­ся в кіноповісті «Україна в огні», розглядом котрої дав нам товариш Сталін недосяжний взірець більшовицької критики. І в оповіданнях своїх, і в кіноповісті Довженко підкреслює, що наша боротьба з гітлеризмом і з німець­кою навалою — це виключно боротьба за Україну, при­чому вже з самих прізвищ героїв — Кравчин, Гетьманів, Затуливітрів тощо — виходить, ніби за Україну борють­ся виключно українці. Яка нестерпна образа нашим бра­там росіянам, білорусам, грузинам... усім дітям народів Радянського Союзу, що поруч із нашими дітьми пролива­ли святу кров за Харків, Дніпро, Київ...»10. У згадуваній доповіді Сталіна про це ж саме говорилося такими слова­ми: «Якщо судити про війну за кіноповістю О. Довжен­ка, то у вітчизняній війні не беруть участі представники всіх народів СРСР, у ній беруть участь тільки українці. Отже, і тут Довженко знову не в ладах із правдою. Його кіноповість є антирадянською, яскравим виявом націона­лізму, вузької національної обмеженості»11. Говорив Ста­лін і про те, що кіноповість Довженка — це «платформа вузького, обмеженого українського націоналізму, воро­жого ленінізмові, ворожого політиці нашої партії та ін­тересам українського і всього радянського народу». Ці та інші критичні (фактично — політичні) звинувачення Сталіна на адресу «України в огні» у виступі М. Рильсь­кого викладені стисліше, але не двозначно: «Надзвичай­но далеко було від товариша Довженка і розуміння суті

**218**

Історія українського літературознавства

класової боротьби». Сталін цю думку висловлював так: «Довженко дозволяє собі глумитися над такими священ­ними для кожного комуніста і справжньої радянської людини поняттями, як класова боротьба проти експлуа­таторів і чистота лінії партії та роль комуністичної пар­тії в добу визвольної війни, а також більшість основних питань нашої дійсності».

Це був справді (за висловом М. Рильського) «недосяж­ний взірець більшовицької критики», яка і в гадці не ма­ла добачати в «Україні в огні» зболений роздум художни­ка про трагедію народу, зате з сатанинською послідовніс­тю домагалася від автора і мистецтва загалом ілюстрацій «чистоти» своєї ідеології та оберігала народ від будь-яких сумнівів у цій «чистоті». «Варто було б тільки опубліку­вати кіноповість Довженка і дати прочитати народові, — завершував свою доповідь Сталін, — щоб усі радянські люди відвернулися від нього, пробрали б Довженка так, що від нього залишилося б саме мокре місце». Відверто говорилося, отже, про те, що довоєнний спосіб підняття духу генералів за допомогою смертного вироку одному з них ще не вичерпав своїх можливостей, і тому настав час нагадати про нього. У критичній розправі над «Україною в огні» до смертного вироку її автору цього разу, на ща­стя, не дійшло. Але над його творчістю тінь смерті таки замаячила: до друку й екранізації не була допущена ні «Україна в огні», ні створена через рік «Повість полум’я­них літ». І це навіть незважаючи на те, що трагедійні мо­тиви в цій і останній повісті були трохи приглушеними, за що автор дуже картав себе в щоденниковому записі від 22 вересня 1945 р.: «Хіба таку треба писати повість про смертельну рану народу? Трагедію треба писати, новий Апокаліпсис, нове Дантове пекло. І не чорнилом у Моск­ві, а кров’ю й сльозами, мандруючи по Україні, в убогих хатах, під вікнами сиріт, у пустках і на пожарищах Ма- тері-Вдовиці. Та що ж поробиш, коли... «нужна возвьі- шенная правда»12.

Цитований виступ М. Рильського на пленумі СРПУ був пройнятий вимогою «возвьішенной правдьі» не тіль­ки стосовно О. Довженка. Багатьох інших письменників М. Рильський критикував за настирливе застосування в творчості тільки чорних і білих барв, за архаїчну гегемо­нію в літературі «отих доконче мудрих дідів, носителів народної правди, які ніби перекочували до нас із пожовк­лих сторінок Златовратського і Кониського», за неглибо­ке осмислення історичної тематики тощо. Щоправда, ця критика була в основному безособовою і тому ніби нічого

Літературознавство 40—50-х років

**219**

злого не віщувала. Коли ж доходило до письменницьких імен, то на повну силу починала працювати по-справж- ньому зловісна тенденція. О. Корнійчук, наприклад, уславлювався за те, що створив образ Сталіна («Я думаю, ніхто не буде заперечувати, що центральна постать п’єси Корнійчука «Фронт» і є сама постать Й. Сталіна, хоч об­раз його протягом дії п’єси не з’являється ні разу на сце­ні»), а Ю. Яновського, А. Головка, О. Кундзіча було по­ганьблено за те, що, плідно працюючи на початку війни, в часи відступу, тепер відмовчуються («мовчальництво їхнє пояснюється, на мою гадку, головним чином, ві­дірваністю від живого життя»). «Правда, — зауважував М. Рильський, — окремі письменники... мають право на творчі паузи, але коли ті паузи надто затягуються або на­бирають характеру масовості, то... це вже загрозливо» (цитований виступ, с. 96, 102). Не що інше, як цілкови­те потьмарення свідомості проглядало з таких критичних міркувань: на п’єдестал підносився письменник за те, чо­го не створив, а іншому вказувався шлях на ешафот за те, що в творчій задумі на якусь мить зупинився. Само­му М. Рильському шлях до того ешафоту буде вказано десь років через два, а поки що в ролі вказівника висту­пав він сам. А справжньому художнику місця в такій ат­мосфері не знаходилось зовсім. «Я ходжу самотній, як у темному лісі серед привидів і вовкулаків... Суспільство лжі і нікчемства», — записав у щоденнику О. Довженко, коли остаточно переконався, що його «Україна в огні» й «Повість полум’яних літ» «приречені на ідеологічне зни­щення»13.

Майже одночасно з літературними перипетіями, окре­сленими у виступі М. Рильського, та з насильницьким відторгненням від мистецтва нових творів О. Довженка, відбувалося в Україні і підведення певних підсумків у га­лузі академічного літературознавства. ЗО вересня 1944 р. газета «Література і мистецтво» опублікувала доповідь

О. Білецького «25 років українського радянського літера­турознавства» на урочистій академічній сесії з нагоди двадцятип’ятиліття Академії наук України. Те, що цю академію засновано за часів Гетьманату (в листопаді 1918 р.), на тому засіданні старанно замовчувалось, але не менш старанно всі підсумки підводились як підсумки досягнень саме радянської науки. У доповіді О. Білець­кого звучали водночас і підсумки, і перспективи, голов­ною нотою в яких було поступове переборення українсь­ким літературознавством «еклектизму і безперспективно­го емпіризму» старої науки про літературу («Досить роз­

**220**

Історія українського літературознавства

горнути вступні розділи... «Історії української літерату­ри» М. Грушевського», — наголошував доповідач про «стару» науку) й утвердження його на нових позиціях, ознаменованих марксистсько-ленінським методом. Ска­завши, що поширеною є думка про «неточність» літера­турознавства як науки, О. Білецький наголосив: «В ін­ших країнах це може бути і так, але в нас, хто володіє справжнім науковим методом — марксистсько-ленінсь­ким методом, суспільні науки взагалі, а літературознав­ство зокрема, мають усі можливості стати науками точ­ними — науками, які не тільки констатують, описують, реєструють факти, але й визначають закони: науками номотетичними». До такої якості, на думку О. Білецько­го, українське літературознавство йшло крізь боротьбу з вульгарним соціологізмом і формалізмом, а «поворотним пунктом» став 1932 р. — рік прийняття постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організа­цій». Про цілковите винищення літературознавчих шкіл у 20—30-х роках і про розправу над шукачами нових по­глядів на літературу й науку про неї М. Хвильовим, М. Зеровим, С. Єфремовим, П. Филиповичем та іншими доповідач не говорив нічого, зате відзначив найголовні­шу віху («подію великого значення») в літературному житті — перший письменницький з’їзд у 1934 р. і допо­відь на ньому М. Горького. «Ця доповідь, а потім розмо­ва товариша Сталіна з письменниками в жовтні того ж року мали дуже важливе значення для подальшої літера­турної практики і літературної історії. Завершенням цьо­го великого повороту був вихід в світ 1938 р. «Короткого курсу історії ВКП(б)» — цієї енциклопедії марксизму-ле- нінізму, що залишається і досі не тільки методологічним підручником, але й зразком методичного викладу для всіх робітників у галузі суспільних наук». Методологія літера­турознавства визначалася, отже, історією більшовицької партії (точніше — коротким курсом її), а практичні питан­ня літератури цілком пов’язувалися в подальших розду­мах О. Білецького з головним літературним методом радянської літератури — соціалістичним реалізмом. «Формула соціалістичного реалізму, дана товаришем Ста­ліним, розкрита в ряді статей і висловлювань М. Горько­го, — говорив доповідач, — вказала необхідність просте­жити в літературному процесі лінію наближення до жит­тєвої правди, лінію реалізму, який незмінно виправляє звивистий і суперечливий шлях літературного розвитку».

Нав’язлива ідея про те, що реалізм «виправляє» літе­ратурний шлях, ставала відтак своєрідним катехізисом,

Літературознавство 40—50-х років

**221**

яким змушені були керуватися дослідники і сучасної, і давньої, і найдавнішої літератури. Ті наукові студії, які стали трохи частіше з’являтися на завершальному етапі війни, пройняті саме цим відшукуванням реалізму (інак­ше кажучи — соцреалізму й «Короткого курсу історії ВКП(б)») в кожного письменника і викриття в них ви­явів «нереалізму». Водночас було взято курс на з’ясуван­ня дуже принципового питання про справжню своєрід­ність української літератури, але його з’ясування тут же суворо регламентувалося ідеологічною кон’юнктурою, рушієм у якій виступає, як правило, не аргумент, а біль­шовицька фраза. «Якщо буржуазія, — говорив у згадува­ній доповіді О. Білецький, — визначаючи цю своєрід­ність, утворювала з неї стіну між українським народом та його найближчими сусідами, то радянське літературо­знавство, навпаки, шукає у його відтінках і варіаціях за­гальнолюдські почуття». О. Білецький чомусь, на жаль, не подумав, що «буржуазія» (чия? де? коли?) і «ра­дянське літературознавство» — поняття не з одного ло­гічного ряду, а крім того, якщо й пробував хтось з укра­їнців зводити якусь стіну, то робив це, як правило, з метою відмежування не від «найближчих сусідів», а від загарбників, колонізаторів.

Найактивніше своєрідність української літератури і «виправлення» її реалізмом простежувались у період вій­ни в роботах про творчість чотирьох письменницьких постатей — Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка і М. Ко­цюбинського. Шевченківській темі, зокрема, була при­свячена монографія Д. Тамарченка «Творчість Тараса Шевченка і російська революційно-демократична літера­тура» (1944). Про І. Франка і П. Куліша опублікував чималі за обсягом статті Є. Кирилюк («Реалізм Івана Франка», 1943; «П.О. Куліш і його значення в історії української культури», 1944), а М. Коцюбинському були присвячені три збірники матеріалів, пов’язаних із твор­чою співпрацею письменника із західноукраїнськими вченими і літераторами — В. Гнатюком, О. Кобилянсь- кою, О. Маковеєм та іншими (1942—1943).

Д. Тамарченко зробив (на його думку) «першу спробу цілісного вивчення творчості Т. Шевченка... і російської літератури «мужицьких демократів» (О. Герцена, М. Не- красова, М. Чернишевського, М. Добролюбова. — М.Н.) як прояву загальних закономірностей єдиного стилю ре­волюційно-демократичного реалізму»14. До такого реаліз­му дослідник підтягував будь-які літературні явища, в яких хоча б ескізно з’являвся мотив «критичного» став­

**222**

Історія українського літературознавства

лення героїв чи авторів до існуючого суспільного ладу. Багато місця в роботі відведено з’ясуванню суперечнос­тей у «революційно-демократичному реалізмі». На думку дослідника, ті суперечності виникали на межі зв’язків світогляду «мужицьких демократів» із світоглядом «старих» утопістів і просвітителів. Посилаючись на тво­ри Г. Плеханова, Д. Тамарченко говорить, що їм («мужицьким демократам») не вдавалося точно означити рушійні сили історії (вони, мовляв, орієнтувалися на се­лянство і водночас не могли позбутися переконання, що «думка править світом») і суть самої людини як «природного» та «соціального» продукту. Тому «мужиць­кі демократи» були революціонерами, соціалістами і ра­зом з тим — просвітителями й утопістами. «Це становить основну суперечність в ідеології і в творчості прозаїків і поетів селянської демократії» (98). Щодо власне творчос­ті, то її суперечність автор вбачав у наявності різних типів реалізму як художнього методу «мужицьких демо­кратів». Один із них — реалізм критичний, головна заслуга якого «в об’єктивному викритті всіх основ класо­вого суспільства. Велич критичних реалістів полягає в тому, що вони свідомо нехтували своїми класовими і по­літичними симпатіями в ім’я художньої правди» (103). «Другий тип реалізму — так званий об’єктивний, безсто­ронній. Цей реалізм, — підкреслює Д. Тамарченко, — не дає повної картини дійсності, бо в ній відсутній класовий погляд автора. Третій тип реалізму — революційно-демо­кратичний, який відрізняється від критичного реалізму не тільки внутрішньою єдністю об’єктивного змісту і суб’єктивного ставлення письменника до зображуваної дійсності, але й становить нову художню систему» (114). Основоположником революційно-демократичного реаліз­му Д. Тамарченко називає Т. Шевченка. «Він перший не тільки в українській, але й у російській літературі зосе­редив свою увагу на викритті обставин і відносин, якими породжувалися і підтримувалися пороки кріпосницької Росії» (116). Цим останнім міркуванням дослідник «підводив» творчість Т. Шевченка під вислів Ф. Енгель­са, що реалізм передбачає, крім правдивості деталей і типовості характерів, також типовість обставин. Цей ви­слів, наголошував Д. Тамарченко, ввібрав у себе характе­ристику не просто реалізму, а художнього принципу за­галом, «який вперше послідовно здійснюється в мистецт­ві соціалістичного реалізму» (118). Досягнуто, отже, в теоретичній роботі того, що й потрібне було класово-іде­ологічному псевдолітературознавству: в історичному ас­

Літературознавство 40—50-х років

**223**

пекті витрактувано феномен творчості під кутом зору класової ідеології, виявлено у тій ідеології відсутність розходжень з теоретичними настановами її основополож­ників і показано рух творчості в дусі тих настанов аж до «найвищої форми художнього розвитку» (тобто — до со­ціалістичного реалізму), де, на відміну від інших реаліз- мів-попередників, немає вже ніяких суперечностей і вра­зливих місць. Об’єктивність і загальноприйнятність цих своїх висновків Д. Тамарченко не знайшов, звичайно, чим аргументувати, окрім одного: він зіслався на те, що «використав поради і вказівки О. Білецького, С. Масло­ва, М. Петровського, П. Тичини і І. Ямпольського».

Є. Кирилюк свої судження про творче обличчя

І. Франка і П. Куліша міг би вважати суто авторськими, але його методологічний принцип залишався таким же «груповим», як і в Д. Тамарченка. Еволюцію автора «Каменярів», наприклад, дослідник трактував як рух від ідеалістичного до матеріалістичного уявлення про мис­тецтво, що само собою «виправляло» його твори в бік ре­алізму як «вірності життю». Вершинним при цьому ви­знається, звичайно, повість «Борислав сміється», бо в ній показано «зародки робітничого руху, його успіхи і невда­чі»15. На шляху до розуміння реалізму І. Франко, на дум­ку Є. Кирилюка, долав неабиякі труднощі й суперечнос­ті. Не приймаючи, скажімо, міркувань про реалізм авто­ра «Миколи Джері» І. Нечуя-Левицького, І. Франко вод­ночас не розумів художньої сили «Гайдамаків» Т. Шев­ченка, був дуже своєрідним у розумінні методу творчості Е. Золя («Франко помилявся, вважаючи, що реалізм да­лі вже не може йти») та ін. Але все це не зашкодило йо­му (Франкові) вийти в кінцевому підсумку на шлях «революційно-демократичної естетики», що практично продемонстровано поетом у гімні «Вічний революціо­нер». Такий фінал франківської еволюції цілком укла­дався в рамки класово-ідеологічного літературознавства,

бо він (як і в трактуванні Д. Тамарченка «фінал» Т. Шев­ченка) «логічно» вписувався в переддень очікуваного со­ціалістичного реалізму. Те, що власне естетика при вирі­шенні цієї проблеми залишалася поза будь-якою увагою, нікого, звичайно, не турбувало.

Складніше було з постаттю П. Куліша, оскільки в нього ніяк не можна було спостерегти такої «прямої» еволюційності. Причина, виявляється, полягала в класо­вій приналежності автора «Чорної ради». «Соціальною пуповиною, — пише Є. Кирилюк, — письменник був зв’язаний зі своїм класом і ніколи цих зв’язків, по суті,

**224**

Історія українського літературознавства

не розкривав. Клас цей — козацькі пани (? — М.Н.), що поступово перетворювались на сільську буржуазію»16. До такого «камертону» дослідник прислухався далі в проце­сі аналізу всього життєвого і творчого шляху письменни­ка. І тоді виходило: в політиці П. Куліш завжди залиша­вся на позиціях «буржуазного лібералізму», в світогляді він — романтичний натурфілософ, що єднався з христи­янським євангелізмом; у художній прозі — патріот Укра­їни, який, проте, виявив «певне критичне ставлення до «малороссийской черни», зокрема — до запорожців; у поезії — постійний опонент «примітивного наслідування народно-поетичних форм» і прихильник традицій росій­ської і світової поезії. Ці риси почасти видозмінювались протягом різних етапів Кулішевого творчого шляху (пер­ший — до арешту 1847 р., другий — до реформи 1861 р., третій — після реформи і до кінця життя, тобто до 1897 р.), але на них завжди лежала печать висхідної політичної по­зиції письменника — «буржуазний лібералізм». І все ж, наголошував Є. Кирилюк, «чимала частка» діяльності П. Куліша (патріотичні поривання, спроби орієнтуватися в творчості на російську і світову літературу тощо) заслуго­вує, кажучи словами М. Коцюбинського, «на нашу велику повагу і вдячність» (166).

Незважаючи на те, що все це було щільно обставлено у статті чужорідним для мистецтва класовим частоко­лом, такий висновок доводиться сприймати як явище для того часу позитивне і навіть прогресивне. Не мине й двох літ, як будь-яка прихильна згадка про П. Куліша вже трактуватиметься офіційним літературознавством як крамола. Бо набирав уже сили новий етап літературно- наукового процесу — час розкидання каміння. Бо ж із нашестям зовнішніх ворогів нібито покінчено і з’явилася можливість знову починати боротьбу з ворогами внут­рішніми. Така вже логіка існування всіх тоталітарних режимів і наук, що їх обслуговують.

Перші симптоми нового шукання внутрішніх ворогів спостерігалися у виступі М. Рильського на письменниць­кому пленумі в 1944 р. Там уже було визначено кілька можливих об’єктів для не дуже доброзичливої критики (О. Довженко, Ю. Яновський, А. Головко, І. Сенченко та ін.), а Є. Кирилюк додав до них у статті про творчість са­мого Рильського ще один «об’єкт» — В. Сосюру. У стат­ті «Поет великого народу» Є. Кирилюк показав, як М. Рильський поступово відходив від своїх ранніх по­етичних інвектив на зразок: «Поете! Будь собі суддею! — стаючи (після створення книжки «Знак терезів», 1932)

Літературознавство 40—50-х років

**225**

справжнім «поетом-громадянином, поетом комунізму», тоді як деякі інші поети «знизили ідейно-поетичний рі­вень своєї творчості. Це слід сказати навіть про такого великого поета, як Володимир Сосюра»17. Підносячи од­ного, треба, отже, обов’язково кинути якусь темну тінь на когось іншого. Ним виявився цього разу В. Сосюра. А на самого Є. Кирилюка така тінь впаде лише через два роки як на одного з авторів «Нарису історії української літератури» (1945).

Майбутня критика згаданого «Нарису...» (про що йтиметься далі), а також критичний пафос аналізованих раніше статей і виступів воєнної пори (П. Тичини, О. Бі­лецького, Л. Новиченка та ін.) обов’язково супроводжу­вались лютими згадками про якесь викривлення літера­турознавчої думки «націоналістами», що перебували за межами материкової України. Інколи при цьому назива­лися прізвища відомих і в 20—30-х роках «одіозів» Д. Донцова, І. Огієнка, В. Винниченка чи Є. Маланюка, але в підтексті прочитувалась діяльність і менш відомих літераторів, які за межами України нібито кривотлума- чили літературний процес, а насправді — розвивали об’єктивну наукову думку про українську літературу і час від часу «діставали» радянських псевдовчених за їх­нє прислужницьке літературознавство й участь під пат­ронажем більшовицького режиму у розгромі літератури як художнього феномена. Крім автора «Літературної критики підсовєтської України» Я. Гординського, серед цих «менш відомих» на особливу згадку заслуговують представники «празької школи» Ю. Дараган, О. Ляту- ринська, О. Стефанович, О. Теліга, О. Ольжич та ін. Во­ни в 20—30-х роках були відчутною літературною силою, яка за межами України живилася тільки її ідеєю і свою творчість наснажувала тільки нею. Свої літературно-кри­тичні погляди «пражани» висловлювали здебільшого не в статтях, а в поетичних візіях, з яких будувалась мрія про незалежну Україну і її високе художнє слово. У пев­ному розумінні — це був теж заангажований (як у радян­ських літераторів) погляд, але його зміст виростав не на псевдонаукових і лицемірних цінностях, як у псевдомис­тецтві соцреалізму, а на цінностях природного прагнення людини до особистої і загальнолюдської свободи. З цими цінностями на початку війни (1941—1942) молодші «пражани» (О. Ольжич, О. Теліга, І. Ірлявський та ін.) кинулись у саме пекло боротьби за Україну і на окупова­ній фашистами території спробували були заснувати вільне літературне життя. Спроби ці виявилися марни- 8і-пб

**226**

Історія українського літературознавства

ми, бо окупант є окупантом незалежно від свого етнічно­го чи географічного статусу: вигнавши з України східно­го росіянина-більшовика, західний німець-фашист був таким же немилосердним щодо України, як і його попе­редник. «Пражани» стали жертвою фашистських роз­прав і збагатили своїм подвигом сферу українського на­ціонального героїзму, але в свідомості більшовицьких ідеологів (зокрема й літературознавців) залишились у ря­дах «ворогів» — українських націоналістів.

Іншого типу «вороги», що намагалися в умовах фа­шистської окупації відродити вільну українську думку, гуртувалися в 1941—1943 рр. навколо газети «Нова Україна» і журналу «Український засів», що виходили в Харкові. У статтях і рецензіях цих видань (іронія долі редактором «Українського засіву» тримала радянського «розвідника» В. Петрова, він же — Домонтович)18 були спроби показати читачеві окремі сторінки нищення укра­їнської літератури в 20—30-х роках, але до аналітичного розгляду цієї літератури ні в газеті, ні в журналі не до­ходило. Вони припинили своє існування разом із насту­пом радянських військ, а за їхніми авторами, що емігру­вали за кордон, надовго закріпився ярлик українських націоналістів, які прислужувалися фашистам, їхні імена протягом 40—80-х років у радянському літературознав­стві згадувалися лише в обоймі фальсифікаторів україн­ського літературного процесу, зрадників народу тощо. Серед таких «зрадників» були прозаїк з колишнього ВАПЛІТЕ Арк. Любченко, лінгвіст і літературознавець Ю. Шевельов (Шерех) та ін. Щодо редактора «Україн­ського засіву» В. Петрова (Домонтовича) з конспіратив­них міркувань органів безпеки зберігалось цілковите мовчання аж до 60-х років, коли він з’явився в Україні в цілком новій для себе ролі — етнолога, археолога, фольклориста. Як «розвіднику» йому вручають навіть орден, а за рік до смерті, в 1968 р., присвоюють вчений ступінь доктора філологічних наук. Серед наукових пуб­лікацій при цьому не згадувалась ні його журналістська діяльність періоду «Українського засіву», ні літературно- критична праця періоду еміграції.

Протягом тривалого часу серед заборонених у науці про літературу в материковій Україні перебували два ви­значних явища, що належали до початку 40-х років, але ніяким чином не були пов’язані ні з одіозністю імен, ні

з перипетіями воєнного часу. Радянських літературо­знавців не влаштовувала всього лише пропонована в тих працях наукова методологія. Йдеться, зокрема, про

Літературознавство 40—50-х років

**227**

«Історію української літератури» (Книжку першу) М. Гнатишака (Прага, 1941) і «Історію української літе­ратури» (Книжку другу) Д. Чижевського (Прага, 1942)19.

Микола Гнатишак (1902—1940) протягом 30-х років був відомий у західноукраїнській періодиці як автор роз­відок «Нова українська лірика в Галичині» (1934), «Українська романтична балада» (1936) та ін. 1928 р. він опублікував німецькою мовою у річнику Бреславського інституту для досліджень східної Європи стислий огляд «Історії літератури в Україні», яким познайомив німець- комовного читача з історико-літературними працями М. Петрова, М. Дашкевича, О. Огоновського, І. Франка, Є. Єфремова, М. Возняка і М. Грушевського. Найвизнач­нішою серед них оглядач називав «Історію української літератури» М. Грушевського, яка, на його думку, може гідно представляти українське літературознавство не ли­ше в Україні, а й за рубежем»20. Методологією М. Гру­шевського (в її «джерельній» і філологічній частині) М. Гнатишак частково скористався і для написання своєї «Історії української літератури», першу книжку якої (бу­дучи тяжко хворим) встиг продиктувати для друку своїй матері, але опублікованою в 1941 р. вже не побачив.

Незважаючи на хворобливий стан, М. Гнатишак у своїй «Історії...» заклав на диво міцний і здоровий фун­дамент під новий етап у трактуванні українського літера­турного процесу. У своїй методології він намагався поєд­нати досягнення і дослідників української літератури, і тих європейських учених XX ст., які шукали до слова нових, насамперед структуральних, підходів.

Висхідними для розуміння художньої літератури ма­ють бути, на думку М. Гнатишака, три методологічні принципи. По-перше, потебнянський принцип про струк­туральний зв’язок літературного твору зі словом. Тобто у слові, як вважав О. Потебня, є всі ознаки літературного художнього твору, і з цього треба виходити в аналізі са­мого феномена художності. По-друге, дослідження літе­ратурного твору треба починати з його формальних, мистецько-стильових чинників, які перебувають у най­тісніших зв’язках із тими чинниками, що випливають із першого (потебнянського) принципу. «Модерні формаліс­ти, — наголошував М. Гнатишак, — скрізь виходять від свідомості інтимного структурального зв’язку між «словом і словесністю»21 і на цих солідних підвалинах ставлять будівлю наукового розгляду літературних творів як фактів раг ехеїіепсе словесно-мистецьких, отже й за­стосовують до них у першу чергу критерії мистецьких

**228**

Історія українського літературознавства

стилів і формальних вартостей» (15—16). По-третє, фор­мальні, естетичні первні в художньому творі мають зна­чення лише тоді, коли зв’язані з «натуральними», сус­пільними ідеями людського життя. Ці ідеї поєднують у собі, крім власне соціологічних, також національний та християнський чинники. Без них естетична насолода від художнього твору буде неповною. На цьому наголошував і О. Потебня, коли говорив про поетичний твір як спосіб об’єктивації пов’язаної з життям думки, і М. Грушевсь­кий, коли говорив про ідеологічний (крім філологічного) підхід до художнього твору.

Такі методологічні принципи, на думку М. Гнатиша­ка, дають змогу вирішити у прочитанні української літе­ратурної історії безліч питань, які досі залишались або дискусійними, або й зовсім нез’ясованими. Скажімо, пи­тання про початки української літератури. Тут М. Гнати­шак цілком пристає до думки М. Грушевського, що вони (початки) — у фольклорі, що їхній вік обчислюється, мо­жливо, тисячоліттями, і розглядати їх слід перед писа­ною літературою епохи Київської Руси-України. У зв’яз­ку з цим важливим видається і питання періодизації лі­тературного процесу. Який критерій покласти в його ос­нову? Тільки той, яким скористався М. Грушевський, ви­діливши при цьому лише чотири періоди? Чи, може, той, яким користувалися С. Єфремов і М. Возняк, спиняючись лише на трьох періодах? М. Гнатишак про­понує відмовитись від досі існуючих культурно-історич­них періодизацій і запровадити періодизацію за художні­ми стилями, які структурно поєднуватимуть у собі есте­тичний, ідейний і етичний моменти. Естетичний — це форма художнього мислення, ідейний — це вираження в ній суспільних ідей, а етичний — це екстраполяція на ці ідеї на­ціонального та християнського феноменів. Виходячи з таких засад, усю історію української літератури М. Гнатишак про­понує розглядати в рамках десяти періодів:

1. Староукраїнський стиль.
2. Візантійський стиль.
3. Пізньовізантійський переходовий стиль.
4. Український ренесанс.
5. Козацьке бароко.
6. Псевдокласика.
7. Бідермаєр.
8. Романтика.
9. Реалізм.
10. Модерн.

Літературознавство 40—50-х років

**229**

Така періодизація може бути прийнятною через те, що вона, вважає М. Гнатишак, не передбачає насильни­цького краяння матеріалу «від року до року», не обме­жує думку дослідників тільки ідеологічним чинником (який від природи є дуже примхливим), а побудована на синтезі двох принципів: художньо-стильового і стильово- світоглядного. Велика роздрібненість періодів і дуже не­рівномірні хронологічні рамки їх виправдовуються самим літературним матеріалом, тобто художньою та мовною якістю його і загальнонауковою методологією. Йдеться про те, що елемент художності в кожному з цих періодів справді різний, а «старші» періоди завжди дов­ші за часом від «молодших», бо так само, наприклад, геологічні періоди «довші» від археологічних, археологі­чні — «довші» від історичних і т. д. «...Чим ближчий да­ний період до нас часово, — підкреслює М. Гнатишак, — тим він, з нашого становища, багатший і через те треба його більше спеціалізувати» (25). Чи не найбільш драж­ливою в цій періодизації була, звичайно, її «україні­зація». Вдаючись, наприклад, до назви «староукраїн­ський» стиль і розглядаючи в його рамках усну народну творчість України, що творилася до прийняття в Київсь­кій Русі християнства, М. Гнатишак одразу заперечував утверджену в радянській псевдонауці думку, що власне Україна і її культура починаються лише в XIV ст. Йду­чи за дослідженнями М. Грушевського, В. Гнатюка, О. Потебні, М. Сумцова та інших, М. Гнатишак показує, що суто українські зразки усної літератури творилися за багато століть до Київської Русі і саме поняття «Україна» слід відсунути в далеку від нас передхристи- янську, передісторичну добу. Серед таких уснолітератур- них зразків М. Гнатишак виділяє замовляння, заклинан­ня, обрядові пісні тощо. Вони мають і суто український ідейно-світоглядний зміст, і суто українські стильові особливості. Щоправда, наголошує автор, багато чого тут доводиться приймати за гіпотетичну правду, оскільки на всіх зразках давнього фольклору лежить печать пізніших часів, але певність у цій правді дає нам хоча б те, що всі ті давні фольклорні зразки збереглися саме в пам’яті українців і вони (українці) вважають не чужими їх, а своїми. Як доказ цього, може послужити і факт сприй­няття старого українського фольклору новою професій­ною літературою: у вигляді мотивів, сюжетів, стилістич­них фігур тощо. В усіх випадках усе це сприймається в професійній літературі як генетично-органічне, а не ме­ханічно привнесене. На підтвердження цієї думки

**230**

Історія українського літературознавства

М. Гнатишак наводить текст поширеного на Буковині за­мовляння, який використала в своїй повісті «Земля» О. Кобилянська. Про це ж свідчить побудована на народно­му мелосі значна частина поетичної творчості Т. Шевчен­ка, використана О. Довженком у «Зачарованій Десні» ко­лядка «Ой рано-рано кури запіли» та інші художні факти.

Другий період у М. Гнатишака названий «візантій­ським стилем». Йдеться, звичайно ж, про ту літературу, що творена вже в період Київської Русі і писана мовою не власне українською, а староболгарською, що привнесена на українську територію після прийняття християнства. На цій літературі найбільшою мірою позначився візантій­ський вплив, оскільки християнство в Київську Русь при­внесене саме у візантійському варіанті. Той варіант для русичів-українців був, звичайно, чужим, оскільки підно­сився в одязі чужої, староболгарської мови і в стилі мав не властивий староукраїнській творчості регламентова­ний схематизм і надто строгу структуральну зв’язаність. «Але з часом стара українська мовна й мистецько-стильо­ва стихія таки проникла в ядро того зовнішніми формами чужого письменства та вже за кілька десятиліть надала йому питомо українських національних рис» (78). У літо­писи, наприклад, проникли народні перекази й легенди, у проповідях і новелах з’являються патріотичні мотиви, в обрядовій поезії поряд з християнською «вживається» на­родна мораль, в епічних творах — билинах, думах і пое­мі «Слово про Ігорів похід» — поетична символіка будує­ться на народно-естетичній стихії, з відлунням старої української міфології, з використанням слів і зворотів су­то народної мови. Разом із занепадом Київської Русі, що стався після татаро-монгольської навали, все це українсь­ка література почала втрачати. Крім того, на неї стали «тиснути» західні впливи і тому другу половину XIII і все XIV ст. можна вважати переходовим періодом. М. Гнати­шак називає його пізньовізантійським, оскільки елемен­ти візантійства в ньому все ще залишалися, а стара духов­на культура часом була такою ще живучою, що елементи її почасти переймали нові завойовники України — литви­ни з білорусинами.

І за змістом, і за стилем пізньовізантійські переходо­ві часи «несли в собі вже зародки великих вартостей, що блискуче розцвіли в недалекій славній добі українського ренесансу» (125). Хвороба і смерть М. Гнатишака, на жаль, не дали йому змоги науково осмислити ні цей — ренесансний, ні наступні літературні періоди. Але по­штовх зроблено, і щасливий випадок не дав завмерти та­

Літературознавство 40—50-х років

**231**

кій важливій в українському літературознавстві справі. Саме про подібні випадки О. Довженко записав колись у своєму щоденнику приблизно таке: Бог є, але ім’я йому — випадок...

Готуючи до друку «Історію української літератури» (Книжку першу) покійного вже М. Гнатишака, видавець Ю. Тищенко запропонував Д. Чижевському продовжити його працю. На диво, той дуже швидко погодився. У пе­редмові до виданої через рік другої книжки «Історії української літератури» сам Д. Чижевський пояснює чо­му: «Я роблю це з тим більшою охотою, що я цілком поділяю в основних рисах багато з поглядів покійного ав­тора першої частини. Зокрема, я теж надаю великого значення формальному аналізу літературних творів та вважаю потрібним не залишати без уваги також і їх ідео­логічний зміст. Щоправда, я схиляюся не стільки до тео­рії О. Потебні, скільки до «структуралізму» празького кола «Слова та словесності» (порівняй випуск 1-й, с. 15). До речі, в останні часи і «структуралісти» цілком зали­шили однобічний формалізм першого бойового періоду свого розвитку... Приймаючи в загальних рисах наукові інтенції автора 1-го випуску, я в дуже багатьох пунктах розходжусь із ним у поглядах на окремі конкретні пи­тання... Свої погляди на найстарший період української літератури надіюсь подати в спеціальному нарисі, що мо­же з’явитися і в ближчий час» (3—4). Ця цитата Д. Чижевського нам потрібна нині з двох причин: по-пер­ше, аби сказати, що згаданий «спеціальний нарис» Д. Чижевського з’явиться не в «ближчий час», а через п’ятнадцять років — у 1956 р. в Нью-Йорку, а на мате­риковій Україні перевидання його стане можливим тіль­ки у 1994 р.; по-друге, видана у Празі в 1942 р. друга книжка «Історії української літератури» Д. Чижевського охопила тільки два літературні періоди, які в М. Гнати­шака мали назви «Український ренесанс» і «Козацьке бароко». Д. Чижевський дав їм інші назви: «Ренесанс і реформація» та «Бароко», — але за змістом це було, оче­видно, те саме, про що мріяв написати М. Гнатишак (де­тальніше про це далі). Слід зазначити, що написане Д. Чижевським про ренесанс і бароко було ще більш но­ваторським для української науки про літературу, ніж написане в першій книжці М. Гнатишака. Річ у тім, що про український ренесанс і бароко (М. Грушевський на­зивав цей період «першим відродженням») досі в україн­ському літературознавстві ніхто так повно і під таким кутом зору не писав. Відкривався, по суті, цілий масив

**232**

Історія українського літературознавства

української літератури, якому «старі» дослідники не на­давали особливого значення (зокрема — С. Єфремов), а нові (переважно — радянські) вважали його маловартіс­ним, бо міряли мірками свого часу і своєї матеріалістич­ної методології. Д. Чижевський показав, що ці два періо­ди (особливо — бароковий) були дуже багатими в україн­ській літературі і за ідейною наповненістю, і за жанровим та стильовим розмаїттям. В епоху бароко хоча й не було великих романів, мало перекладались чужоземні твори і дуже повільно прописувалась у літературі світська тема­тика, але збереглися чудові зразки лірики, віршованого епосу, повістярської прози, драматичних творів, хронік, трактатів тощо, які засвідчують, з одного боку, доволі активний зв’язок їх із подібними жанрами в європейсь­кій літературі, а з іншого — вплив на становлення і роз­виток художнього процесу в сусідніх (найбільше — бал- канських і московській) літературах. Говорячи про це, Д. Чижевський ґрунтовно розглянув саме естетичні домі­нанти аналізованих явищ, що давало змогу українському літературознавству втриматись на рівні науки, а не ідео­логічної кон’юнктури, як на збільшовиченій материковій Україні.

Новий етап наукового тлумачення літератури в ці ро­ки розпочали також українські емігранти, що опинилися за кордоном по завершенні війни з фашизмом. У 1945— 1949 рр. на території Німеччини й Австрії вони утворили кілька літературних об’єднань, найчисельнішим і найдіє- вішим^ серед яких був МУР (Мистецький Український Рух). Його учасники (І. Багряний, В. Барка, Є. Гординсь­кий, О. Державін, Ю. Клен, Ю. Косач, І. Костецький, Ю. Лавріненко, О. Лятуринська, Є. Маланюк, М. Орест, Т. Осьмачка, В. Петров, Л. Полтава, У. Самчук, Ю. Ше­рех та ін.) організували видання літературних альмана­хів, журналів, газет, а також провели кілька з’їздів-кон- ференцій, на яких намагалися окреслити шляхи вхо­дження української літератури в європейський контекст і підняти низку теоретичних і методологічних проблем, які б інтенсивніше сприяли цьому входженню.

Принципове значення для науки про літературу цьо­го часу мала розвідка В. Петрова (Домонтовича) «Проб­леми літературознавства за останнє 25-ліття (1920— 1945)», що виголошена була спочатку як доповідь на конференції Української Вільної Академії Наук (УВАН)

1. березня 1946 р. Основна теза розвідки зводилася до то­го, що в українському літературознавстві XX ст. найпо- казовішим є протистояння історичної (ідеологічної) та

Літературознавство 40—50-х років

**233**

філологічної (модерної) шкіл. У радянському (східно­українському) літературознавстві перемогла, мовляв, іде­ологічна школа, що споріднена з народницькою (єфремів- ською), а в зарубіжному (діаспорному) панівні позиції належать філологічній (антинародницькій) школі, яку найвиразніше презентували свого часу М. Зеров, П. Фи­липович та ін., а нині її розвиває Д. Чижевський в «Історії української літератури». Розглядаючи українсь­кий літературний процес за художніми епохами (стиля­ми), Д. Чижевський (наголосив В. Петров) виводить українське літературознавство на простори загальносві­тових методологій.

Цікавими в аналізованій розвідці видаються різні ета­пи протистояння названих шкіл. В. Петров пробував по­казати, що, наприклад, у 20-х роках вони мирно співіс­нували, коли і С. Єфремов, і М. Зеров чи П. Филипович могли активно співпрацювати під однією обкладинкою неперіодичного збірника «Література» (ми згадували йо­го у зв’язку з опублікованою там статтею П. Филипови­ча про десятиліття українського літературознавства). У 30-х роках було ліквідовано і тих, і тих (тобто і «народ­ників», і «філологів»), а на поверхню вийшло неонарод- ництво. Цим словом В. Петров характеризує радянське (соцреалістичне) літературознавство, говорячи, що «єфремівський» характер його «не підлягає і найменшо­му сумніву»22.

Впадає в око, наприклад, прагнення В. Петрова будь- що не називати тих, хто ж таки знищив у 30-х роках «і тих, і тих». Водночас автор з неприхованою агресивністю і за будь-якої нагоди намагався якнайдошкульніше «дістати» Є. Єфремова. В усьому цьому дуже виразно проглядається маска «слуги двох панів»: В. Петров пере­бував серед українських емігрантів не з переконань, а за завданнями радянського КДБ (як і в часи редагування «Українського засіву»). Йому треба було, отже, не обра­зити своїх, радянських, панів і водночас вдавати з себе однодумця серед українських біженців. Звідси й замов­чування імен справжніх нищителів «і тих, і тих» і послі­довне паплюження ненависного для радянської влади Є. Єфремова. Ситуація ж була простішою в літературо­знавстві: радянське «неонародництво» ніяких традицій не дотримувалося, а своїм ґрунтом визнавало мало не концепцію С. Єфремова, яка все-таки була науковою (в дусі історичної школи на її останньому, народницькому етапі), а марксистський, класово-партійний погляд на лі­тературу, який базується на вузькотенденційному і дог­

**234**

Історія українського літературознавства

матичному постулаті, з наукою про мистецтво ніякого зв’язку не має. По-друге, філологічний (за епохами, сти­лями) метод утверджувався в українській науці не тому, що треба було чимось заперечити народництво і його єф- ремівський варіант, а тому, що саме в цьому напрямку розвивалася вся світова (принаймні європейська) літера­турознавча думка. Адже народився в літературі початку XX ст. «модерн» (як назвав його М. Гнатишак) чи «символістичний стиль» (як назве його пізніше Д. Чи­жевський), і треба було й науці шукати до них відповід­ні підходи: філологічний підхід при цьому виявився най­більш ефективним. Але він, як наголошували М. Гнати­шак і Д. Чижевський, ніяк не виключав дослідження ідейного змісту літературних явищ. Різниця між «но­вим» і «старим» тут була не такою вже й суттєвою: для «нових» ідейний зміст «випливав» із художньої форми, а для «старих» ідейний зміст «зумовлював» художню фор­му, яка, на думку С. Єфремова, присутня в мистецтві як його головна ознака. А того, що форма в мистецтві — це і є його зміст, на цьому етапі дослідники літератури, оче­видно, не усвідомлювали.

Несподіваним у розвідці В. Петрова було пояснення переходу літературознавства на стильовий (філологічний) шлях тільки внаслідок відкриття феномена бароко, яке в усій Європі стало досліджуватись тільки в XX ст. Воно (відкриття) дало змогу, мовляв, показати і Т. Шевченка не як селянського, а барокового, тобто європейського, пи­сьменника, і такого ж (барокового) М. Гоголя, і загалом — переглянути всю періодизацію українського літературного процесу. Якщо, скажімо, Є. Єфремов розглядав літпроцес як «поступ», то тепер є змога глянути на нього з позицій «розмежування» епох у їх протиставленні. Думається, що тут пропонувалася всього лише гра з поняттями: адже у філософському розумінні «поступ» ніяк не ви­ключає «протистояння». І Т. Шевченко, і М. Гоголь бу­ли таки «поступом» навіть з точки зору того ж бароко. В епоху цих двох геніїв бароко вже стало романтизмом і во­ни виявились його найвиразнішими представниками. А щоб сформуватись, досягти поступу, потрібні були проти­ставлення: адже бароко протиставлялось ренесансові, ро­мантизм (узявши за художній принцип барокову «гру без правил») — класицизмові і т. ін. Одне слово, не слід ускладнювати ситуацію. Треба всього лише пояснювати наявні факти і виходити з того, що в усьому художньо­му та науковому процесі неминуче спостерігається поступ. Філологічний (стильовий) етап у літературознав­

Літературознавство 40—50-х років

**235**

стві — це поступ, бо з’явилася модерна література для цього. І з’явилися (не могли не з’явитися!) вчені, які це помітили. На Заході, наприклад, німецький філософ

О. Шпенглер із своїм ірраціональним ученням про «замк­нуті епохи» і певними типами мислення в них, у нас — академік Ф. Шміт із своєю підтримкою О. Шпенглера і створеною за його теорією працею «Мистецтво давньої Русі-України» (1918), а Д. Чижевському судилося пере­нести їхні (та ще М. Зерова і М. Гнатишака) ідеї на весь український літературний процес.

Усе це свідчить про непросте утвердження наукового літературознавства в XX ст. не лише на материковій Україні, айв діаспорі. В. Петрову, незважаючи на виму­шену «подвійну гру», таки вдалося в середині 40-х років окреслити його головну, філологічну тенденцію і «пристосувати» її до руху української наукової думки. Близькими до цього були й деякі інші літератори із МУРу. Вони протягом кількох років дуже активно обго­ворювали поставлену ними проблему так званої «великої літератури». Ю. Шерех (Шевельов), У. Самчук, І. Багря­ний та інші наполягали на тому, що «велика література» України може творитися лише в дусі «органічного націо­нального стилю», який нібито утверджували в минулому Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка та інші і який тільки й зможе ввести українську літературу в європей­ський і світовий контекст. Вразливість цієї концепції ви­явилась порівняно швидко і насамперед тому, що, мов­ляв, не враховує особливостей літератури модернізму, котра, хоч і порвала зв’язки з «національними стилями», але завойовує в світовій літературі нові й нові плацдар­ми. Майже через тридцять літ Г. Грабович скаже з цього приводу: досягнення «великої літератури» в трактуванні теоретиків МУРу виявилось найбільше в тому, що вона «породила свою антитезу»23, тобто модерну літературу і в середовищі самого МУРу, і в пізнішій групі нью-йорксь- ких поетів, і в подібних об’єднаннях з інших міст та ре­гіонів світу. Як здається, ця теза, несучи в собі значну долю істинності, потребувала усе ж певного уточнення й розвитку. Річ у тім, що модерні стилі теж не безнаціо­нальні. Якби вони й справді були космополітичними, от­же — в усьому однаковими в Англії, Франції, Україні, Сполучених Штатах Америки, то вмерли б ще в зародку. Всяка уніфікація мистецтву, як відомо, протипоказана. Приклад із спробою створити єдину радянську літерату­ру тут дуже показовий. Інша справа, що теоретики «великої літератури» не знайшли йому (модернізмові)

**236**

Історія українського літературознавства

місця в «органічному національному стилі» і виявились, по суті, в тій незручній ситуації, в яку потрапив свого ча­су С. Єфремов (і тут Г. Грабович у цитованій уже праці мав цілковиту рацію): вони переконані були, що творен­ням «великої літератури» можна керувати. Аж до того, що творці її повинні ходити в якомусь однострої і т.ін. Такий «винахід», як відомо, належить псевдотеоретикам тієї ж радянської літератури, котрі навіть припустити не могли, що творча праця належить до саморегульованих, а не керованих. Теоретики МУРу несли в собі дуже бага­то рудиментів з радянськими уявленнями про творчість, хоча й поміняли «соціалістичний реалізм» на «органіч­ний національний стиль». І лише коли відчули, що по­трапили в пастку, то змушені були відмовитись від тако­го свого «винаходу». Однак породили при цьому чимало літературно-критичних публікацій, у яких вирував дух шукань, оглядались нові поетичні й прозові твори, намі­чався рух наукової думки в її справжньому, а не фаль­шивому напрямку. Серед цих публікацій коротка моно­графія В. Державіна «Три роки літературного життя в еміграції» (1948), стаття В. Петрова «Естетична доктри­на Шевченка» (1948), розвідка Ю. Шереха «Українська еміграційна література в Європі 1945—1949» (у книзі «Не для дітей», 1964) та ін.

Монографія В. Державіна «Три роки...» характерна своєю змістовою об’ємністю і критичною настроєністю щодо шукачів єдиного (генерального) стилю в літературі. Автор акцентує, що крім «органічного стилю» в еміг­рантській критиці дебатувалася також можливість роз­витку в нових (нерадянських) умовах «активного роман­тизму», «трагічного гуманізму», «реалізму атомової доби», «народного класицизму» тощо, але все це далі де­кларацій не йшло і було, по суті, штучним продовжен­ням демагогічних полемік 20-х років, які до власне ху­дожньої творчості мали дуже малий стосунок. Письмен­ники творили незалежно від вготованих для них «ізмів» (у 20-х роках сперечалися про «динамізм», «революцій­ний романтизм» та ін., аж поки не прийшли до генераль­ного «соцреалізму»), але залежно від психологічних осо­бливостей свого творчого «Я», від висоти природного об­даровання; останнє виводило їх або в царство справжньої поезії, або в прірву словесного баласту.

Серед справжніх поетів В. Державін розглядає окре­мо творчість представників «старої» (Ю. Клен, Є. Мала- нюк, Т. Осьмачка та ін.) і «молодої» (У. Самчук, І. Баг­ряний, О. Зуєвський, І. Костецький, В. Барка та ін.) емі­

Літературознавство 40—50-х років

**237**

грації, які, на його думку, «гідно продовжують і поглиб­люють славетні літературні традиції 20—30-х років — традиції неокласиків, празької поетичної школи, драма­тургії Лесі Українки...». Йдучи до такого висновку, В. Державін розрізняв традиціоналістів «пізнаваних» (Є. Маланюк, Ю. Клен, І. Багряний та ін.), які в рамках відомих раніше стилів несли нову змістову якість, і «традиціоналістів» без... української традиції (І. Косте- цький, О. Зуєвський та ін.), які долучалися своєю твор­чістю до модерних літературних течій Заходу. Однак фі­лологічне трактування цих «нетрадиціоналістів» було у

1. Державіна не дуже філологічним і він обмежувався лише називанням деяких зарубіжних паралелей або шу­кав їм місця десь у сфері символізму чи інших відомих стилів (за винятком українського модернізму початку XX ст., про який В. Державін чомусь не згадував). Неза­перечним, наголошував В. Державін, був факт, що має­мо справу з новою сторінкою в українській літературі, яка відкривається, на жаль, не в цивілізованих умовах у материковій Україні, а в гнітючому вигнанні, людьми майже без імені, без держави і громадянської належнос­ті. «І в цих важких умовинах життя, — цитує В. Держа­він слова Ю. Клена, — віддані на ласку чужих народів, ставши перехожими гостями — ми далі творимо свою культуру... Ми ладні піти світ-за-очі, за океани, у краї тропічні чи полярні, аби не вертати додому — явище, яке не має прикладу в історії»24.

А в ці часи дома, в материковій Україні, маховик ко­н’юнктурного літературознавства набирав нових і нових обертів. Головною подією 1946 р. став вихід у Києві очі­куваного «Нарису історії української літератури». У виступі О. Білецького «25 років українського радянсько­го літературознавства» цей «Нарис...» згадувався як за­вершена вже і здана до друку робота, підготовлена нау­ковими співробітниками Інституту літератури імені Т. Шевченка АН УРСР С. Масловим, Є. Кирилюком і

1. Шаховським. В опублікованому варіанті серед авторів цієї праці значилися також М. Плісецький, М. Ткаченко,

І. Пільгук. Загальне редагування «Нарису...» здійснили

С. Маслов і Є. Кирилюк.

Сам авторський колектив оцінював «Нарис...» досить скромно: у передмові до книги зазначалося, що цю пра­цю не стільки створено, скільки «складено» («оглянуто», «схарактеризовано»), причому — «далеко від культурних центрів України, у важких умовах евакуації», що позна­

**238**

Історія українського літературознавства

чилося «негативно на глибині з’ясування окремих пи­тань, на повноті в збиранні матеріалу, на точності в на­веденні цитат і передачі окремих фактів»25. Це був, по суті, стислий конспект раніше відомих історико-літера- турних праць, зокрема й праць М. Возняка, М. Грушев­ського, С. Єфремова, на які, проте, не робилося ніяких посилань через їхню «одіозність». Огляд літератури ра­дянського періоду зроблено на основі існуючої критичної літератури 20—30-х років, але з вилученням із неї будь- яких згадок про всіх репресованих письменників і кри­тиків того часу. А коли когось і згадували, то тільки в дусі найжорсткіших політичних звинувачень. Наприк­лад: «Особливо реакційну роль відіграли в ті часи троць- кісти й бухарінці... В Україні літературний процес мав те ускладнення, що тут у галузі теорії троцькісти й бухарін­ці блокувалися з буржуазними націоналістами. Речни­ком цього блоку виступив у 1925—1926 рр. М. Хвильо­вий. Маскуючись радянськими фразами, буржуазні пись­менники в свій час випустили низку книг. В цілому вони мали дві тенденції. Одна з них, так звана лінія «активного романтизму», розробляла образи сильних, во­люнтаристського типу людей фашистського складу. Та­ким, наприклад, був образ Аглаї в романі Хвильового «Вальдшнепи». У буржуазній літературі тих років були вже образи, подібні до Аглаї, і — що дуже характерно — це були типи політичних бандитів часів громадянської війни. Так, наприклад, В. Підмогильний героєм повісті «Третя революція» вибрав Махна, Слісаренко — героєм роману «Чорний ангел» обрав іншого бандита і т. д.» (241—242). Добір політичних означень щодо письменни­ків і їхніх героїв, як видно, авторів не дуже регламенту­вав і не зобов’язував до будь-якої диференціації. Для них « троцькістський », « буржуазний », « націоналістичний », «фашистський» чи «бандитський» означало практично одне й те ж, підміняючи собою і науковий аналіз, і есте­тичне поцінування літературних явищ та процесів.

Давня і нова українська література розглядалася в «Нарисі...» за періодами, що були окреслені у працях Є. Єфремова, М. Грушевського та ін. Назви тим періодам давалися, щоправда, за просторово-часовим критерієм, але у кожному випадку наголошувалося, що йдеться та­ки про «українську літературу»: «Українська література XI—XVIII століть», «Українська література XIX і почат­ку XX століть» тощо. Це згодом у спеціально прийнятій постанові ЦК КП(б)У буде розцінене як «буржуазно- націоналістичний дух», бо ж нібито недостатньо чітко в

Літературознавство 40—50-х років

**239**

«Нарисі...» розрізнялося, що, скажімо, література часів Київської Русі — це не тільки українська, а також і ро­сійська та білоруська, що українська література «завжди» розвивалася під впливом російської та ін. Од­не слово, як зазначалося в партійній постанові, автори «перекрутили марксистсько-ленінське розуміння історії української літератури і подали її в буржуазно-націона­лістичному дусі»26. Крім того, за постановою, «Нарис...» не піддає «критиці політичні засади ліберальної течії в українській літературі (П. Куліш, Б. Грінченко та ін.)», не показує «в літературі боротьби партії і радянського народу за перемогу соціалістичного ладу в нашій країні» та ін. І дуже вже нарікала постанова на те, що «поява та­кого шкідливого «Нарису...» не зустріла належної відсі­чі з боку наукових установ і Спілки радянських письмен­ників України. Цього було цілком достатньо, щоб «Нарис...» був вилучений з книжкового обігу, а над його авторами зависли хмари ідейної, а отже, й фахової ущерб­ності. Найбільше від цього постраждала освітня справа і літературно-критична думка України загалом. Адже, не­зважаючи на те, що «Нарис...» був далеко не повним в осмисленні матеріалу, що саме осмислення здійснюва­лось з антинаукових, утилітарно-класових позицій, він давав хоч якусь інформацію про український історико-лі- тературний процес і міг стимулювати розвиток і акаде­мічного, і вузівського літературознавства. Тим більше, що окремі розділи «Нарису...» (зокрема розділи про дав­ню літературу, написані С. Масловим) ще не були остато­чно розчиненими в класових вульгаризаціях, а в окре­мих підрозділах (про М. Костомарова, П. Куліша, Б. Грінченка та ін.) можна було натрапити хоч на якісь об’єктивні літературознавчі судження. Тепер же все це піддавалося анафемі, замикалося в кадебістських спец­сховищах, а в критиці та літературознавстві ще глибшою стала кризова ситуація, що офіційно іменувалася бороть­бою за чистоту літературних рядів.

Директивну роль у цій «боротьбі» відігравали пере­важно виступи перед ученими й письменниками партій­них функціонерів та програмні (передові) статті в періо­дичних виданнях, зокрема в «Літературі і мистецтві», що після війни знову прибрала назву «Літературної газе­ти». За прикладом виступу М. Хрущова на сесії Верхов­ної Ради УРСР 1 березня 1944 р. («Українська літерату­ра», 1944, № 3—4), який (не без допомоги, звичайно, своїх літконсультантів) означив і тематику, і проблема­тику майбутньої письменницької праці («героїчна бо­

**240**

Історія українського літературознавства

ротьба нашого народу з німецько-фашистськими загарб­никами... українсько-німецькими націоналістами», «подвиги наших людей в тилу ворога і на відбудові на­родного господарства», «велика дружба радянського на­роду», «слава великому Сталіну!» та ін.), письменницька газета теж послідовно підказувала, про що і з яким па­фосом повинні писати літератори, часом детально розтлу­мачуючи, якими в них мають бути сюжети, конфлікти, герої і навіть жанрові форми. У статті «Вогонь літерату­ри і мистецтва по українсько-німецьких націоналістах» зазначалося, що «остаточно знищити... облудних воро­гів», тобто українсько-німецьких націоналістів, повинна драматургія, «можливим персонажем» у якій повинен бути такий «тип»: «закінчений мерзотник, зрадник бать­ківщини, гітлерівський агент і огидний дворушник, що всіма силами прислужувався німцям, а тепер намагаєть­ся обдурити радянську владу...»27.

Водночас письменницька газета не залишала поза увагою і тривожний, на її думку, стан у критичному цеху літератури. У статті «Нам потрібна активна творча кри­тика» йшлося, зокрема, про низький професійний рівень її, про недостатню ідеологічну вимогливість, про незадо­вільне кадрове зростання та ін. «Кадри професійних кри­тиків у Спілці письменників нечисленні, але й ті, що є, працюють незадовільно. Мало вогню, пристрасті, мало турботи про зростання всієї літератури помітно в працях деяких критиків», — з докором, але поки що без нази­вання імен, писала газета, не пропонуючи і практичних виходів з названої ситуації28.

Однак те, що нібито «недоробляла» професійна кри­тика, активно брали на себе партійні постанови і резолю­ції. Постанова ЦК КП(б)У про «Нарис...» була не яки­мось винятком, а добре відпрацьованою ще в довоєнні ча­си закономірністю. Протягом перших повоєнних років подібні постанови ставали нормою літературного життя, заганяючи талановитих письменників у дедалі глухіший кут несвободи, а спритних ділків від літератури піднося­чи на нові й нові п’єдестали офіційної слави і вседозво­леності. Усе починалося з центру. У серпні 1946 р. ЦК ВКП(б) ошелешив літературу і мистецтво постановами «Про журнали «Звезда» й «Ленинград», «Про репертуа­ри драматичних театрів і заходи до його поліпшення», а в лютому 1948 р. публікується постанова «Про оперу

* Велика дружба» В. Мураделі». В них шельмували пись­менників А. Ахматову й М. Зощенка, вказували на «недостатній реалізм» у творчості видатних композито­

Літературознавство 40—50-х років

**241**

рів тощо. Українські більшовики активно продукували подібні постанови з ухилом у «місцевий» літературний матеріал, де відшукували не стимулюючі фактори мисте­цького розвитку, а «ворожі диверсії», які треба негайно викрити й затаврувати. Крім постанови про «Нарис...», у 1946 р. з’явилися також постанови партії «Про журнал «Вітчизна», «Про репертуар драматичних і оперних теат­рів УРСР і заходи до його поліпшення». Невдовзі було прийнято спеціальні постанови про «серйозні помилки» в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький», про «націоналістичний вірш» В. Сосюри «Любіть Україну» та ін. У роки хрущовської «відлиги» та горбачовської «перестройки» всі ці постанови нібито були скасовані, але протягом кількох десятиліть служили своєрідною га- мівною сорочкою для мистецтва, яка іменувалася «турботою партії» про його розвиток. Це призводило до подальшого розмивання самого уявлення про художню творчість, до нівеляції мистецьких особистостей, до від­вертого вандалізму в сфері духовності. Симптоми всього цього наочно виявлялися вже в такому «шедеврі» колек­тивного віршоробства, як «Слово великому Сталіну від українського народу» («Українська література», 1944, № 12), до якої приклали руки тринадцять поетів, серед них і П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан, і їхні молод­ші колеги-віршувальники (Я. Городськой, Г. Плоткін, М. Шеремет та ін.), голоси яких були однаково безбарв­ними й позалітературними, бо видушеними з себе в раб­ському поклоні перед тираном. А подавалося це все як голос усього народу, про що свідчила і додана від редак­ції примітка: «Обговорено на зборах громадян міст і сіл Радянської України... підписали... 9 316 973 чоловіка».

Тим часом справжні спроби письменників заговорити голосом народу натрапляли в офіційній критиці на шале­ний спротив, розперезане критиканство. Одним із пер­ших об’єктів такої «критики» став роман Ю. Яновського «Жива вода». У доповіді О. Корнійчука на пленумі СРПУ 15 вересня 1947 р. («Про виконання Спілкою радянських письменників України постанови ЦК ВКП(б) про журна­ли «Звезда» і «Ленинград») гнівно наголошувалось, що Ю. Яновським у цьому романі керувало лише одне бажання: «Зібрати все найгірше, згустити чорні фарби, показати все найбрудніше в людині». Звідки все це в письменника? — запитував доповідач і відповідав: «Тов. Яновський ще не до кінця переборов у собі решт­ки того капіталістичного, буржуазно-націоналістичного світогляду, який він мав, коли був близьким до

**242**

Історія українського літературознавства

ВАПЛІТЕ... Яновський тоді низько схилявся перед бур­жуазною Європою, тоді, коли хвильовісти, ВАПЛІТЕ орі­єнтували нашу літературу на буржуазну Європу, хотіли ві­дірвати українську культуру від братньої нам російської культури». Подібні вади О. Корнійчук у цитованій допо­віді знаходив також у М. Рильського (поеми «Мандрівка в молодість», «Слово про рідну матір», «Я син Країни Рад»), який, крім усього, будучи головою Спілки пись­менників, «не боровся, як належить комуністові, з про­явами націоналізму», І. Сенченка (повість «Його поко­ління»), О. Довженка (неопублікована «Україна в огні») і єврейського письменника І. Кіпніса, «який дозволив со­

бі виступити в буржуазно-націоналістичній, сіоністській газеті в Польщі», Л. Смілянського критиковано ще й за те, що він написав «буржуазно-націоналістичний твір і виступив проти найсвятішого, що в нас є, чим озброїли нас Ленін і Сталін, — проти дружби народів. Він висту­пив проти російського народу». У резолюції пленуму перелік критикованих письменників був значно розши­рений, але в основному за «низький ідейно-художній рі­вень творів» і «слабку теоретичну озброєність їх авто­рів». Значну частину вини при цьому покладалось на літературну критику: «Окремі літературні критики пле­туться в хвості відсталих і чужих настроїв, вихваляючи політично шкідливі твори (стаття Л. Хінкулова про «Живу воду» Ю. Яновського, статті Є. Кирилюка про М. Рильського і Л. Новиченка, про творчість О. Довжен­ка, П. Карманського, М. Рильського та ін.)».

Своєрідний підсумок критичним «проробкам» пись­менників і критиків за буржуазно-націоналістичні «збо­чення» та інші ідейні хиби було підбито в 40-х роках на другому з’їзді українських письменників, де з доповіддю також виступав О. Корнійчук. Називалися ті ж самі «шкідливі» твори, але взятий був на озброєння і ще один жупел вульгарного критиканства — космополітизм, з яким, на думку О. Корнійчука, «тісно пов’язане питання про формалізм, як один з чужих для нашої літератури творчих методів»29. Серед вражених космополітизмом ви­ділялася збірка статей І. Стебуна «Історико-літературні нариси» (1947), а до формалістичних належали критичні «вправи» М. Доленга і ще більшою мірою — О. Кундзі- ча. Адже О. Кундзіч, мовляв, дописався до того, що за­явив в одній із статей: «Ми відвикли уявляти собі твір, який зовсім не є твором «про», а лише ускладненим від­гомоном гармонії життя». Бачите, що виходить? Метод соціалістичного реалізму «вимагає від художника прав­дивого, історично-конкретного зображення дійсності», а

Літературознавство 40—50-х років

**243**

О. Кундзіча це дратує: мовляв, не твори про життя, не зображення життя, а лише відгомін нам потрібний. А ве­де цей «відгомін» до ідейно-порочної, пройнятої похму­рою філософією зневіри і грубого біологізму в (його) по­вісті «Як Тарас їхав по Україні» (54). Змішувалися, от­же, в одній посудині всі фарби ідеологічних звинувачень письменника, щоб тільки непорушним залишалося соц- реалістичне уявлення про творчість, як творчість «про щось». З цієї ж посудини бралися на початку 50-х років і фарби для «замазування» вірша В. Сосюри «Любіть Україну», що написаний був ще 1944 р. У постанові ЦК КП(б)У, яка з’явилася у зв’язку зі статею газети «Правда» «Проти ідеологічних перекручень в літерату­рі», наголошувалося на правильності висновку газетної статті про слабке керівництво ідейно-виховною роботою з боку ЦК КП(б)У, внаслідок чого на Україні багато разів видавався ідейно-порочний, націоналістичний вірш

В. Сосюри «Любіть Україну», що всемірно захвалювався, особливо М. Рильським, який сам у минулому допускав серйозні ідеологічні помилки30. Цього було достатньо, щоб з осудом поета виступили в періодиці загони крити­ків, щоб у трудових (аж до тюремних включно) колекти­вах почалося обговорення всіляких літературних «диверсій», а зі шкільних читанок і хрестоматій — вири­вання сторінок з іменем В. Сосюри (так було в 1948 р. з іменами М. Рильського та Ю. Яновського).

Усі ці ідеологічні акції, спрямовані проти літератури,

з науковою критикою ніякого зв’язку, звичайно, не мали. Професійні питання творчості в них якщо й зачі­палися, то тільки в дусі нарікань на вкрай погано розроб­лені теоретичні питання соціалістичного реалізму. Мож­на ще було закинути, наприклад, Єлизаветі Старинке- вич, що вона «розглядає творчість нашого видатного дра­матурга — І. Кочерги — як саморозвиток ідей поза часом і простором», вказати Л. Санову, що він у книжці «Су­часний герой і почуття нового» дуже вже однаково роз­глядає твори О. Гончара, Я. Баша, Ю. Смолича, Є. Скля- ренка, В. Козаченка та ін., «відкидає художню форму, як щось неістотне... І тому такою сірою, нудною, однома­нітною, такою збідненою виглядає наша література в книзі критика Л. Санова». Але це були всього лише «епізоди для годиться», які цілком губилися в докорах, що критика «не помітила... рецидивів українського бур­жуазного націоналізму в повоєнній творчості Ю. Яновсь­кого, І. Сенченка... М. Рильського» (Л. Новиченко, Ю. Кобилецький і Л. Хінкулов узялися, мовляв, вихва­ляти ці ідейно-порочні твори), «з великим запізненням»

**244**

Історія українського літературознавства

почала аналізувати помилки «Нарису історії української літератури» тощо.

Академічне літературознавство після «аналізу поми­лок» «Нарису...» протягом певного часу перебувало в стані шокової невизначеності: нові наукові розвідки май­же не публікувалися, кадровий склад науковців майже не поповнювався, в університетах панувало вкрай засо- ціологізоване начотництво і відчуття страху, що от-от у навчальну аудиторію чи в бібліотечний зал зайдуть «рішучі хлопці» в цивільному і «для профілактики» візьмуть із собою, «куди треба» кількох викладачів, сту­дентів чи аспірантів. А наступного дня, як згадує пись­менник Л. Вишеславський, котрий наприкінці 30-х років учився і працював у Київському університеті, біля ректо­рату з’являться обов’язкові списки заарештованих, реп­ресованих, відрахованих протягом минулої доби... Так було аж до рубежу 40т— 50-х років, коли найбільшим «досягненням» літературознавства стало видання єдино­го збірника критичних матеріалів про українську літера­туру (упорядник С. Шаховський), випуск кількох томів десятитомного зібрання творів Т. Шевченка, що розпоча­те ще перед війною, і відрядження до Москви на навчан­ня у всесоюзну академію майбутніх докторантів Є. Кири- люка, Н. Крутикової і Д. Чалого.

Зовнішній вигляд процесу дослідження літератури в цей час був, проте, ніби пристойним. Бібліографи твер­дять, що наприкінці 40-х років в Україні щорічно вида­валося близько вісімдесяти назв книг літературознавчого профілю. Але якщо врахувати, що ця цифра обіймає і підручникову, і методичну, і популяризаторську (на зра­зок пізніших брошур товариства «Знання») книжку, то власне літературознавство в ній виглядатиме аж надто убого. Порівняно часто з’являлися в тогочасній періоди­ці і прізвища відомих тоді науковців старшого поколін­ня — О. Білецький, С. Маслов, О. Дорошкевич, А. Шам- рай, М. Возняк та ін. Але коло їх було вкрай вузьке і найчастіше виступали вони з різними ювілейними стат­тями, до того ж — у партійно-масових, а не спеціальних виданнях (щоденні газети, політичні журнали та збірни­ки, аж до відомого «Блокнота агітатора» включно). Крім того їм доводилося писати передмови та післямови до по­пулярних (отже, далеко не повних і з купюрами) видань вітчизняної та зарубіжної класики.

Так і створювалося враження інтенсивного розвитку літературознавства. Фундаментальна ж робота В цій галу­зі ніби й не намічалася. У не завжди періодичному збір­

Літературознавство 40—50-х років

**245**

нику «Радянське літературознавство», який до 1957 р. вважався щорічником і заповнювався матеріалами псев­донаукової праці співробітників академічного Інституту літератури імені Т. Шевченка, публікувалися розвідки без будь-якого системного планування, а проблематика їх була ніби завжди одна і та ж: відшукування у всіх «дозволених» письменників реалізму, котрий трактував­ся як «правдиве» зображення боротьби трудящих з експ­луататорами; боротьба з впливами «ворожої» науки Захо­ду та з буржуазно-націоналістичним літературознавст­вом. Майже в кожному випуску збірника публікувалися матеріали на зразок «Пушкін в боротьбі за реалізм» (Д. Чалий), «Реалізм Панаса Мирного» (Є. Кирилюк), «Проблема реалізму в «Енеїді» І. Котляревського» (А. Шамрай) та ін. Для урізноманітнення назв часом сло­во «реалізм» до заголовка статей не потрапляло («Принципи драматургії Лесі Українки» А. Гозенпуда, «Шевченко і Велика Жовтнева Соціалістична революція» Є. Кирилюка, «В боротьбі проти реакційної естетики. Лі­тературно-естетичні погляди П. Грабовського» О. Кисе- льова та ін.), але йшлося в них про те ж саме: як той чи той письменник «прямував» до реалізму, переборюючи впливи інших напрямів, стилів, тенденцій. Уявлення про реалізм відтак канонізувалося, до того ж у вкрай спроще­них, звульгаризованих формах, а письменники, в яких траплялося ніби щось нереалістичне, одразу ж зарахову­валися до формалістів, декадентів, буржуазних націона­лістів чи космополітів. Коли ж заходила мова про саме літературознавство, то тут найбільш «реалістичною» вва­жалася робота, в якій дослідник цілковито «очищав» свої думки від двох найголовніших впливів: буржуазно- націоналістичних концепцій і схилянь перед культурою капіталістичного Заходу. Настановчі регламентації з цих питань викладалися у виступах і публікаціях або І. Сте- буна («Проти ворожих теорій в українському літературо­знавстві. Критика буржуазно-націоналістичних концеп­цій Грушевського і його «школи» в питаннях історії української літератури»)31, або О. Білецького («Завдання радянського літературознавства в боротьбі проти схилян­ня перед культурою Заходу»)32. Хоча фаховий рівень цих регламентацій у І. Стебуна й О. Білецького був далеко не однаковим (у методиці І. Стебуна переважало спрощене ярликування, а О. Білецький вдавався до науково вишу­каних прийомів компаративістики, аналітичних спосте­режень і узагальнень), але в цьому випадку їхня руйнів­на роль у науці була тотожною. Більше того: фаховитість

**246**

Історія українського літературознавства

тут виявлялася ще більш руйнівною, ніж методологія примітивізму, бо своїм авторитетом сприяла утверджен­ню в науці антинаукових концепцій. Будучи отруєними чадом цих концепцій, літературознавці України й поча­ли на рубежі 40—50-х років створення нової «Історії української літератури».

Спочатку ця «Історія...» мислилась як «Короткий курс історії української літератури» (за аналогією до «Короткого курсу історії ВКП(б)»); був підготовлений навіть макет йо­го (обсягом понад 60 друкованих аркушів), але деякі зміни в політичній кон’юнктурі, викликані насамперед смертю Сталіна в 1953 р., змусили науковців усе-таки спинитися на назві «Історія української літератури».

За змістом ця праця була справжнім «шедевром» вульгарної науки про літературу. У статті Ю. Шереха «Шоста симфонія Миколи Куліша», написаній 1956 р., є таке міркування з приводу літературної критики рубежу 20—30-х років: «Так звана «критика» Щупаків, Кова­ленків тощо, не кажучи вже про меншу свиноту типу Га­йових, Юрченків або Чернеців, запліднила нашу літера­туру новим критичним жанром — жанром публічного до­носу».33 Так ось: «Історія української літератури», вида­на в 1954, 1957 роках, остаточно утвердила цей жанр в усьому літературознавстві материкової України; вона сприймається як політичний публічний донос на всю іс­торію української літератури. Мова не тільки про те, що тут цілковито ігнорувалася естетична специфіка худож­ньої творчості і практикувалося вульгарно-соціологічне, заквашене на доведеній до абсурду марксистсько-ленінсь­кій методології, уявлення про літературу. Українська лі­тература поставала потрощеною градобоєм псевдовчень про «дві культури» в кожній культурі, про найжорсткі- ші прив’язки літературних періодів до суспільної історії, про абсолютну залежність художньої свідомості кожного письменника від його класового походження, про «соціа­лістичне змістом і національне формою» мистецтво тощо. Як наслідок, від живого тіла літератури відсікалися всі художні явища, що не вкладалися в прокрустове ложе цих псевдовчень, а ті, що не давалися на відруб через свою виняткову значущість, трактувалися хибно, з на­становою на дискредитацію, неповноцінність, випадко­вість. І складалося враження, що перед тобою не історія єдиного літературного організму, а до краю збіднений, спримітивізований коментар його фрагментів, нерозвину­тих потенцій, які, крім усього, ще й несли на своїх пле­

Літературознавство 40—50-х років

**247**

чах незмінний тягар залежності від сусідніх, насамперед російської, літератур.

Періодизацію літературного процесу в «Історії...» здійснено відповідно до «великого вчення Маркса—Ен­гельса—Леніна—Сталіна» про соціально-економічні фор­мації («Література доби феодалізму», «Література доби імперіалізму» тощо)34 всі спроби вчених створити історію української літератури в дорадянський час та в 20-х ро­ках оголошено неспроможними (через їхню «буржуаз- ність», «ідеалістичність», «націоналістичність» та ін.), про існування кількатомних історико-літературних праць Б. Лепкого, С. Єфремова, М. Грушевського, М. Возняка навіть не згадувано, зате свою «Історію...» автори кваліфікували як «почесне і відповідальне за­вдання — створити марксистську історію української лі­тератури... пройняту комуністичною ідейністю, войовни­чу, наступальну, спрямовану проти будь-яких проявів во­рожої ідеології в літературі» (13). Пропонувалася, отже, типово ідеологічна версія літературної історії, в якій на­віть найбільш специфічні питання художньої творчості трактувалися з позицій ідеології, політики («Проблема ти­повості — проблема політична» (10). З особливим пієтетом згадувалися в «Історії...» (як основоположні в розробці те- оретико-методологічних питань літературознавства) лист Й. Сталіна до Л. Кагановича від 26 квітня 1926 р. про «націонал-ухильника» М. Хвильового, його ж (Сталіна) праці «Національне питання і ленінізм», «Марксизм і пи­тання мовознавства» та ін. Характеристика останньої пра­ці («з висунутими у ній загальнофілософськими та за- гальнофілологічними проблемами» (20) являла собою в «Історії...» зреферований виклад дослідження О. Білець­кого «Значення праці Й. В. Сталіна «Марксизм і питан­ня мовознавства» для радянського літературознавства», яке було зачитане у вигляді доповіді на академічній сесії

ЗО листопада 1950 р., а потім протягом 1950—1952 рр. опубліковано п’ять разів у різних збірниках та окремими брошурами у Києві та Москві. Такі дослідження (та ще згадувані раніше його роботи «К. Маркс, Ф. Енгельс та іс­торія літератури», «Проблеми синтезу в літературознавст­ві» та ін.), як зазначали Є. Кирилюк і С. Крижанівський у спеціальному випуску «Радянського літературознавст­ва», що присвячувався 70-річчю О. Білецького (1955, № 18, С. 17—32), заслуговували на особливу увагу як фунда­ментальні праці з теорії української літератури. В «Історії...» вони визначали і дух, і букву літературознав­чого аналізу всієї спадщини українських письменників,

**248**

Історія українського літературознавства

тим більше, що 0. Білецький був і головою редколегії цього видання. В ньому з винятковою послідовністю за­стосовувався найголовніший принцип обґрунтованого О. Білецьким марксистського літературознавства, за яким кожне явище письменства оцінювалося насамперед із те­матичних позицій та з погляду «відданості» письменника класовим (революційним, пролетарським та ін.) ідеям. Ву- льгарно-спрощене трактування цих ідей зумовлювало, от­же, запрограмовану наперед хибність у прочитанні літера­турної історії, з якої дуже легко (за такою методологією) можна було вилучати чи оцінювати однобоко такі неор­динарні постаті в українській літературі, як П. Куліш, М. Драгоманов, В. Винниченко, М. Хвильовий, М. Зеров, Г. Косинка, В. Підмогильний та ін. Автори «Історії...» впоралися з таким завданням якнайретельніше. П. Ку­ліш для них тільки «ідеолог реакційної літератури» (297), М. Драгоманов (кажучи словами В. Леніна) — «націоналістичний міщанин» (358), В. Винниченко й

О. Олесь — «закляті вороги революції» (595), М. Хвильо­вий — «автор контрреволюційного роману «Вальдшне­пи» (2,103), а таких літераторів, як М. Зеров чи Г. Ко­синка, ніби й зовсім не було в літературі. Щодо письмен­ників канонізованих, то для характеристики їхньої твор­чості використовувалися в «Історії...» переважно дві бар­ви: дореволюційні автори «розвінчували» суспільний лад, а радянські — «оспівували, утверджували» його. Не дуже виділялися ці барви хіба що в розділах про давню літературу (автори О. Білецький та С. Маслов) та в під­розділах, де аналізувалася пейзажна й інтимна лірика. Авторам такої лірики, щоправда, робився часом закид, що вони в своїй ліриці збивалися на позиції абстрактно­го гуманізму, релігійного ідеалізму та інших негацій (ек­лектизм, символістський «туман» та ін.). Особливо по­мітно це було в розділах про творчість М. Рильського (С. Крижанівський) і П. Тичини (Л. Новиченко), які в ранній творчості були, мовляв, і символістами, й абст­рактними гуманістами.

Створенню двотомної «Історії...» передував вихід кількох монографічних досліджень академічного типу, які присвячувались і загальним питанням літературо­знавства, і творчості окремих письменників. Більш-менш регулярно видавалися вони протягом усіх 50-х років, але якісний і методологічний рівень їх залишався той же, що і в «Історії...». Бібліограф Л. Гольденберг зазначав, що якісні характеристики повоєнної літературної книги «тісно пов’язані головним чином з поступом науки про

Літературознавство 40—50-х років

**249**

літературу та рівнем її відповідності тим суспільним завданням, які виконувало літературознавство на різних етапах історії країни»35. Наголосити в цій цитаті треба було лише на тому, що йдеться саме про пореволюційні етапи історії, коли справді з кожним десятиліттям літе­ратурознавство послідовно і жорстко заганялося в про- крустове ложе «суспільних завдань», тобто розвивалося відповідно до примх тоталітарного радянського суспіль­ства. У виданих протягом 50-х років монографіях про творчість Т. Шевченка чи І. Франка, П. Тичини чи М. Рильського головною тезою була теза про те, як укра­їнська література («прогресивна», «революційно-демо- кратична» та ін.) наближала звершення жовтневого пере­вороту, а після нього ставала художньою ілюстрацією його ідей. Інша, не менш головна й настирлива теза — теза про «єднання» української літератури з російською, котра (теза) в середині 50-х років, у зв’язку з помпезним (в Україні, а не в Росії) відзначенням 300-річчя приєд­нання України до Росії, заполонила увагу майже всього літературознавства, відвернувши його від будь-яких ін­ших завдань. У 1954 р. збірник «Радянське літературоз­навство» (№ 17) поступився їй навіть своєю назвою (вий­шов він під назвою «Єднання братніх літератур»), а пра­цювали над ним учені Інституту літератури повних два роки; у 1953 р. цей щорічник не вийшов узагалі, а мате­ріали його вдалося вмістити лише 1955 р. у згадуваному вже збірнику, що присвячувався 70-річчю О. Білецького. Вийшов він майже подвійним обсягом і містив матеріали не лише про наукову діяльність О. Білецького, а й про ін­ші літературні проблеми. Помітними серед них були, зо­крема, публікації, що вже не цілком відповідали кон’юн­ктурним «суспільним завданням» («Заметки к спорньїм местам «Слова о полку Игореве» Л. Булаховського, «З іс­торії створення роману «Хіба ревуть воли, як ясла пов­ні» М. Сиваченка, «Із спостережень над поетикою А. Ма­лишка» Л. Коваленка та ін.), що свідчило про спроби літературознавців потроху виходити з туману марксист­ської псевдонауки (проблиски надії на такий вихід спра­вді почали з’являтися після смерті в 1953 р. Й. Сталіна), але загальний курс прямування при цьому все ж залишався незмінним. Це підтверджували «прог­рамні» публікації «Радянського літературознавства» за

1. р. («Образ робітника-революціонера в п’єсі М. Горь- кого «Міщани», «Оточення і громадсько-політична діяль­ність М. Коцюбинського в період створення повісті «Гаіа тог§апа» та ін.) і особливо цитоване вже дослідження

**250**

Історія українського літературознавства

О. Білецького «Шляхи розвитку дожовтневого українсь­кого літературознавства» та «Літературознавство і крити­ка за 40 років Радянської України». Обидві ці праці з’я­вилися у зв’язку з черговим політичним ажіотажем — 40-річчям жовтневого перевороту і цілком віддзеркалю­вали ідеологічний настрій. В цих працях траплялися на­тяки на потребу «нового» переосмислення багатьох сторі­нок історії української літератури, але з позицій най­більш «наукового» марксистсько-ленінського вчення.

Суто теоретична розробка цієї проблеми в 40—50-х роках майже не практикувалася. З’являлися вряди-годи окремі публікації на зразок «В. Ленін про літературу і мистецтво» Д. Тамарченка («Література і мистецтво», 1945, 25 січня), «Образ В. І. Леніна в українській народ­но-пісенній творчості» П. Попова, «Образ В. І. Леніна в українській радянській літературі» С. Крижанівського («Радянське літературознавство», 1951, № 15), «Ленін­ська теорія відображення і пізнавальна роль художньої літератури» Д. Чалого («Радянське літературознавство», 1955, № 18) та ін., у яких більшою чи меншою мірою го­ворилося про розуміння В. Леніним і К. Марксом питань літератури, але далі того, що сказав у цій галузі в 30-х роках О. Білецький, думка не просувалася. Вважалося, що тут уже все з’ясовано, а про будь-які полеміки, дис­кусії в цій «делікатній» справі ні в кого й гадки не було: встановився ж бо канон раз і назавжди; треба тільки вмі­ло ним керуватися...

Загалом, дискусія чи полеміка як спосіб шукання іс­тини в той час була дуже рідкісним гостем у літературо­знавстві та критиці. «Дозволялось» полемізувати хіба що з усілякими «буржуазними» науковцями, які, мовляв, викривлено розуміють наші літературні справи і ситуа­ції. Такою «полемікою», зокрема, був пройнятий 16-й випуск «Радянського літературознавства» (1952), що ціл­ком присвячувався осмисленню спадщини Т. Шевченка. У статтях цього випуску містилась значна інформація про різні грані творчості Кобзаря («Шевченко і слов’ян­ство», «Тарас Шевченко і народна творчість», «Тарас Шевченко і Адам Міцкевич», «Т. Г. Шевченко в білорусь­кій літературі» тощо), але гранення цих граней відбувало­ся тільки «з позицій марксистсько-ленінської науки», яка безапеляційно відкидала судження про Т. Шевченка будь- яких там «романтиків-ідеалістів», «буржуазних позитиві­стів», «реакційних монархістів», «ліберальних журналіс­тів», «компаративістів» та інших «фальсифікаторів». Діс­тавалося тут і вульгарним соціологам, які нібито «змішу­

Літературознавство 40—50-х років

**251**

вали в купу всіх, за їх висловом, дворянсько-поміщиць­ких письменників» (Є. Кирилюк), але нікому не спадало на думку, що пропоноване «нове» прочитання Т. Шев­ченка, засноване «в епоху перемоги науково-матеріаліс­тичного світогляду» (О. Білецький), є всього лише різно­видом того вульгарного соціологізму. Одягався він тіль­ки в шати ідеологічної «пристойності», яка в кінцевому підсумку розрахована була щонайбільше на літературних простаків і цілковитих невігласів у галузі науки про лі­тературу. Наприклад: «У Шевченка ворогують не поляки й українці, не православні й католики, а, насамперед, польські пани» (О. Білецький); «У творах Бєлінського Шевченко ще змолоду знайшов основний засіб для ідео­логічного оформлення свого матеріалістичного, револю­ційно-демократичного світогляду» (П. Попов).

Основним засобом, яким оперувало академічне літе­ратурознавство в дискусії зі своїми «буржуазними» су­противниками, була... політична лайка. Трохи краще з цього погляду виглядала тогочасна поточна критика: дискутанти в ній усе-таки хоч зрідка зверталися до суто фахових питань літератури і висвітлювали їх у певному розумінні фаховитіше за декого з «чистих» літературо­знавців. Показовими тут були, зокрема, дискусії середи­ни 50-х років з питань художньої типізації. Критики ви­ступали проти «безконфліктного» зображення дійсності, проти голих декларацій і псевдохудожніх ілюстрацій офіційних тез, закликаючи письменників до всебічного проникнення в діалектику суперечностей суспільного розвитку, у складні перипетії «душевного» життя люди­ни. Такі заклики звучали й у виступах на III з’їзді пись­менників України (1954), але зміст їх і в цьому випадку набував схоластичного вигляду, оскільки базувався на тому ж ілюстративному уявленні про літературу, яка, мовляв, у соціалістичних умовах повинна творити «третю», піднесено-романтичну дійсність. Коло, відтак, замикалося: і поточна критика, і академічне літературо­знавство виявлялися цілком ідентичними, коли доходи­ло до їхнього головного недугу, до хибного трактування самої специфіки художньої творчості. Вражені цим неду- гом були і критичні книжки різнотемного плану («Літе- ратурно-критичні нариси» Л. Новиченка, 1951; «Ідей­ність і майстерність» М. Шамоти, 1953 та ін.), і літера­турні портрети окремих письменників («Юрій Яновсь- кий» О. Бабишкіна, 1957; «Павло Усенко» І. Дузя, 1958; «Василь Минко» А. Іщука, 1957; «Микола Бажан» С. Крижанівського, 1954; «Володимир Сосюра» І. Стебу-

**252**

Історія українського літературознавства

на, 1948 та ін.). Серед останніх частково виділялася мо­нографія Л. Новиченка «Поезія і революція» (1956). Присвячена ранній творчості П. Тичини і тодішній літе­ратурній добі, вона, попри наявні в ній усталені вже то­ді негації про абстрактний і «надкласовий» гуманізм окремих віршів із збірки «Сонячні кларнети», цілковите неприйняття мотивів збірки «Замість сонетів і октав» то­що, містила чимало добротних фахових спостережень над оригінальною поетикою великого на початку творчості художника. Деякі з цих спостережень критик уточнив у повторному виданні книжки в 1979 р., але наліт згадува­них негацій не вивітрився був з неї ще й тоді.

Розгул кон’юнктурних фальсифікацій у галузі теорії, історії та критики української літератури, мабуть, зали­шився б єдиним і головним досягненням вітчизняного лі­тературознавства 40—50-х років, якби не розвивалося да­лі альтернативне йому літературознавство в українській діаспорі. Як уже зазначалося, зародилося воно тут, на українському материку і лише згодом стало діаспорним. На рубежі 40—50-х років згадуваний МУР та інші літера­турні групи в Німеччині майже перестали існувати, оскільки більшість їх членів переїхала на інше місце про­живання — в Канаду, США, Латинську Америку, в Австралію та ін. Після недовгого періоду адаптації до но­вих умов письменники й літературознавці почали новий для себе етап літературної й наукової творчості. В галузі критики особливо активно працювали в цей час Г. Кос- тюк, Ю. Лавріненко, О. Пріцак, Ю. Шерех та ін., а Д. Чи­жевський, Ю. Блохін, О. Горбач та інші займалися пере­важно освітньою й історико-літературною діяльністю.

Протягом першої половини 50-х років Ю. Шерех най­більш активно студіював творчість репресованих у 30-х роках письменників, які в Радянській Україні або замов­чувалися, або оголошувалися найбільшими ворогами сво­го народу. Ця проблема стала предметом його статей «Так було чи так мало бути. Про творчість А. Любченка» (1952), «Хвильовий без політики» (1953), «Місто» Вале­ріана Підмогильного» (1955), «Шоста симфонія Миколи Куліша» (1956) та ін. Ідеологічний аспект критичної роз­мови в цих статтях, звичайно, був присутній (автор не дуже заощаджував гнівні епітети на адресу московсько- більшовицьких властей, які чинили розправи над кращи­ми силами українського письменства в пореволюційну пору), але перевага все ж надавалася суто естетичному трактуванню явищ, яке було здебільшого науково вива­женим, хоча й не позбавленим дискусійних і навіть супе­

Літературознавство 40—50-х років

**253**

речливих тенденцій. Стиль мислення в Ю. Шереха зага­лом полемічний, сказати б, від природи, якийсь навіть аж неврівноважений, але за ним стояло щиро об’єктивне прагнення розібратися в складних питаннях недалекої за часом літературної історії і дати їм безсторонню критич­ну оцінку. З цього боку значний інтерес становлять його погляди на український неокласицизм, на стильове роз­маїття української літератури, на «наглядову» і «вгля- дову» критику тощо. Обґрунтовуючи їх, Ю. Шерех вияв­ляв неабияку безкомпромісність у полеміці з цих питань як з радянськими, так і з діаспорними літературознавця­ми. Тому в нього практично немає тенденційно-поблаж­ливих підходів до творчості хай навіть і найбільших страдників української літератури часів великих репре­сій і вульгарних шельмувань. Він Помічав слабини в ран­ній творчості М. Куліша, знаходив пояснення успіхам і невдачам Хвильового-художника і Хвильового-політика, не обставляв тільки позитивними епітетами творчість неокласиків, доводив, що треба розрізняти творчість

А. Любченка ваплітянської пори і часів німецької окупа­ції, коли письменник «перейшов... на позиції далеко примітивнішого і ретрограднішого малахіянства-донцов- щини»36. Щодо неокласиків, то Ю. Шерех схильний був вважати їхнє «гроно п’ятірне» неоднаково... класичним, наголошуючи, що не всі вони однаково причетні до кла­сичного типу мислення (наприклад, П. Филипович, М. Драй-Хмара); поєднання їх «під одним дахом» вигля­дає скоріше легендою, ніж реальністю («Легенда про нео­класиків», 1944). А в розумінні самого типу неокласич­ного мислення, то Ю. Шерех був близьким до того трак­тування, яке свого часу сформулював Є. Маланюк, коли говорив, про «вічність» класицизму і водночас про його... підступність, оскільки він, будучи надто залюбленим у форму, здатен «випалити» з твору ліричний зміст, який є основою поезії як такої. («Книга спостережень». — То­ронто, 1966. — Т. 2. — С. 426).

Тим часом зацікавлення художньою формою як ви­значальною суттю стає в діаспорному літературознавстві дедалі поширенішим явищем і принциповим методоло­гічним підходом, який застосовується не лише до окре­мих літературних фактів, а до всього художнього проце­су. Це сприймається неоднозначно і в тамтешньому літе­ратурознавстві, а в радянському заперечується цілком.

1956 р. у Нью-Йорку вийшла обіцяна автором ще в 1942 р. «Історія української літератури» Д. Чижевсько­го. Видано її Українською Вільною Академією наук у США і Науковим Товариством імені Т. Шевченка в Аме­

**254**

Історія українського літературознавства

риці за матеріальною допомогою Східно-Європейського фонду. Через рік — 1957 р. — Колумбійський універси­тет опублікував англійською мовою ґрунтовну моногра­фію Ю. Луцького «Літературна політика в радянській Україні у 1917—1934 роках». На ці видання передова стаття «Радянського літературознавства» (1957, № 5) під назвою «Наш прапор — комуністична ідейність» відгук­нулася найпримітивнішою лайкою («горезвісна «Істо­рія...», «писанина», «наклеп», «брехня» тощо), але в першому числі цього ж журналу за 1957 р. О. Білецький вдався до змістовнішої характеристики їх. Лайливих ви­разів, щоправда, не бракувало й тут («брехня», «фіговий листок» тощо). Дослідник, зокрема, зневажливо відгук­нувся про публікації всіх зарубіжних («антирадян- ських») авторів, «де дається під маскою об’єктивності ви­кривлене, тенденційно вороже висвітлення українського літературного процесу»37, а щодо Д. Чижевського, то «нагадав», що він — «дипломований за кордоном «вчений» (лапки О. Білецького. — М.Н.) і що його «Історія...» — така ж диверсія, як повітряні кулі, що з розвідницькою метою запускаються з Заходу на радянсь­ку територію, чи «брехня» радіостанції «Голос Америки».

На думку О. Білецького, Д. Чижевський дав читачам «обезкровлену історію нашої літератури», бо, за прикла­дом «німецьких буржуазних літературознавців», аналі­зує літературну творчість лише з погляду художньої фор­ми і «смакує» всім тим, що «не має відношення до полі­тики і до класової боротьби» (10). Насправді ж у роботі Д. Чижевського ніщо не «смакується»; у ній весь корпус української літератури («від початків до доби реалізму») розглянуто з позицій її естетичної вартості і стильової динаміки. В науковому розумінні, як показали попе­редники Д. Чижевського М. Зеров і М. Гнатишак, це один із дуже продуктивних підходів до аналізу творчос­ті, якщо сприймати її не як інтерпретацію суспільних ідей, а як самодостатню, іманентну діяльність людського духу, як естетичне осмислення світу. Проблема «ідейного змісту художнього твору» при цьому теж не відкидаєть­ся. Кінцевою метою літературознавця, наголошує Д. Чи­жевський, є синтетичне осмислення літературного проце­су; воно включає формотворчий та змістовий аналіз, а розкриття ідейного змісту кожного твору є його «вищою інтерпретацією»38. Щоб довести цю думку, Д. Чижевсь­кий скористався досвідом усіх літературознавчих шкіл в українській науці про слово і запропонував такий курс «Історії...», який би мав водночас і наукове, і навчально- популярне значення. На думку Д. Чижевського, літера­

Літературознавство 40—50-х років

**255**

турні історії М. Грушевського чи М. Возняка, поєднавши в собі кілька методів досліджень («філологічний», «духовно-історичний», «соціально-політичний» та ін.), усе ж залишаються «надто спеціальними», а життя по­требує історико-літературних викладів не лише для спе­ціалістів. Практичні потреби сьогодення, на думку вче­ного, можна задовольнити, обмежившись висвітленням двох проблем літературного процесу: періодизації його і динаміки художніх форм.

Висхідний принцип періодизації Д. Чижевський брав, по суті, той же, що й М. Гнатишак і М. Зеров, ко­ли пропонував розглядати український літературний процес за визначальними художніми течіями. У М. Гна­тишака це були староукраїнський, візантійський і піз- ньовізантійський стилі, що стосувались найдавнішого періоду української літератури, а в М. Зерова — класи­цизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, неороман­тизм, які розвивалися в епоху нової і новітньої літерату­ри. Д. Чижевський осмислив також «серединний» період в українському письменстві, але назви стилів, що розви­валися протягом цього та інших періодів, запропонував свої, інакші. За його «схемою розвитку», українська лі­тература до початку XX ст. вкладається в дев’ять стильо­вих періодів:

1. Доба монументального стилю — XI ст.
2. Доба орнаментального стилю — XII—XIII ст.
3. Переходова доба — XIV—XV ст.
4. Ренесанс та реформація — кінець XVI ст.
5. Бароко — XVII—XVIII ст.
6. Класицизм — кінець XVIII — 40-ві роки XIX ст.
7. Романтика — кінець 20-х — початок 60-х років
8. ст.
9. Реалізм — від 60-х років XIX ст.
10. Символізм — початок XX ст.

З приводу стилів, які виникали в пізніші часи, Д. Чи­жевський зробив таке зауваження: «Вже безпосередньо перед революцією зародилися нові напрями, наприклад, футуризм. За революції, поруч панівних течій револю­ційної літератури, постає яскрава течія неокласицизму. Як звичайно буває, вичерпна характеристика недавніх течій має властиві труднощі» (29).

Чим забезпечена науковість запропонованої Д. Чи- жевським періодизації? Насамперед тим, що її узго­джено (в основному) з «картою» загальноєвропейсько­го естетичного розвою в X—XIX ст. Орієнтуючись на нього, автор урахував також специфіку розвитку люд­

**256**

Історія українського літературознавства

ської психології, від якої значною мірою залежить ха­рактер стильової організації художнього мислення. Голо­вне в тій специфіці — чергування гармонійних і дисгар­монійних чинників, людські поривання або до чіткої яс­ності (закінченості) в осмисленні світу, або до її проти­лежності — примхливої розмитості (безкінечності). Одне слово, запропонована періодизація поставлена в залеж­ність від зумовленої природою пульсуючої картини жит­тя: тому-то означені вченим періоди фактично являють собою різновиди лише двох типів художнього мислення, які в різні епохи чергувалися між собою, але названі бу­ли з акцентами на нюансах. Характеризуються вони або «любов’ю до простоти», або «ухилом до ускладненості» (28). В найзагальніших рисах зустрічаємось, по суті, з тим, що іменується «об’єктивними» й «суб’єктивними» типами мислення. Чи мали на них впливи ідеологічні чинники життя? Звичайно, мали, і Д. Чижевський зва­жає на них, коли говорить про «перехідні» періоди в пе­ріодизації, про відмінності між «двірцевою» («пансь­кою») і «народною» літературою тощо. Але роль ідеоло­гії в розвитку художнього мислення людини загалом не­значна; вона (ідеологія) здатна лише загальмувати чи прискорити означений (у стильовому розумінні) мистець­кий розвій, але ніяк не спинити його, чи цілком переорі­єнтувати. «Переорієнтувати» можна лише кон’юнктур­ників, як це було, наприклад, в епоху соцреалізму.

Говорячи про етапи дослідження певних національ­них рис («характеристика національного типу»), Д. Чи­жевський зазначив: «Перший із них (етапів: — М.Н.) — це дослідження народної творчості, другий — характерис­тика найбільш «блискучих», яскравих, виразних історич­них епох, які даний народ пережив, третій — характери­стика найбільш значних, «великих», видатних представ­ників даного народу»40. Цей свій філософський підхід до характеристики національного типу Д. Чижевський з ус­піхом застосував і до вивчення літературного процесу. Не торував він хіба що «першого шляху», тобто — дослі­дження фольклору, а характеристика «блискучих» епох і великих творців літератури стала власне головною домі­нантою історико-літературного й теоретичного методу Д. Чижевського. Щодо фольклору (якому, зокрема, М. Грушевський у своїй «Історії...» надав особливого зна­чення в характеристиці «дописемного» періоду в україн­ському літпроцесі, М. Гнатишак розглядав його як старо­український літературний стиль, а С. Єфремов відвів йо­му місце в тому періоді, коли він уже був записаний,

Літературознавство 40—50-х років

**257**

тобто — на рубежі XVIII—XIX ст.), то в Д. Чижевського з самого початку його дослідницької роботи усталився погляд, за яким неважко відчути певну недовіру до цьо­го виду творчості: мовляв, несе він на собі нашарування минулих епох і тому «чистоту експерименту» (в цьому випадку — характеристику літературного процесу за сти­лями) забезпечити не зможе. Звідси, до речі, й непооди­нокі «пасажі» вченого в бік романтиків, які, хоча й під­несли літературу на незвичайну висоту (наприклад, твор­чість Т. Шевченка), фольклорній творчості надавали не­помірне великого значення. Проблема, ця, отже, дуже дискусійна, а щодо інших двох «шляхів», якими йшов Д. Чижевський до ментальності української літератури, то дискусія, м’яко кажучи, просто недоречна.

Науковий аналіз літературних явищ кожного періоду постає в «Історії...» Д. Чижевського достатньо перекон­ливим і всебічним. Поєднує він у собі не тільки «ритміку» чи «стилістику» творів, на чому з єхидством акцентував у згадуваній публікації О. Білецький. Естети­ка художнього твору, в уявленні Д. Чижевського, це і життєві мотиви, і психологічна забезпеченість зображе­них ситуацій та характерів, і композиційні та стилістич­ні особливості різних жанрів, і, в багатьох випадках, функціонування твору в читацькому середовищі. Одне слово, вчений розглядає весь комплекс проблем, що ство­рюють узагальнююче «художнє обличчя» кожного ху­дожнього явища зокрема і літературних епох загалом, виявляючи в них (що дуже важливо) не лише «пози­тивні», а й, сказати б, ущербні моменти. Д. Чижевський уперше в українській історико-літературній науці ввів поняття «неповноти» вітчизняного літературного проце­су, яка на різних його етапах зумовлювалася і суто ху­дожніми, і психологічними, і соціальними (ідеологічни­ми) причинами. В епоху князівську (доба монументаль­ного й орнаментального стилів), наприклад, повноті (роз- винутості) літератури ніяк не сприяла писемна церковно­слов’янська («чужа») мова; крім того, в цей період укра­їнській літературі бракувало «сфери суб’єктивних, зокре­ма еротичних переживань» (204), а в часи Ренесансу та реформації вона не спромоглася на твори такого масшта­бу, як твори тогочасних західноєвропейських авторів. Певний виняток становлять лише поодинокі явища (тво­ри І. Вишенського, народні думи), тоді як, скажімо, в епоху бароко можна говорити не про винятки, а про за­кономірне піднесення літератури, яка в той час багатьма своїми рисами була близькою до європейського письмен-

I/ о 1-116

**258**

Історія українського літературознавства

ства і ставала в ряд справді розвинутих і повних. Але найочевидніше повнота її стала виявлятися в період ро­мантизму, хоча й тут, на думку автора, можна говорити про певну звуженість діапазону окремих авторів, а почас­ти й «неорганічність» («наслідування чужого розвитку», (458). Та й в епоху реалізму неповнота української літе­ратури ще давала про себе знати, скажімо, в сфері тема­тики, нерозвинутості окремих жанрів та ін., хоча ці ва­ди вчений тільки називає в своїй праці, не даючи їм хоча б найзагальнішої характеристики. Його «Історія...», завершується добою романтизму.

Про епоху реалізму Д. Чижевський створив дуже стислий розділ, але викінчити й опублікувати його не встиг40. Це була, по суті, чернетка можливої ширшої пра­ці, з якої, проте, можна скласти більш-менш повне уяв­лення хоча б про ставлення вченого до самого феномена реалізму. В українській літературі, на думку Д. Чижев­ського, він розвивався без достатнього усвідомлення то­го, що ж являє собою цей тип художнього мислення. Зде­більшого він пов’язувався з уживанням чи не вживанням у літературі народної мови. Акцент на тому, що власне реалізм вимагає саме народної мови, спричинився скорі­ше до літературних втрат, ніж здобутків. «Основа цього збочення була в тім, що реалізм свідомо обмежив літера­турну тематику на ту сферу, в якій українська мова тоді вживалася: цебто, на зображення села і селянського на­селення, почасти також на малюнки дрібного міста та деяких кіл інтелігенції, які ще користувалися українсь­кою мовою в повсякденному житті. Це відповідало дійсно­сті, тому здавалось консеквентно реалістичним» (машино­пис розділу, с. 5). Кінець такому уявленню (а через нього «пройшли» Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко та ін.) пов’язується з творчістю Лесі Українки, яка «закінчує історію українського реалізму в надзвичайно цінній формі, що фактично виводить літера­туру далеко за межі реалізму, а українську літературу ро­бить — вперше — літературою світовою» (Там само. — С. 34). Творчість Лесі Українки (особливо — останнього періоду) Д. Чижевський зараховує вже до символізму, еле­менти якого, на його думку, розвинулись і в молодших за неї авторів — О. Олесь, В. Винниченко, автори «Молодої музи» та ін. Але штучне утримання реалізму в українсь­кій літературі продовжувалось і в наступні десятиліття (особливо після революції 1917 р.), що зумовлювалось ско­ріше позалітературними, ніж власне літературними при­чинами.

Літературознавство 40—50-х років

**259**

Такі міркування Д. Чижевського загалом можуть бу­ти прийнятними й сьогодні, але, звичайно, з певними уточненими чи й запереченнями. Наприклад, щодо ролі Лесі Українки у виході української літератури на світові обшири. Розуміючи, про що тут мова (мотиви, сюжети, форма художнього мислення та ін.), все ж не можна за­перечити, що світового рівня українська література сяг­нула ще в творчості Т. Шевченка. Про неї, до речі, в «Історії...» Д. Чижевського говориться як про творчість романтичну і з усіма її світовими досягненнями. Але ак­цент, що вершина тут належить саме Т. Шевченкові, у Д. Чижевського відсутній.

Для радянського літературознавства твердження про романтичність Шевченкової творчості було несприйнят- ним. Панівною в ньому була думка, що данину романти­змові Т. Шевченко віддав лише в ранній період своєї творчості. Д. Чижевський, отже, значно розширював уявлення про романтизм, коли розглядав у його межах усього Т. Шевченка. Але в цьому його заслуга не була цілковитою. Він лише розвинув погляд, якого дотриму­вались ще в 20-х роках П. Филипович і всі неокласики, а пізніше — більшість так званих «буржуазних» шевчен­кознавців. Тим часом деякі інші «дискусійні» думки в «Історії...» Д. Чижевського належать саме йому. Одна з них — про слабкість української класицистичної літера­тури. Для повноти в осмисленні цього питання треба бу­ло б сказати обов’язково про умовність і навіть «неорганічність» самого поняття «класицизм в українсь­кій літературі». Хоч стильові ознаки його і спостерігаю­ться в окремих творах, але Україна не мала свого влас­ного державного абсолютизму, який для класицизму був необхідною умовою в більшості європейських літератур, і тому й на повноту класицистичної творчості не могла претендувати. З автором «Історії...» можна також диску­тувати про «межі» романтизму, точніше — про нефіксо- вані Д. Чижевським передромантичні віяння в українсь­кій літературі (у творчості Г. Сковороди чи «класициста»

І. Котляревського, в «Історії Русів» чи в окремих істо­ричних думах). Але ще настійніше кличе до дискусії думка Д. Чижевського про «найбільшу (нібито — М.Н.) історичну обмеженість поезії Шевченка», про його, ніби­то, ухили в бік «романтики жаху». «Шлях його героїв — шлях до загибелі», — пише Д. Чижевський і вдається до переліку, починаючи зі сцени самогубства Катерини в од­нойменній поемі і закінчуючи епізодами катувань у «Гайдамаках» і «дітозгубства» в «Титарівні» (414). Враз­ливість цієї думки вченого полягає в тому, що в ній

**260**

Історія українського літературознавства

«романтичний прийом» (максималізм, гіперболу, крайню дію тощо) витрактувано як... реальну ситуацію, внаслі­док чого «добувається» фактично неіснуюча «історична обмеженість».

Дуже суттєвою рисою «Історії...» Д. Чижевського є, зокрема, якнайширший у ній літературний контекст. Це, по суті, єдине до сьогодні дослідження, в якому український літературний процес простежений у взаємо­зв’язках не лише із слов’янськими, а й деякими інши­ми літературами світу. Певна конспективність цих зв’язків (зумовлена «підручниковою» стислістю праці) була, звичайно, неминучою, але вони тут виявлені і на рівні генетики та взаємовпливів, а найголовніше — на рівні контактів і типологічних сходжень. Деякі з них, щоправда, потребують творчого прочитання, оскільки і в цьому випадку автор залишився вірним своїй «диску- сійності». Можна говорити, зокрема, про надмірну хри­стиянізацію літпроцесу, якою, здається, аж надто захо­пився автор; як на мене, автор також «перебирає» у варязьких впливах (він бачить їх навіть у заклинаннях, що збереглися в договорах часів князя Олега); трохи до­вільно він відмовляє в самостійності таким, скажімо, об­разним висловам, як «язик до Києва доведе» чи «не плюй у криницю»; це, мовляв, переклади з грецької чи латинської традицій тощо.

Є в «Історії...» Д. Чижевського і ще низка полеміч­них моментів (наприклад, твердження про псевдонарод­ність «Наталки Полтавки»), але конструктивний зміст її визначають, звичайно, не вони; ця праця не піддається до дискусії в головному, в тому, що нею на новому етапі розвинуто важливу традицію справді наукового осмис­лення історії української літератури.

З появою праці Д. Чижевського розпочався цілком очевидний ренесанс українського літературознавства, го­ловна риса якого — в наближенні до світової мистецтво­знавчої системи. Розбудова того ренесансу в наступні три десятиліття буде пов’язана переважно з дослідницькою роботою вчених українського вигнання (діаспори), і тут на особливу згадку заслуговує видана в Мюнхені 1959 р. антологія «Розстріляне відродження», яку впорядкував Ю. Лавріненко (Дивнич), вмістивши в ній також ґрун­товні критичні розвідки про репресованих у 20—30-х ро­ках українських письменників. Прикметне, що потрапи­ли до цієї антології і постаті тих авторів, які не були ре­пресованими, але справжня художня творчість яких теж закінчилася в 20—30-х роках (П. Тичина, М. Рильський,

Літературознавство 40—50-х років

**261**

М. Бажан та ін.). Таланти їхні, отже, автор теж зараху­вав у число розстріляних.

Вихід «Розстріляного відродження» збігся з часом, коли в підрадянській Україні почалися вибіркові реабілі­тації репресованих у 20—30-х роках письменників, але Ю. Лавріненко в своїй антології «реабілітовував» їх не вибірково і не як «помилкову» акцію радянського режи­му. Він трактував її як закономірність цього режиму, як найтрагічнішу сторінку в багатовіковому нищенні укра­їнської духовності, послідовно здійснюваному імперськи­ми завойовниками України. Ідеологічний аспект цієї проблеми Ю. Лавріненко ґрунтовно поглибив аналітич­ним розглядом самобутності кожного літературного яви­ща 20—30-х років і тогочасної української літератури за­галом. Він показав, що це було справді відродження українського духу, яке на хвилі революційних перетво­рень 1917 р. піднесло свої природні національні потенції на рівень світового культурного розвитку, додавши до нього значущу змістову барву. Її несли в своїй творчості і П. Тичина, і Г. Косинка, і М. Хвильовий, і М. Куліш, і Ю. Яновський, і М. Зеров, і В. Підмогильний, і О. Довженко, і багато інших визначних митців, які в умовах соціальної і національної залежності стали жерт­вою спланованого терору і не могли на повну силу реалі­зувати можливості своїх талантів. Аналіз поетики їхньої творчості здійснено в антології хоча й фрагментарне, але з тонким філологічним хистом, з відчуттям «духу» і «букви» кожного митця. Особливо примітне в цьому пла­ні трактування Ю. Лавріненком необарокового (за його визначенням) стилю української літератури 20-х років, у якому знайдено і національну художню традицію, і ви­значальну рису, що зробила його самобутнім феноменом. У певному розумінні це трактування сприймається, зви­чайно, як авторське; є в ньому надто вже суб’єктивні міркування і цілком очевидні «натяжки» (до необароко­вого стилю зараховуються часом відверто романтичні ре­чі; з ним пов’язується майже все, що хоч трохи нагадує художню манеру М. Хвильового, і навіть те (як, скажі­мо, новелістика Г. Косинки), що належало до зовсім ін­шого стильового напряму; так само дуже проблематич­ним видається шукання «барокової людини Хвильового» в «Патетичній сонаті» М. Куліша та ін.), але це, мабуть, скоріше перевитрати індивідуального, ніж методологіч­ного плану: автор намагався навіть у такий спосіб довес­ти, що М. Хвильовому належить справді виняткова роль у розвитку стильових шукань письменства 20-х років і не був він, як твердило підрадянське літературознавство,

і/ -І- 9 ,-116

**262**

Історія українського літературознавства

«ворогом номер один» і свого народу, і своєї літератури. Зрештою, як було сказано, літературознавчі судження Ю. Лавріненка є суто авторськими судженнями; з ними можна сперечатись, але не рахуватись не можна, бо кож­не з них, хоч і не завжди переконливо, але аргументуєть­ся. І добре, що вони є, бо ж продовжували, як і суджен­ня Д. Чижевського чи Ю. Шереха, авторське українське літературознавство, котре (після знищення в 30-х роках М. Зерова, С. Єфремова та ін.) в материковій Україні фактично перестало існувати. Як наслідок, наука про лі­тературу позбулася притоків живої думки, натомість утвердилася в ній казенно-ідеологічна дерев’яність, яка не спроможна ні стимулювати шукання істини, ні замі­нити її собою.

Інша й головна особливість авторського літературо­знавства, яке після 30-х років почало відроджуватися в українській діаспорі, полягає в його конструктивності. В усіх випадках воно націлене на розбудову національної духовності, тоді як дерев’яно-більшовицьке літературо­знавство, що запанувало в материковій Україні протягом 40—50-х років, в основі своїй було деструктивним. Воно не просто утверджувало руйнівний одномірно-ідеологіч­ний погляд на творчість, а з послідовною агресивністю відкидало будь-який інший погляд на цю сферу наукової діяльності. І найбільше в діяльності вчених цінувалося саме це, а не творчо-будівний, гуманістично-конструктив­ний потенціал. «Коли у виданому Інститутом літератури АН УРСР «Нарисі історії української літератури» (1945) виявились рецидиви «теорії» «єдиного потоку», — з за­хопленням писали автори ювілейної статті про

О. Білецького, — О. І. Білецький одним із перших висту­пив з викриттям усієї шкідливості ідеалізації письменни­ків ліберально-реакційного напряму. Коли подібні ідеоло­гічні помилки й перекручення виявились і в підручниках для середньої школи, дослідник виступив з глибоко об­ґрунтованою, принциповою критикою їх»41. А те, що

О. Білецький виконав гору по-справжньому наукової ро­боти в галузі літературознавства, автори спокійно собі від­несли на другий і третій план своєї публікації. Не кажу­чи вже про те, скільки б міг він іще додати до неї, якби не заангажованість хибною офіційною доктриною. Про це автори воліли за краще не говорити зовсім.

Деякий відхід науково-критичної думки від деструк­тивної діяльності намітився в материковому українсько­му літературознавстві наприкінці 50-х років. Але це вже буде новий етап його історії.

Літературознавство 40—50-х років

**263**

Література

Рильський М. Українська радянська література в дні визволення України //Українська література. — 1944. — № 7—8.

2Новиченко Л. Проза чверті віку // Українська література. — 1943. — № 1—2. — С. 175.

3Перцов В. Нове почуття Вітчизни... // Українська література. —

1. — № 3—4.

“Кобилецький Ю. Українська література Вітчизняної війни // Українська література. — 1942. — № 3—4. — С. 255, 257, 263.

ЧКобилецький Ю. Українська література Вітчизняної війни // Українська література. — № 3—4.

6Українська література. — 1942. — № 9—10.

'Українська культура. — 1943. — № 1—2. Доречно тут сказати, що у 12-томному зібранні творів П. Тичини упорядники й редактори не прокоментували в цитованому тексті ні імен І. Огієнка та Д. Донцова, ні згаданих їхніх праць, їхніх знань тоді (а це вже був «перебудовний» 1986-й рік!) вистачило тільки на коментування понять «Центральна Рада» і «Люцифер». (Див.: Тичина П. Зібрання творів: У 12-ти т. — Т. 8,— кн. 2. — С. 370.

8Новиченко Л. Проза чверті віку // Українська література. —

1. — № 1—2. — (В тексті будемо вказувати номер сторінки).

9Довженко О. Україна в огні. — К., 1990. — С. 266.

“Рильський М. Українська радянська література в дні визволен­ня України / / Українська література. — 1944. — № 7—8.

“Сталін Й. Про антиленінські помилки...// Літературна Україна. — 1990. — 5 липня.

“Довженко О. Україна в огні. — С. 287.

“Довженко О. Україна в огні. — С. 291.

‘"Тамарченко Д. Творчість Тараса Шевченка і російська револю­ційно-демократична література. — К. 1944. — С. 3. (Далі — в тексті).

“Кирилюк Є. Реалізм І. Франка //Українська література. — 1943. — № 12. — С. 97.

“Кирилюк Є. П. Куліш і його значення в історії української культу­ри// Українська література. — 1944. — № 9—10.

“Кирилюк Є. Поет великого народу // Українська література. — 1943. — № 7. — С. 92.

“Див.: Загоруйко В. Письменник Віктор Петров (В. Домонтович). — К., 1993. Всі відомості про В. Петрова взяті з цієї монографії.

“Номери сторінок цих видань будуть подаватися в тексті.

203і змістом німецькомовного тексту М. Гнатишака мені допомог­ла ознайомитися дочка Олеся (М.Н.).

21«Слово і словесність» — це програмова назва офіційного орга­ну відомої празької школи мовознавців і літературознавців-структу- ралістів, і ця назва добре символізує також наше потебнянське стано­вище (прим. М. Гнатишака).

**264**

Історія українського літературознавства

22Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття // Українське слово. — К„ 1993. — Т. 1. — С. 19.

23Див.: Грабович Г. У пошуках великої літератури. — К., 1993.

24Державін В. Три роки літературного життя на еміграції. — Мюн­хен, 1948. — С. 29.

25Нарис історії української літератури. — К., 1946. — С. 3. (Далі — в тексті).

“Літературна газета. — 1946. — 5 вересня.

г7Література і мистецтво. — 1945. — 15 березня.

“Література і мистецтво. — 1945. — 8 березня.

29Корнійчук О. Стан і чергові завдання української радянської лі­тератури. — К., 1948. — С. 53 (Далі — в тексті).

“Літературна газета. — 1951. — 19 липня.

31Радянське літературознавство. — 1947. — № 7—8.

“Радянське літературознавство. — 1948. — № 9.

33Шерех Ю. Не для дітей. — Нью-Йорк, 1964. — С. 81.

34Історія української літератури: В 2-х т. — К., 1954. — Т. 1. — С. 9, 20, 21 та ін. (Далі — в тексті).

35Гольденберг Л. Літературознавча книга в Українській РСР. — К., 1980. — С. 126.

36Шерех Ю. Не для дітей. — С. 180.

37Радянське літературознавство. — 1957. — № 1. — С. 9.

“Чижевський Д. Історія української літератури. — К., 1994. — С. 27. (Далі — в тексті).

“Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. — К., 1992. — С. 18.

“Цей розділ в архіві Гейдельберзького університету (Німеччина) виявила докторантка Інституту літератури НАМ України Л. С. Кравченко. У його машинописному тексті є багато виправлень, зроблених рукою Д. Чижевського, які читаються інколи нелегко або тільки приблизно. Видано в 1999 р. українською та англійською мовами з передмовою М. Наєнка — ред.).

«Кирилюк С., Крижанівський С. О. І. Білецький як дослідник нової і радянської української літератури // Радянське літературознавство. — 1995. — № 18. — С. 17—18.

Запитання. Завдання

1. У чому полягає особливість дальшої кризи українського літера­турознавства в період війни 1941—1945 рр.?
2. Як у доповідях Й. Сталіна і М. Рильського відбувалася підміна критики політичними звинуваченнями в оцінках кіноповісті «Україна в огні» 0. Довженка та літератури як художнього феномена?

Літературознавство 40—50-х років

**265**

1. Прокоментуйте кон’юнктурні переоцінки творчості класиків української літератури Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, М. Коцюбин­ського та ін., в яких (оцінках) виявлявся цілковитий занепад академіч­ного літературознавства.
2. Проаналізуйте літературно-критичну діяльність авторів з укра­їнської діаспори 40-х років. Які наукові методології застосовували в своїх працях з історії української літератури М. Гнатишак, Д. Чижевсь­кий та ін.?
3. Схарактеризуйте особливості розвитку окупаційного літерату­рознавства в Україні («Український засів» та ін.) та в еміграції протя­гом 1944—1949 рр. (літературні критики з МУРу).
4. У чому полягають основні методологічні хиби «Нарису історії української літератури» (1946) та «Історії української літератури. В 2-х томах» (1954,1957)?
5. Проаналізуйте особливості стильової методології Д. Чижевсь­кого в його «Історії української літератури» (1956).
6. Яким постав трагізм української літератури 20—30-х років у антології Ю. Лавріненка «Розстріляне відродження» (1959)?
7. У чому полягають переваги «авторського» літературознавства над «колективним»? Доведіть, що криза радянського літературознав­ства спричинена, зокрема, його «колективністю».

8.

«Потепління» в 60-х роках і спроба чергового відродження науки про літературу наприкінці 80-х років

* Занепад і зовнішня «пристойність» науки про літературу наприкінці 50-х років
* Рух шістдесятництва в літературній критиці
* «Історія української радянської літератури» (1964) і вибір­кова реабілітація письменників
* Демагогічні дискусії з приводу «предмета» літератури і «застійні» явища в дослідженні літпроцесу XIX ст. (статті і мо­нографії О. Білецького, М. Бернштейна, П. Волинського та ін.)
* Спротив ідеологічному наступу на літературу й літературну критику (статті і виступи О. Гончара, І. Дзюби, І. Світлично- го, Є. Сверстюка, В. Стуса та ін.)
* Дослідники з діаспори про розгром українського літерату­рознавства та розвиток заангажованої літератури (Б. Кравців, І. Кошелівець та ін.)
* Останні статті О. Білецького і створення «Історії українсь­кої літератури» у 8-ми томах
* Літературна критика як жандарм у палітурках (М. Шамота та ін.).
* Останні кроки «застійного» літературознавства («Історія української літератури» в 2-х томах, «Українська літерату­ра в загальнослов’янському і світовому літературному контексті» в 5-ти томах, перші томи УЛЕ та ін.)
* Повернення в науковий обіг репресованого літературо­знавства (С. Єфремов, М. Грушевський, М. Зеров, Д. Чи­жевський та ін.)
* Зближення діаспорної і материкової науки про літературу
* Літературна діяльність Ю. Шереха як критика
* Відродження філологічної школи в академічному та освітньому літературознавстві
* Суперечності розвитку літературознавства в умовах «пе­ребудови»

«Потепління» в 60-х роках..

**267**

Літературний процес, що передбачає постійну з’яву нових художніх явищ та науково-критичне осмислення їх, може перебувати в різних станах: зародження, ста­новлення, піднесення, стагнація, відродження, розквіт тощо. Літературі ж у материковій Україні відомий ще й такий процес, як цілковите зникнення його. Після ареш­ту Т. Шевченка й кирило-мефодіївців, наприклад, істо­рики літератури фіксують так зване «мертве десятиліт­тя». Щось подібне намічалося в українському літератур­ному процесі середини 50-х років XX ст.; він у цей час уже майже зникав, бо загнані за ґрати соцреалізму пись­менники стали публікувати однаково безликі і «пра­вильні» (з позицій більшовицької доктрини) твори, а лі­тературознавці вважали, що вони вже всю роботу вико­нали і тому або мовчали, або публікували в основі своїй безпредметні, описові студії. Ще б пак: у згадуваній дво­томній «Історії української літератури» (1954, 1957) од­них письменників розміщено в непорушних обоймах критичного чи соціалістичного реалізмів, інших охреще­но буржуазними націоналістами чи формалістами, ще ін­ших разом із творами запроторено в соловецько-наримсь- кі «спецсховища», а ті, що продовжували писати «сьо­годні», практично вже не потребували особливого науко­вого нагляду. Вони вже добре усвідомили, чого від них вимагають, і тому мовчки писали одну й ту ж «змов­ницьку книгу» про будівництво комунізму.

«У залі, де всі присутні узгоджено підтримують змов­ницьке мовчання, слово правди звучить, як постріл з пі­столета»1. За час від жовтневого перевороту радянський режим привчив своїх посполитих, що «слово правди» стріляло завжди тільки з партійних і урядових постанов. У середині 50-х років такою постановою стало рішення

1. з’їзду КПРС про «розвінчання» культу особи Сталіна (1956). Воно почасти активізувало пробудження і розви­ток уже майже зниклого літературного процесу, породив­ши, зокрема, таке літературне явище, як шістдесятницт­во (Д. Павличко, Ліна Костенко, В. Симоненко, І. Драч, Гр. Тютюнник, М. Вінграновський, В. Дрозд, В. Шевчук, Є. Гуцало та ін.). З часом до нього приєдналися новими книгами окремі старші письменники (М. Рильський,

В. Сосюра, А. Малишко, О. Гончар, Г. Тютюнник, В. Зе­мляк, Ю. Мушкетик та ін.). Однак літературні критики й історики літератури ще довго працювали так, ніби ні­чого особливого й не сталося. За великим рахунком вони мали рацію: в часи так званої «хрущовської відлиги», що настала після XX з’їзду КПРС, радянське суспільство

**268**

Історія українського літературознавства

(кажучи словами класика) лиш пробило головою тюрем­ну перегородку, щоб опинитися в іншій камері, але тієї ж тюрми. Хоч зовні, коли говорити саме про критику й історію літератури, все виглядало ніби в дусі назрілого «оновлення»: щорічник «Радянське літературознавство» перетворено на двомісячник (1957), а згодом і на місяч­ник (1958). Отож з’явилися можливості ніби для ширшо­го й оперативнішого осмислення питань історії, теорії і критики художньої літератури. Крім того, водночас із ре­абілітацією репресованих письменників, почали готувати до видання їхні твори та публікувати про них статті й монографії («Мирослав Ірчан» Л. Новиченка, 1958; «Іван Микитенко» М. Сиротюка, 1959; «Григорій Епік» О. Ки­лимника, 1960 та ін.). Як певний крок уперед сприйма­лася можливість обговорення проблем різностилля мето­ду радянської літератури (Л. Новиченко. «Про різномані­тність художніх форм і стилів у літературі соціалістично­го реалізму», 1959). Але все це нагадувало швидше «виконання вказівок», ніж продуманий і діалектичний розвиток науки про літературу. Реабілітацію репресова­них письменників офіційне літературознавство поспіши­ло сприйняти як часткове, довільне й вибіркове. Внаслі­док цього публікувалась і «позитивно» осмислювалась лише та частина спадщини реабілітованих авторів, яка в тематичному розумінні «підтверджувала» правильність більшовицької доктрини протягом усього періоду її існу­вання. А все те, де герої чи автори висловлювали хоч найменші сумніви щодо цього, трактувалося як хибне, вороже, художньо безвартісне і т. ін. Відтак читачеві пропонувалася усіченою творчість М. Куліша, Г. Косин­ки, М. Зерова, М. Вороного й інших письменників, а тво­ри В. Підмогильного, М. Хвильового, В. Винниченка, більшості символістів, неокласиків чи футуристів усе ще не друкувалися і продовжували трактуватись як не­прийнятні в радянській літературі через свою нібито бу­ржуазну, націоналістичну чи формалістичну орієнтацію. Працював, отже, утверджений раніше суто ідеологічний принцип оцінки літературних явищ і водночас робилося застереження, що неможливі навіть ілюзії на якісь інші принципи. «...Не треба захоплюватися апологетикою всіх авторів, з яких знято плями політичного засуджен­ня, — писав О. Білецький. — Неправильно, що їхня ро­бота цілком викреслювалася, але неправильно було б рі­шуче підносити всіх до рангу корифеїв української літе­ратури. Критика 20-х і початку 30-х років проголошува­ла цей період як «ренесанс» української літератури. В наші часи термін «ренесанс» охоче підхоплює емігрант­

«Потепління» в 60-х роках...

**269**

ська преса, вважаючи весь дальший рух української лі­тератури зниженням рівня 20-х років і занепадом. Фаль­шивість таких тверджень не вимагає доказів...

Одним із найважливіших завдань на сучасному етапі розвитку радянського літературознавства є поглиблене до­слідження проблем марксистсько-ленінської естетики і лі­тературної теорії. Це стосується насамперед питань соціа­лістичного реалізму»2. Такими настановами сповнені були фактично всі тогочасні програмові публікації модернізова­ного часопису «Радянське літературознавство» — від пере­дової статті його першого номера в 1957 р. до апофеозних виступів провідних псевдовчених у номері, присвяченому 40-вим роковинам жовтневого перевороту (1957, № 12). Назви цих виступів говорили самі за себе: «Наш прапор — комуністична ідейність», «Образ В. І. Леніна в творчості

В. Маяковського», «Поезія і революція», «Шлях до Жовт­ня» та ін. У цьому ж номері містилася і згадувана вже стаття О. Білецького «Українське радянське літературо­знавство за сорок років».

Ідеологічна заангажованість наукового і значною мі­рою художнього мислення виказувала на цьому відрізку часу вже не просто потьмарення свідомості в творчих осо­бистостей (як це спостерігалося в перші роки після масо­вих репресій у 30-х роках), а якесь очамріння їх. Бо ж та­кого не знала українська думка, література, культура на­віть у найпохмуріші часи своєї історії. У виданій 1956 р. книжці «Дожовтнева та радянська українська література за рубежами СРСР» О. Євніна наводить такі слова поль­ського оглядача української літератури з журналу «Атенеум» за 1885 р.: «Представники української думки завжди дотримувалися народно-демократичних основ і протягом усього століття ніколи не бували на боці реак­ції, а йшли шляхом прогресу, на рівні європейської дум­ки, прагнучи освіти і розвитку народу та його культу­ри»3. Тепер же, в середині XX ст., українська думка не просто виступала на боці реакції, а намагалася навіть ви­передити її. Сприйняття нею здійснюваних владою полі­тичних реабілітацій репресованих письменників як реа­білітацій часткових — один із найяскравіших доводів цього, не кажучи вже про настирливе варіювання думки щодо виняткового права на життя лише мистецтва з соціалістичною (комуністичною) ідеєю. Така думка по­слідовно утверджувалася не лише в науковому та навчальному літературознавстві, а насамперед — у літе­ратурознавстві популярному, розрахованому на якнай­ширшого читача: брошури товариства «Знання», збірни­

**270**

Історія українського літературознавства

ки критичних нарисів «Українські радянські письменни­ки» (згодом перейменовані на «Письменники радянської України»), літературні огляди й рецензії в масовій пар­тійній періодиці тощо.

Світова художня й наукова громадськість була глибо­ко занепокоєна таким станом справ у радянській інтелек­туальній сфері. Виступаючи 14 грудня 1957 р. в Шведсь­кому університеті після вручення Нобелівської премії Альберт Камю сказав: «...З одного боку, заперечується і проклинається все несоціалістичне, з іншого — вихваля­ється те, що є або стане соціалістичним. Ця естетика, намагаючись бути реалістичною, стає новим ідеалізмом, таким же безплідним для справжнього художника, як і буржуазний ідеалізм. Реальність уперто й послідовно підноситься до найвищого рангу, щоб її легше було усу­нути. Мистецтво в таких умовах зводиться нанівець. Во­но — служить, і навіть більше того — прислужує»4. Да­лі А. Камю зробив припущення, що всі ті, хто вважає, ні­би поза ним (соціалістичним мистецтвом) ніякого іншого мистецтва нема, самі в це не вірять (натяк зроблено, от­же, на можливі примуси і неминучість у таких випадках подвійної, змовницької гри, про яку скаже Чеслав Мі- лош теж після одержання Нобелівської премії). Проте все це залишалося або поза увагою радянських дослідни­ків літератури, або натрапляло на блискавичну критику, котрій в усіх випадках бракувало і переконливості, і ква- ліфікованості.

Марксистський льодовиковий період у мистецтві про­довжував тривати, але на рубежі 50—60-х років почав усе-таки виявляти деякі позитиви: у його вульгар- но-соціологічних надрах намітилось збирання якісно но­вих інтелектуальних сил. Перший поштовх належав окремим критичним виступам шістдесятників та проце­сові часткової реабілітації репресованої літератури. Нау- ково-критичних праць серед тієї реабілітованої літерату­ри, щоправда, майже не було (С. Єфремов чи М. Грушев­ський продовжували залишатись одіозними літературо­знавцями, дослідницькі праці неокласиків, як і раніше, піддавались нещадній критиці, а реабілітовувались тільки окремі статті письменників з очевидними прорадянськими тенденціями — В. Еллана-Блакитного, І. Микитенка та ін.), але пробивався часом у періодиці трохи вільніший, як у 40—60-х роках, погляд на неї. Л. Коваленко, зокре­ма, оглядаючи в 1962 р. критичні публікації періоду гро­мадянської війни5, пробував не лише характеризувати її за двома, шаблонними для радянського літературознавства,

«Потепління» в 60-х роках...

**271**

ознаками — пролетарська і буржуазна, а знаходити в ній певні проміжні нюанси й відгалуження. Традиційний уже осуд «буржуазних націоналістів» (М. Грушевського, С. Єфремова та ін.), «ніцшеанців» (М. Сріблянського та ін.), «вульгарних соціологів» (В. Коряка та ін.), «заблуканих ідеалістів» (Д. Загул та ін.) і ще деяких «нерадянських» дослідників літератури супроводжувався в статті міркуваннями про «серединне» місце П. Филипо­вича в літературознавстві, про «м’якше», ніж у інших критиків, схиляння М. Зерова перед «Європами», про еволюцію Ю. Меженка від ідеалізму до матеріалізму то­що. Цілком очевидною була спроба виявляти в критич­них судженнях більше об’єктивності, гнучкості, науко­вості. Певні риси її виявлялися згодом і в окремих роз­ділах «переробленого й доповненого» другого тому «Істо­рії української літератури» (1957), що вийшов 1964 р. під назвою «Історія української радянської літератури».

Тут (хай і на рівні публіцистичних зізнань та запев­нень) робилася спроба не лише дати більш-менш повний огляд літературного процесу в пореволюційну епоху, а й дещо в ньому переосмислити. У передньому слові, що­правда, редколегія видання запевняла, що в ньому буде «збережено основний напрям» дослідження, тобто соцре- алістичну настанову, що радянська література «відбиває в художніх образах новий суспільний лад»6, але в проце­сі розгляду кожного окремого літературного явища роби­лися якісь уточнення чи й відхилення від цього «основного напряму». Так, у примітці до аналізу твор­чості Г. Косинки автори «Історії...» зазначали, що своїм новим поглядом на цього письменника вони «виправ­ляють помилкову оцінку її, подану в виданні 1957 року» (122). Таким зізнанням можна було б супроводити також розгляд творчості М. Ірчана чи М. Куліша, О. Слісарен- ка чи Є. Плужника, котра у виданні 1957 р. здобувала (як і творчість Г. Косинки) тільки негативні оцінки: «ворожа радянській дійсності», «буржуазно-націоналіс- тична», «наклепницька», «песимістична» тощо. Тепер же в цій творчості помічалися «пронизаний сердечною мукою реалізм» (у Г. Косинки, (121), «щирий і високий революційний пафос» (у М. Куліша, (150), «віра в кому­ністичне майбутнє» (у Є. Плужника, (111) тощо. Це бу­ло, звичайно, суттєве зрушення в ставленні до літератур­них явищ, які тепер хоча б номінально поверталися чи­тачеві. Але із справжньою наукою таке «ставлення» не дуже узгоджувалося: пропонувалася всього лише інша крайність у межах того ж псевдонаукового літературо­

**272**

Історія українського літературознавства

знавства. Естетична аргументація в подачі цієї крайності (зміни мінусів на плюси чи навпаки) майже не спрацьо­вувала, зате пропонувалося скільки завгодно довільного суб’єктивізму.

Як наслідок, частину новелістики Г. Косинки було ві­дірвано від літпроцесу, бо вона, начебто, не містила «ствердження радянської дійсності» (121); головні п’єси М. Куліша «Народний Малахій», «Мина Мазайло» і «Патетична соната» зовсім не розглядали (151—153); про творчість М. Зерова говорили як про «холодні античні стилізації» (113), в поезії Т. Осьмачки помічався лише «неврастенічно-лютий клекіт» (113); у прозі В. Підмо- гильного, який нібито стверджував песимістичну думку про «вічність» і «непоборність» грубо-егоїстичного, хи­жацького начала в людині, на перший план виводилися «традиції буржуазно-декадентської, натуралістичної за методом літератури» (133, 141), не кажучи вже про М. Хвильового, творчість якого на ранньому етапі (в уяв­ленні авторів) була пройнята «фальшивою ідеалізацією стихійності», а пізніше — позначена «глибоким розла­дом автора з радянською дійсністю» і захопленням «достоєвщиною» в гіршому її розумінні, а також перегу­кувалася з «ренегатськими творами» Винниченка та несла націонал-ухильницькі ідеї «української буржуазії» (125—126). Такі висновки робилися не внаслідок есте­тичного аналізу, а на основі довільних інтерпретацій тем і мотивів творчості, на основі понятійного (а не образно­го) сприйняття розрізнених частин тексту чи навіть на­лежності автора до «не таких» літературних організацій чи його принагідних публіцистичних висловлювань.

Принциповим було прагнення авторів «Історії...» йти синтетичним шляхом в осмисленні літературного проце­су, тобто поєднання характеристик творчості окремо взя­того письменника і літературного процесу загалом. У ви­данні справді існували й оглядові (загальні), і портретні розділи, але все разом це сприймалося скоріше не як син­тез, а як механічна сполука. Добір портретованих авто­рів здійснювався за каноном, усталеним після репресій 30-х років. До нього потрапили тільки найбільш «витримані» в більшовицькій доктрині письменники, але не потрапив жоден із тих, хто був репресований чи еміг­рував за кордон. Художньої значущості авторського вкладу в літературу до уваги, як правило, не брали. Ско­ріше — навпаки: деякі твори замовчувалися або тракту­валися як хибні чи малохудожні («Замість сонетів і ок­тав» П. Тичини, поезія М. Рильського з неокласичними

«Потепління» в 60-х роках..

**273**

мотивами, поеми В. Сосюри «Тарас Трясило» і «Мазепа», роман Ю. Яновського «Чотири шаблі» тощо). Натомість з великим пієтетом було охарактеризовано твори ко­н’юнктурні і низькопробні навіть з точки зору технічної вправності («Партія веде» П. Тичини, «Ленін» М. Риль­ського, «Безсмертя» М. Бажана, «Диктатура» І. Мики- тенка, «Роман міжгір’я» Івана Ле, драматургія О. Кор­нійчука та ін.). В оглядових розділах навіть канонізова­ним авторам почувалося незатишно, оскільки вони зага­нялися в обойми імен і творів відверто графоманського штибу, в оточенні яких нівелювалося будь-яке більш чи менш значне літературне явище. Замість синтезу вихо­див, отже, механічний симбіоз. Пощастило хіба що та­ким письменникам як О. Довженко чи М. Стельмах, ко­трі вперше в літературній історії здобулися на портрет­ний аналіз своєї творчості. Заявлені були у виданні (хоч і без аналізу) також імена окремих шістдесятників (Д. Павличко, Ліна Костенко, В. Симоненко, І. Драч, М. Вінграновський, Є. Гуцало та ін.) і відображені деякі нюанси тих критичних дискусій, які виникали в тогочас­ній літературній періодиці чи велися в монографіях і збір­никах, присвячених сучасному літературному процесові.

Теми дискусій (як і ведення їх) були здебільшого дог­матичними й неглибокими, оскільки стосувались не суті літературної творчості (як мистецтва), а ілюстративних її спроможностей. Так виглядала, зокрема, дискусія про ге­роя літератури, масштаби якої на рубежі 50—60-х років сягнули всієї есесерівської періодики. Зміст її був ві­дображений у таких тогочасних книжках, як «Звичайна людина чи міщанин» І. Дзюби (1959), «Про багатство лі­тератури» Л. Новиченка (1959), «Поезія, людина, сучас­ність» В. Іванисенка (1961), «Третє цвітіння» В. П’янова (1963), «В пошуках героя» К. Волинського (1964), «Життєва переконливість героя» Г. Сивоконя (1965) та ін. Якого ж літературного героя мала на увазі тогочасна критика і чому про нього треба було дискутувати? Виді­лялося кілька аспектів. По-перше, давалася «крута» від­повідь усіляким «ревізіоністам», «які намагалися ском­прометувати героя нашої літератури, а заодно і саме по­няття передової особистості, людини-борця взагалі» (І. Дзюба, с. 4). Слова одного такого «ревізіоніста» — югославського критика М. Бандича — І. Дзюба проко­ментував так: «М. Бандич твердить, що радянська літе­ратура намагається «силою всадити в голову звичайної середньої людини антигуманістичний міф і комплекс ге­роя героїзму, передової позитивної особистості, яка є, по

**274**

Історія українського літературознавства

суті справи, слухняною автоматизованою істотою» (4). Слушне спостереження югославського критика треба бу­ло, отже, спростовувати, аналізуючи створені підрадян- ськими письменниками або образи комуністів, без яких (доводить Б. Буряк, посилаючись на вислів А. Малишка), «неможливо собі уявити справжнє людське існування на землі» (Б. Буряк. «За законами краси», с. 10), або обра­зи людей села, які колись таки перестануть терзатися життєвими суперечностями і прийде до них «віра в кол­госп і бажання працювати в ньому» (Г. Сивокінь, с. 56), або образи ліричних героїв у поезії, які нібито зливають­ся в нашій уяві в єдиний і величний образ радянської людини» (В. Брюгген. «Людина творить добро», с. 3). По- друге, робився акцент на тому, що герой сучасної літера­тури не може бути тільки носієм позитивних якостей, оскільки «поруч з позитивним у нашому суспільстві жи­ве і негативне» (Б. Буряк, с. 19). По-третє, письменни­кам було не раз нагадано, що свого героя вони повинні показувати не лише діяльним у виробництві, а й цікавим в особистому житті, багатим духовно (одна із статей ци­тованого збірника І. Дзюби мала назву «За духовно бага­того героя», с. 114). Четвертий аспект критичних розду­мів «про героя» стосувався самої технології творення його, точніше — письменницької (як тоді говорили) май­стерності, завдяки якій досягається і «цікавість» героя, і «переконливість» його і т. ін. Це, наголошували крити­ки, має значення особливо зараз, коли після XX, XXI і XXII з’їздів КПРС так розширились обрії перед усією лі­тературою, а письменники, у зв’язку з «відновленням ле­нінських норм нашого життя», одержали всі умови для свободи творчості.

Що в тих міркуваннях критиків було від літератури, що від науки, а що — від лукавого? Майже все — від лу­кавого. І не тільки тому, що методологічним принципом трактування літератури залишався принцип вульгарно- соціологічного «зображення» життя. Найбільше лукави­ли критики тоді, коли виявляли дивовижну одностай­ність у нерозумінні, що йдеться ж бо не про справжнє життя, а про вигадане за наказом, залите кров’ю репре­сованих і виморених голокостами, що йдеться і про від­повідно сконструйовану, а не художньо створену літера­туру. А. Камю в 1957 р. говорив: «На крові й людських нещастях народжується лиш бездоганно порожня літера­тура... Мистецтво в таких умовах досягає вершин в опти­мізмі за наказом — найогиднішій з підробок і найсміхо- виннішому з обманів» (85).

«Потепління» в 60-х роках...

**275**

У дослідженні класичної спадщини літературна кри­тика, здавалося б, могла бути менш зв’язаною з умовами «оптимізму за наказом». На користь цієї думки певною мірою свідчили видані в кінці 50-х років монографії П. Волинського «Теоретична боротьба в українській літе­ратурі (перша половина XIX століття)», 1959; М. Бернш- тейна «Українська літературна критика 50—70-х років XIX століття», 1959; М. Комишанченка «Літературна дискусія 1873—1878 років на Україні», 1958 та деякі ін­ші. В них ішлося про речі загалом відомі й опрацьовува­ні вже в науково-критичній літературі не раз, але автори намагалися дати їм ґрунтовніше та актуалізоване освіт­лення. Щодо ґрунтовності особливо виділялося дослі­дження М. Бернштейна (і почасти П. Волинського), але актуалізація в усіх випадках несла в собі «засадничу фальш методи»7, котра здатна звести нанівець будь-які наукові зусилля. Висхідною настановою в осмисленні ру­ху критичної думки XIX ст. для вчених була найжорсто- кіша прив’язка мистецтва до суспільної історії, в якій, за офіційно ствердженим уявленням, відбувалася постійна боротьба двох класових сил — революційно-демократич­ної та буржуазно-націоналістичної. Відповідно й теоре­тична та історико-літературна думка розглядалася вчени­ми як складова цієї боротьби, і живе тіло літератури та науки про неї розривалося відтак на два «непримиренні» табори: з одного боку — демократи Т. Шевченко,

І. Франко, П. Грабовський, з деякими обмовками — М. Максимович, М. Драгоманов, І. Білик, В. Навроць- кий, М. Павлик та ін., а з другого — П. Куліш, М. Кос­томаров, І. Нечуй-Левицький, О. Кониський, В. Барвін- ський та їхні «ще реакційніші» послідовники М. Грушев­ський, С. Єфремов та ін. Будь-які спроби зближувати цих письменників і критиків, розглядати їхню творчість за приналежністю до спільних художніх напрямів чи наукових шкіл оцінювалися як апологетика хибних тео­рій «безбуржуазності», «відрубності», «єдиного потоку» в українській нації та культурі. Так, П. Волинський ціл­ком відкидає дослідження Л. Білецького «Основи україн­ської літературно-наукової критики» за його «буржуаз- но-націоналістичний характер» (названа праця, с. 4); М. Бернштейн різко відмежовує Т. Шевченка від П. Ку­ліша, оскільки в останнього національна тема «набирала рис націоналістичної тенденційності», а в Т. Шевченка пов’язувалася «з мотивами соціальної боротьби» (названа праця, с. 12); М. Комишанченко відмовляє П. Кулішеві

**276**

Історія українського літературознавства

навіть в основоположності української літературної кри­тики, за винятком хіба що «ліберальної, буржуазно-на­ціоналістичної критики, яку пізніше будуть продовжува­ти і розвивати на Україні О. Кониський, В. Барвінський, М. Грушевський та інші пропагандисти буржуазного на­ціоналізму в літературі» (названа праця, с. 43).

Щодо другої половини XIX ст., то дослідники в цьо­му періоді найактивніше обговорювали тогочасну полемі­ку про самобутність української мови та зв’язків її з ро­сійською. Обережно згадували, наприклад, традиції «обмеженого погляду» В. Бєлінського на українську мо­ву як «областное малороссийское наречие», на якому мо­же розвиватися тільки така ж «областная» література (фольклорна, травестійна, бурлескна тощо), з усіх боків робили підступи до вислову М. Костомарова про україн­ську літературу як літературу «для домашнього вжитку» і до думки М. Драгоманова про неї як «домову літерату­ру» й обов’язково обговорювали питання, чому ж, особ­ливо після смерті Т. Шевченка, українська література «пішла на спад», не могла дорівнятися своїм художнім потенціалом до інших, зокрема російської, літератур. М. Бернштейн, обравши чи не найлегший для вченого в умовах тоталітаризму шлях, відповідь на це питання «передоручав» почасти або М. Драгоманову (українська література ніяк не може вивільнитися з-під тягаря етно­графізму, народництва тощо), І. Франкові (причину тре­ба шукати в політичному становищі України), або іншим літературним авторитетам. Тим часом М. Комишанченко розв’язував цю проблему «самотужки» і цілком у дусі рабських самобичувань. Дискримінаційна політика Росії щодо української літератури і культури загалом (валуєвський циркуляр та емський указ) — це, на думку М. Комишанченка, суто зовнішній чинник, на який може зважати хіба що буржуазно-націоналістичне літературо­знавство. «Були інші причини, причини, так би мовити, не зовнішнього, а внутрішнього характеру, а саме: поши­рення лібералізму у суспільно-політичному русі на Укра­їні та безідейність, консерватизм і національна обмеже­ність у творчості значної частини українських письменни­ків, куди штовхала їх українська ліберальна критика тих часів» (47). Після такого вірнопідданського і «самокри­тичного» пассажу йти було нікуди, й основна частина до­слідників літератури в материковій Україні протягом 60-х і наступних років у трактуванні і цього, й багатьох інших питань українського літпроцесу воліла рухатись тільки в напрямку самокритицизму.

«Потепління» в 60-х роках...

**277**

Особливо це стосувалось так званого вузівського літера­турознавства, яке в 60-х роках було представлене кількома виданнями підручникового типу — «Історія української лі­тератури. Література першої половини XIX століття», 1964; «Історія української літератури. Література другої половини XIX століття», 1966; «Історія української літе­ратури. Кінець XIX — початок XX століття», 1967. За змістом це був (з деякими доповненнями замовчуваних раніше літературних фактів) конспект першого тому ака­демічної «Історії української літератури» (1954), котра являла собою безпрецедентний політичний донос на всю українську літературу. Головний методологічний прин­цип цієї «Історії...» (література з класових позицій від­творює суспільні процеси) консервувався тепер у сфері вищої літературної освіти і ставав, відтак, непорушним катехізисом, догматом, у трафаретах якого допускалися тільки зміни імен авторів, назв їхніх творів чи якоїсь ін­шої, суто номінальної атрибутики. Наприклад: «Твори Лесі Українки, Коцюбинського, Стефаника, Кобилянсь- кої, Васильченка у досконалій художній формі розкрива­ють жахливі умови життя українського народу в капіта­лістичному суспільстві, відображають боротьбу трудящих мас і кращої частини інтелігенції проти капіталістів, по­міщиків, царських і цісарських урядовців, духовенства, буржуазного націоналізму»8. Тут замість «Твори Лесі Українки...» могло б стояти «Твори І. Котляревського...», замість «капіталістичного» — «феодальне» суспільство і читач одержав би історію літератури не кінця XIX ст., а початку його, і нікого з авторів ніби й зовсім не турбува­ло, що це не історія літератури, а профанація 'її. Так зму­шує думати, принаймні, і ще одне видання підручниково­го типу, що вийшло в 60-х роках і до створення якого бу­ли причетні частково ті ж самі автори, що працювали над згадуваними «Історіями...».

Йдеться про «Матеріали (в п’яти томах, шести кни­гах) до вивчення історії української літератури», видані протягом 1959—1966 рр. Спеціально для цього видання було написано тільки окремі розвідки (переважно — уза­гальнюючого характеру). Усе інше являло собою статті, рецензії чи усні виступи, апробовані в раніших виданнях як передмови, післямови чи коментарі до них. Усі разом вони не викликали жодного сумніву щодо свого методо­логічного спрямування: це було те ж партійно-класове прочитання історії української літератури, яка, на думку упорядників, з самого початку розвивалася в напрямку матеріалістичного (ідеологічно-ілюстративного) розумій-

**278**

Історія українського літературознавства

ня специфіки художньої творчості. Заповзято критикую­чи всілякі там «буржуазні» та «націоналістичні» погля­ди на український літпроцес як процес «єдиного пото­ку», автори й упорядники «Матеріалів...» пропонували теж «єдиний потік» літературного розвитку, але поскри- бований уже іншим ідеологічним знаком. У кінцевому підсумку духовне обличчя української літератури поста­вало перед читачем до краю спотвореним, бо ж усе, що якось не вміщувалось під тим знаком, відсікалося від нього і зараховувалось у «ворожий» стан буржуазного на­ціоналізму, формалізму, занепадництва тощо. Який це мало вигляд з точки зору практики, можна переконати­ся читаючи, скажімо, монографію В. Передерія «Україн­ська революційно-демократична естетика» (1964) чи збір­ник статей «Українське радянське літературознавство за 50 років» (1968), які теж належать до вузівського літера­турознавства. В них знову повторювалися вади найбільш звульгаризованого уявлення про окремі віхи української літератури та наукового осмислення її. Читач довідував­ся і про створення «найсприятливіших умов» для розви­тку літературознавства після жовтневого перевороту, і про боротьбу його «з різними проявами буржуазної мето­дології», і про «новаторську суть мистецтва соціалістич­ного реалізму», і про захист марксистською критикою спадщини Шевченка від «лютих ворогів» українського народу — О. Кониського, Б. Грінченка, М. Грушевського, С. Єфремова, О. Барвінського та ін. (цитувалося при цьо­му відповідне місце із згадуваних оглядів українського лі­тературознавства, що належали О. Білецькому), і про пе­реважання в світогляді І. Франка чи Лесі Українки марк­систських ідей, і обов’язково ж — про благотворний вплив на українську літературу літератури російської та про те, що всі негаразди в розвитку української естетич­ної думки йшли від згадуваних уже «внутрішніх при­чин», відкритих М. Комишанченком: поширення лібера­лізму, національна обмеженість, буржуазна методологія. Меншою мірою така літературознавча міфотворчість торкнулася розділів про віршознавство чи фольклористи­ку, про деякі етапи в розвитку давньої літератури, про­блеми «чистої» поетики Т. Шевченка, Лесі Українки то­що. У «Матеріалах...» по-справжньому живим словом ще були також деякі публікації з дореволюційного літе­ратурознавства, але вони фактично розчинялися в ідео­логічно заангажованих розвідках сучасних авторів, а в останніх томах — ще й у численних директивних поста­новах та виступах В. Леніна й інших «вождів» про літе­

«Потепління» в 60-х роках...

**279**

ратуру й культуру. Це був чи не єдиний у світовій пра­ктиці випадок, коли історія літератури не лише духов­но, а й фізично була пов’язана з факторами суто ідеоло­гічного порядку.

Неважко здогадатися, в яку схоластичну прірву мог­ло б остаточно скотитися таке «осмислення» літературної творчості, якби воно не натрапляло на природний «рух творчої сили» (О. Білецький), на суто природні спалахи художньої і наукової думки, які мають здатність усупе­реч усяким постановам та розпорядженням виникати на­віть у найбільш похмурі, тенденційно заідеологізовані періоди розвитку людської духовності. Одним із таких спалахів у 60-х роках було шістдесятництво. Окремих до­слідників літератури воно таки змогло навернути на ін­ший шлях осмислення літературної творчості. Вихід на цей шлях відбувався дуже повільно й обережно. Перші ознаки його з’явились у виступі О. Довженка на Друго­му з’їзді радянських письменників (1954), коли прозву­чала тривога про зникнення (в умовах ідеологічного тис­ку) «художньої атмосфери» з кінематографа, та в його ж статті «Мистецтво живопису і сучасність» (1956), у якій акцентувалося, що мистецтво не може розвиватися за на­перед визначеними еталонами і що «треба розширювати творчі межі соціалістичного реалізму»9. Невдовзі про це ж (у 1956 р.) заговорив М. Рильський у статті «Краса», але вже стосовно власне художньої літератури, наголо­сивши водночас, що «критики-професіонали ще й досі, хоч і присягають у своєму зреченні вульгарного соціоло­гізму, мало, проте, приділяють у своїх статтях місця ес­тетичній оцінці мистецьких явищ»10. «Критики-профе­сіонали» ніби й пробували прислухатися до цієї думки наприкінці 50-х років (А. Трипільський. «Про красу ми­стецтва», 1959), але вириватися з полону вульгарно-соці- ологічного догматизму все ще не збиралися, тому розви­ток її слід віднести лиш до початку 60-х років. Саме у зв’язку з рухом шістдесятництва Л. Новиченко у перед­мові до першої збірки І. Драча «Соняшник» писав, що у віршах молодого поета вражає не стільки «предмет», скільки інтенсивність поетичного переживання, його «висока температура», породжена глибоким почуттям, міцним інтимним зближенням з тим, про що йде мова»11.

С. Крижанівський у післямові до збірки В. Симоненка «Тиша і грім» нагадав, що кожен справжній поет є «першовідкривач у царстві духовного життя, в сфері муд­рості і краси»12, а згодом думка про те, що література — це не ілюстрація суспільних процесів, а завжди художнє

**280**

ш

Історія українського літературознавства ■ «Потепління» в 60-х роках...

**281**

(естетичне) відкриття, стала поширюватись у значно шир­шому науковому контексті.

Концептуальні зрушення помітні в публікації дослі­джень М. Коцюбинської «Образне слово в літературному творі» (1960) і «Література і мистецтво слова» (1965). Певне значення мали роботи з проблем стильового роз­маїття літератури (В. Іванисенко. «Що таке лірика», 1963 і «Народження стилю», 1964; М. Острик. «Роман­тика в літературі соціалістичного реалізму», 1964; П. Мисик. «Багатство форм і стилів», 1966), а також збі­рники статей С. Крижанівського «Художні відкриття»

1. і Л. Новиченка «Не ілюстрація — відкриття» (1967). Щоправда, давалася взнаки й обережність у про­цесі виходу на цей новий для підрадянської науки шлях осмислення мистецтва. Сказавши, зокрема, про високу поетичну енергію і формотворчі шукання шістдесятників як про позитивну рису («бо застій художньої думки, бо­язкість шукань були несумісні з великим мистецтвом»), Л. Новиченко тут же додавав, що йдеться саме про вели­ке мистецтво соціалістичного реалізму (18). С. Крижанів- ський першовідкривацьку суть поезії пов’язував із по­верхневим знаменням часу і торжеством революційного вчення марксизму-ленінізму» (154).

Значно звужував уявлення про романтизм як тільки «форму» соціалістичного реалізму М. Острик у праці «Романтика в літературі соціалістичного реалізму», а ав­тори збірників «Художні відкриття» (С. Крижанівський) і «Не ілюстрація — відкриття» (Л. Новиченко) свої роз­думи про творчість багатьох письменників, зокрема й пи­сьменників, що були в радянські часи репресовані або тих, чиї твори були вилучені з літературного процесу (В. Кобилянський, В. Чумак, І. Кулик, А. Панів, О. Бли­зько, Є. Плужник та ін.), обов’язково супроводжували суто радянськими застережними міркуваннями. Так, скажімо, В. Кобилянський у своєму русі до відкриттів ішов нібито «від мистецтва буржуазного до мистецтва пролетарського»; І. Кулик уславив себе тільки в бороть­бі «за перемогу ідей комунізму в галузі художньої літе­ратури»; В. Еллан-Блакитний перебував «на тому інте­лектуальному високогір’ї, яке ми називаємо ленінськи­ми позиціями комуністичної партійності в літературі»; Є. Плужник бентежив читача своєю «відданістю комуні­стичному майбутньому, чесністю і суворістю до себе на­віть у своїх слабкостях» та ін. Одне слово, художнім осо­бистостям не відводилось іншої альтернативи, як тільки бути міцно прив’язаними до панівної ідеологічної докт­рини і робити свої відкриття тільки в її межах. Усе ж

те, що виходило за ці межі, як і досі, або замовчувалось, або піддавалося «неспростовній» критиці. Мовляв, автор помилявся, ще не сформував свій більшовицький світо­гляд і т.ін.

Літературні та наукові втрати при цьому призводили до майже трагічних наслідків. Одна з них стосується найголовнішої якості — філософсько-естетичної позиції літературного шістдесятництва. На самому початку його (мається на увазі не календарний початок, що виявлявся в поезії Д. Павличка чи Ліни Костенко, а початок кон­цептуальний, який почався з осмислення поетичного де­бюту І. Драча) І. Драч у поемі «Ніж у сонці» (за авторсь­ким визначенням — феєрична трагедія) головний худож­ній мотив сформулював як «ніж у сонці нашої правди». Цей мотив концентрував у собі значно глибший (і конк­ретніший) зміст, ніж тільки стурбованість ліричного ге­роя долею зраненого, «заплямованого» людьми небесного світила; в ньому звучала передовсім думка про рани суто нашої національної правди: убогість вдовиної хати (асо­ціація з фольклорним образом «вдови-України»); людсь­ка «темнота, що з горя попеляста»; недолюблені (через кляту колгоспну роботу) «вуста твої і очі сині» тощо. Та­ка правда (хоч і обставлена була автором процедурною, ритуальною московсько-ленінською образністю) ніяк не узгоджувалася з офіційно-парадною «правдою» більшо­визму, і Л. Новиченко в передмові до «Соняшника» сха­рактеризував її як «розгублені скарги» поета, котрі, мо­вляв, призвели до загальної вразливості авторської кон­цепції в творі (вона, мовляв, «багато в чому недодумана і незріла», 17). Як наслідок, поемі «Ніж у сонці» майже на два десятиліття був перекритий шлях у книжкові ви­дання поета, а ідейні позиції багатьох шістдесятників (за винятком В. Симоненка, Гр. Тютюнника, Ліни Костенко) спрямувались до «правди» в її більшовицькому розумін­ні. Відтак ілюзії шістдесятництва про можливість в умо­вах «хрущовської відлиги» вільно виражати душу і прав­ду свого народу розбилися об мур панівної ідеології, яку ревно і послідовно охороняли всі титуловані стражі з лі- тературно-критичної обслуги.

Критики з молодшої генерації шістдесятництва (І. Дзюба, Ю. Барабаш, І. Світличний, Є. Сверстюк,

В. Фащенко, В. Дончик, Г. Сивокінь, М. Малиновська, М. Ільницький, А. Макаров та ін.) ідеологічне забарвлен­ня своїх думок намагалися поступово поєднувати з влас­не науковим аналізом літературних явищ, який давав змогу ширше говорити про іманентну специфіку літера­турного процесу, акцентувати на неприпустимому зни-

**282**

Історія українського літературознавства

женні естетичних критеріїв в оцінці творів, на загрозли­вому засиллі в літературі кон’юнктурних схем і безликих штампів, що вело до девальвації самого уявлення про ху­дожнє слово. Один із прикладів — обговорення в пресі творчості молодих поетів (Л. Костенко, І. Драча, М. Він- грановського та ін.) і кількох публікацій молодих крити­ків — статей І. Світличного «Людина приїздить на село» («Вітчизна», 1961, № 6), Л. Кореневича «Велика сила прикладу» («Вітчизна», 1961, № 5), О. Ставицького «Як у житті» («Вітчизна», 1961, № 6). У поглядах на молоду поезію Л. Костенко, І. Драча, М. Вінграновського намі­тилось цілком очевидне розмежування: відверто чи з пев­ними застереженнями підтримали їх окремі старші пись­менники М. Рильський13, О. Гончар14, А. Малишко15 та ін., зате з різкою критикою проти них виступали в різ­них періодичних виданнях М. Шеремет, М. Чабанівсь- кий, Л. Дмитерко, П. Воронько і до певного часу П. Тичина (стаття «Бути вірними великій ідеї до кінця», журн. «Дніпро», 1963, № 3). Найбільш категоричним і найменш професійним у своєму неприйнятті художніх пошуків шістдесятництва виявився підставний «сільський учитель» О. Степаненко, який у партійній га­зеті «Радянська Україна» 23 грудня 1962 р. беззастереж­но «засудив» незрозумілих, нібито, для народу всіх моло­дих поетів України (стаття «Поети, пишіть для народу»).

Названі вище статті І. Світличного, Л. Кореневича й О. Ставицького спричинилися до загальнолітературної полеміки. П. Загребельний (тодішній редактор «Літера­турної газети») схарактеризував їх як «Три краплі смут­ку» (назва газетної статті), доводячи, що ці критики не мають рації в своїх тривогах за девальвацію художнього слова, що вони свідомо йдуть на конфлікт із письменни­ками тощо. Учасники письменницьких зборів у Спілці письменників пробували захистити критиків від такого хибного трактування їхніх виступів і висловлювались за підтримку критичного пафосу критики загалом («Вітчизна», 1961, № 9, С. 208—211). Однак у наступні роки фактично в усій критичній літературі стала утвер­джуватись думка, що художня творчість в Україні розви­вається «безконфліктно» і тільки «по висхідній», а сама критика буквально переобтяжена позитивними успіхами в осмисленні літературного процесу. У статті В. Іванисен- ка «Сучасна література і проблеми критики» (1963) йшлося, наприклад, про те, що за всю історію українсь­кої радянської літератури дослідники її не працювали ще так інтенсивно й плідно, як в останні роки. «Помітних

«Потепління» в 60-х роках...

**283**

результатів досягнуто... у висвітленні таких проблем, як партійність і народність радянської літератури на сучас­ному етапі (праці М. Шамоти, Л. Новиченка, А. Мороза, О. Дяченка та ін.), природа і суть стильової багатоманіт­ності в межах методу соціалістичного реалізму (Л. Нови­ченко, С. Крижанівський), проблема позитивного героя в прозі (Б. Буряк, К. Волинський, М. Логвиненко), специ­фіка поетичних жанрів, зокрема жанрові особливості лірики і великих епічних форм у поезії (С. Крижанівсь­кий, С. Шаховський, Й. Кисельов, М. Острик), місце са­тири в радянській літературі (П. Моргаєнко, І. Зуб) та цілий ряд інших»16. Одне слово, формувалася і підтриму­валася думка про «безконфліктність» в осмисленні літературного процесу, а коли й треба було на щось звер­нути увагу, то хіба що на потребу «поглиблення теоре­тичного рівня нашої поточної критики», як писав у ци­тованій статті В. Іванисенко, чи на необхідність постійно пам’ятати про «ленінські уроки» класового розуміння мистецтва, про комуністичну партійність художньої творчості тощо.

Демагогічний спалах міркувань на ці теми особливо активізувався в середині і в другій половині 60-х років, коли ілюзії «хрущовської відлиги» почали інтенсивно пригасати, а в повітрі запахло ще новішими регламента­ціями в мисленні, новим обожненням «єдино правильно­го» марксистсько-ленінського літературознавства17. Де­хто з критиків пробував протестувати проти регламента­цій чи заборон у творчості («Як же тісно іноді вередли­вій художності в критичному гаю заборон», — писала, наприклад, М. Малиновська)18, але такі протести звучали з роками дедалі тихіше чи й зовсім поглинались нароста­ючим гулом офіційно-ідеологічних догм. Певний спротив їм могла ще чинити письменницька критична публіцис­тика, але треба було, щоб належала вона таким автори­тетам у тодішній літературі, як М. Рильський, П. Тичи­на чи О. Гончар.

У доповіді на V з’їзді письменників України О. Гон­чар, зокрема, приділив дуже багато уваги несумісним із творчістю «заборонам» і «обмеженням», наголосивши, що чомусь у тогочасній літературі більшою пошаною ко­ристувалися «здоровий примітив» та «розбухла описо­вість», ніж творчий досвід автора «Чорної ради» П. Ку­ліша, досвід М. Драгоманова чи В. Винниченка. «Нам треба знати і Лорку, і Антонича, і Елюара, — наголошу­вав О. Гончар, — не повинен бути обійденим ні Бунін, ні Винниченко... літератора цікавлять різні вияви інтелек­

**284**

Історія українського літературознавства

ту, в тому числі не зайвим йому буде знати й теорію Зіг- мунда Фрейда»19. Такі міркування були в той час не ли­ше свіжим словом у літературознавстві, а по-справжньо­му сміливою, навіть ризикованою акцією. Зокрема, коли йшлося про потребу зняття заборони з імені В. Винни­ченка, який для радянського літературознавства все ще залишався «буржуазним націоналістом» і «ворогом укра­їнського народу». Характерно, що згадка всього цього в доповіді О. Гончара збіглася в часі з появою тоді «крамольної праці» І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи руси­фікація», за рукописне поширення якої в Україні й опуб­лікування за кордоном (хоча й були в ній посилання на цитати головних «марксистів» — самого Маркса і Лені­на) автора згодом було заарештовано; з публічним про­тестом В. Стуса проти арештів інтелігенції, що стало при­чиною пізнішого арешту і самого В. Стуса; з наростаю­чим офіційним розносом усіх шістдесятників, які нібито вдаються до формалізму, «ідейно недовантажують» своїх творів тощо. В одній з епіграм П. Воронько І. Драча по­рівнював з «циркачем на дроті», а знятий за його кіно­повістю фільм «Криниця для спраглих» був недопуще- ний до прокату; у критичних статтях і рецензіях почали з’являтися натяки, що «новелісти-шістдесятники» згу­щують фарби, пишуть «дрібне про дрібне», а самі крити­ки захоплюються їхнім «термінологічним твістом» та ін.

У Москві в цей час уже почалися акції приборкання дисидентів, зокрема — О. Солженіцина через його спроби «прищепити» в російській літературі неприйнятні (з пози­цій соцреалізму) теми, ідеї, мотиви. На одну з таких ак­цій (на секретаріат СП СРСР) з України були «запрошені» О. Корнійчук і Л. Новиченко. Обговорювалась вимога

О. Солженіцина опублікувати його п’єсу «Пир победите- лей» і роман «Раковьій корпус». Л. Новиченко в своєму виступі виключив будь-яку можливість публікації п’єси («Надо преодолеть всяческие корешки, ведущие от зтой пьесьі»). А щодо роману, то утверджувана в ньому ідея мо­рального соціалізму, на думку критика, — «зто отрицание марксизма-ленинизма. Потом зти слова Пушкина — «Во всех стихиях человек — Тиран, предатель или узник» — зто оскорбительная теория. Все зти вещи категорически неприемлемьі для нас, ни для нашого общества, ни для на- рода...». О. Солженіцин тоді сказав, що ніколи не відмо­виться «от продолжения русского реализма»20.

Одне слово, в літературно-художньому процесі Украї­ни і всього СРСР (з одного боку)зростала напруга ідейно- творчих шукань і невдоволень письменників з приводу

«Потепління» в 60-х роках...

**285**

обмежень у цих шуканнях, а з іншого — дедалі агресив­нішим ставав режимний прес.

Позитивна згадка О. Гончарем імені В. Винниченка обійшлася тоді для нього (як голови СПУ) тільки «кабінетними виховними розмовами», але коли через рік з’явився його роман «Собор», розмова про нього вийшла далеко за межі кабінетів. Спочатку роман сприймали прихильно, але невдовзі його почали не просто шельму­вати, а піддавати анафемі, вульгарному паплюженню. За півтора року перед появою «Собору» М. Малиновська пи­сала, що в тодішній критиці «назавжди полишено впра­ви... на поживних пасовиськах умоглядного соціологіч­ного схематизму, впертого підтягування найрізноманіт­ніших явищ до вульгарних «загальних» положень»21. Однак розперезана критика «Собору» показала наївність думки молодої М. Малиновської. Якщо в полеміках по­чатку 60-х років можна було прочитати, що, скажімо, в «Правді й кривді» М. Стельмаха усього лише зміщено час (атмосферу «хрущовської відлиги» перенесено в пер­ші повоєнні роки), то в критичних розборах роману «Собор» такого типу натяки переросли в найагресивнішу концепцію. У статті директора Інституту літератури М. Шамоти не лише «спростовувались» висловлені в пре­сі позитивні оцінки роману, не лише оголошувалася вій­на всім «бездумним, не завжди безкорисливим шануваль­никам» таланту письменника, а й доводилась цілковита «творча невдача» автора «Собору». Доводилась без жод­ного доводу, без жодного аналітичного аргумента, а тіль­ки через «невідповідність» зображеного в романі і того, чого жадали від літератури «усталені нашим способом життя державні, партійні і комсомольські інституції»22.

Такого типу «методологія» була підхоплена числен­ними критиками 60—70-х років, які не без насолоди ви­шукували в «Соборі» всілякі ідеологічні збочення, заод­но й піддавали критичній анафемі романи Р. Іваничука «Мальви» і В. Дрозда «Катастрофа», повісті І. Чендея «Іван», Д. Міщенка «Батальйон необмундированих», Є. Гуцала «Мертва зона», В. Шевчука «Набережна, 12» та ін. Ці твори (як і «Собор») виводили українську літе­ратуру на новий, менш обтяжений більшовицькими дог­мами ступінь бачення й осмислення дійсності, але на їх шляху з’явилося немало послідовників М. Шамоти (М. Равлюк, Л. Санов, А. Гордієнко та ін.), а також пар­тійно-видавничих функціонерів, наприклад, парторга ки­ївських письменників Б. Чалого чи головного редактора

**286**

Історія українського літературознавства

видавництва «Радянський письменник» М. Лещенка, які чинили такій літературі щонайжорстокіший критичний опір. Коли ж, скажімо, Є. Сверстюк пробував через «самвидав» поширити свою загалом безпретензійну стат­тю про «Собор» («Собор у риштуванні») чи висловити в чехословацькому журналі «Дукля» деякі тривожні думки про кепські літературні справи в Україні, то тут же Л. Новиченко у виступі на партійних зборах київсь­ких письменників заявив, що статті Є. Сверстюка «категорично суперечать основним принципам соціалісти­чної ідеології»23; щойно Л. Новиченко зауважив, що треба було б «вимогливо, принципово, всебічно обговорити й оцінити «Мальви» Р. Іваничука чи «Катастрофу» В. Дроз­да»24, як невдовзі Л. Санов у журналі «Радянське літера­турознавство» (1969, № 7), а П. Загребельний у доповіді на

1. з’їзді письменників України (1971, 18 травня) наголо­сили, що В. Дрозд пише «про людей без любові й уваги», «не відтворює оптимістичного сприймання» тощо.

Після таких критичних «проробок» розпочиналася, як правило, кампанія репресивних заходів: і «Собор», і «Мальви», і «Катастрофу», і «Мертву зону» й інші твори було вилучено з літературного обігу майже на двадцять років. Деяким письменникам (як автору «Набережної, 12» В. Шевчуку) на десять літ було перекрито шлях у друк; вимушено «замовкла» тоді років на десять Ліна Костенко, тривалий час не допускалися до читачів твори

І. Чендея та ін. Така ситуація в критичному осмисленні літературного процесу наводила на нього тінь непевності, нервозності й ще зримішої нестабільності. У свідомості старших літературних критиків замаячіли згадки про не­давні 30-ті роки, про можливі репресії не лише проти творів, а й авторів, і тому в їхніх публікаціях ще з біль­шим «ентузіазмом» утверджувалось вірнопідданство ре­жимові й обґрунтовувалась «прив’язаність» до нього будь-якої творчості. Молодші критики намагалися не від­ставати від старших, і в періодиці зарясніли виступи з холодним, малокваліфікованим змістом, у якому науко­вий метод послідовно підмінювався простолінійним ідео- логізуванням і суто сприймацькими довільностями в рег­ламентованих соцреалізмом судженнях. Ті, хто на такий шлях не ставав, здобувався на зловісний ярлик дисиден­та, перед яким щільно закривалися двері редакцій і ви­давництв, зате будь-якої миті могли відчинитися двері слідчих ізоляторів КДБ. З критиків першими зазнали та­кої долі І. Світличний, Є. Сверстюк, І. Дзюба та ін.

«Потепління» в 60-х роках..

**287**

У критиці й літературознавстві, що розвивалися поза межами України, шістдесяті роки минали під знаком дальшого, в основі своїй об’єктивного й багатого за проб­лематикою осмислення літературного процесу. М. Гло- бенко опублікував кілька розвідок про прозу 20-х років і про деякі грані розвитку всієї літератури «підсовєтської України»25; Б. Кравців спробував узагальнити наслідки розгрому українського літературознавства в 20—30-х ро­ках, процесу реабілітації письменників наприкінці 50-х років;26 Є. Маланюк видав двотомник своїх есеїстичних спостережень над розвитком української поезії в радян­ський періоді27 та ін. Особливо вражаючою була картина нищення науки про літературу, яку подав Б. Кравців. Вражали насамперед цифри: у 20-х роках у галузі укра­їнської критики й літературознавства працювало 280 на­уковців; з них було піддано репресіям 103 (живими зо­стались тільки 14); вибуло з літературного життя внаслі­док екстермінаційних заходів 74 особи; емігрувало за кордон — 25; «перетривало і заслужило на звання «совєтських літературознавців» усього 15 осіб». Знадоби­лося понад два десятиліття, щоб до цих 15-ти приєднало­ся в підрадянській Україні ще 105 осіб, але до цифри 280 (як у 20-х роках) материкова Україна не дотягнеться на­віть наприкінці XX ст.

Щодо якісного поповнення науково-критичних лав. Адже серед знищених чи передчасно зведених у могилу були такі імена як С. Єфремов, М. Грушевський, М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара... Засяги й ана- літизм їхнього мислення були такими, що зрівнятися з ними в Україні до 90-х років XX ст. практично не було кому. Певні умови для формування такого рівня талан­тів підтримувалися в 60—80-х роках лише за кордоном, в українському вигнанні. На початку 60-х років дослі­дженням української літератури там займалося вже по­над 40 осіб, але дуже виразне наукове обличчя серед них виявляли тільки одиниці. Порівняно активно історико-лі- тературний процес в Україні XX ст. досліджував у 60-х ро­ках І. Кошелівець, опублікувавши в 1963 р. антологію (з передмовою та біографічними довідками про авторів) «Панорама найновішої літератури в УРСР», а в 1964 р. — критичний нарис «Сучасна література в УРСР» (Нью- Йорк, видавництво «Пролог»). Цей нарис не претендував, звичайно, на повноту історичного висвітлення шляхів розвитку української літератури в пореволюційний час, але в певному розумінні це була таки історія української

**288**

Історія українського літературознавства

літератури означеного періоду (20—60-ті роки). Дещо фрагментарна, за стилем переважно публіцистична, але — історія. Автор запропонував у ній (хай і без достат­нього аналітизму) свою концепцію і свою періодизацію літературного процесу і спробував поєднати при цьому іс­торіографічний та проблемний принципи аналізу.

Визначальною рисою української літератури 20—60-х років, на думку І. Кошелівця, є те, що вся вона — «сучасна». І не тільки тому, що в ній одночасно працю­ють і фундатори її (П. Тичина, М. Рильський та ін.), і представники молодших поколінь; «секрет» полягає в то­му, що в її лави час від часу вливаються імена репресо­ваних чи «свідомо забутих» авторів, твори яких у кож­ному періоді можуть характеризуватися як справді су­часні — або з погляду історика літератури, або з погля­ду читача (від якого раніше ті твори приховувались), або, зрештою, з погляду історичного моменту. Одне слово, маємо справу з «конгломератом», у якому поєдналися рі­зні за часом написання твори, але які однаково сучасні, бо через репресивну літературну політику радянських властей ніяк не можуть набути ознак минулого (то ни­щать їх, то оживлюють, то возносять на п’єдестали, то скидають із них і кожного разу — не до кінця).

Феномен сучасності української літератури пореволю- ційної пори творився (за І. Кошелівцем) чотирма поко­ліннями письменників. Перше формувалося під впливом модерних літературних пошуків рубежу XIX—XX ст. (М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра, Г. Косинка, П. Панч, М. Хвильовий, Ю. Смолич та ін.); починали во­ни писати «своїм голосом». У другій половині 20-х років і далі частині з них було «уста прещільно заклепано» (С. Єфремов), і вони залишилися в літературі «недолуги­ми блазнями», а частину пересаджено до в’язниць або страчено протягом 30-х років. Друге покоління утверди­ло себе в літературній царині в середині 20-х років (М. Куліш, Ю. Яновський, Б. Антоненко-Давидович, О. Довженко, М. Бажан, І. Микитенко, О. Корнійчук, Л. Первомайський та ін.); з-поміж них (за євангельським виразом) «багато було покликаних, але мало — вибра­них», оскільки природний потяг їх до продовження тра­дицій модерної творчості і європейського уявлення про специфіку мистецтва був ще в дуже молодому віці заглу­шений ударами «потворного псевдокласицизму» (тобто — соціалістичного реалізму), і їм довелося, з одного боку, ще з більшими втратами розділити долю першого покоління, а з іншого — народити таких гігантів, як О. Довженко чи

«Потепління» в 60-х роках...

**289**

Ю. Яновський, що стали в певному розумінні на один п’є­дестал із М. Гоголем і Т. Шевченком. Щоправда, в того ж

О. Довженка чимало «понаписувано й такого, чим ніби прославлена совєтчина, але все воно притягнене штуч­но... як щось наносне й тимчасове супроти одвічно укра­їнського, яке в Довженковому сприйманні, не раціональ­но, а душею — перекриває всі тимчасовості і залишаєть­ся невмирущим»28.

Третє («найменш обдароване») покоління прийшло в літературу тоді, коли утвердився в ній головний принцип творчості в тоталітарному суспільстві — принцип «рів­няння... на найнижчого, тобто — на графомана», і тому дало воно велику когорту не розкритих до кінця талантів (А. Малишко, М. Стельмах, О. Гончар, В. Земляк та ін.) і безліч цілковитих графоманів, які протягом 40—50-х років заповнювали собою фактично «мертву порожнечу» в літературі, названу нами вище «зупиненим літпроце- сом» (М. Шеремет, Л. Дмитерко, М. Нагнибіда, А. Кац- нельсон, В. Козаченко, Ю. Збанацький та багато інших, серед яких лише після 1956 р. «визначилися деякі світлі­ші винятки»).

Четверте покоління (шістдесятники) ввійшло в літе­ратуру на хвилі висловленої О. Довженком потреби «роз­ширення творчих меж соціалістичного реалізму». Це по­коління ввібрало в себе і деяких старших письменників (О. Гончар, В. Земляк, Г. Тютюнник та ін.), які почали «перебудовуватись», але в основному до нього ввійшли наймолодші, що склали фундамент шістдесятництва — Гр. Тютюнник, Ліна Костенко, І. Драч, Д. Павличко, М. Вінграновський, Є. Гуцало, Вал. Шевчук, В. Дрозд та ін. Окремі їхні твори, до речі, введені (як основні) в зга­дувану антологію І. Кошелівця «Панорама найновішої лі­тератури в УРСР».

Запропонована дослідником схема розвитку українсь­кої літератури радянського періоду, звичайно, дуже приблизна; письменницькі постаті «розташовано» в пе­ріодах надто довільно (особливо в першому і другому, де, наприклад, М. Хвильовий і М. Куліш потрапили в різні періоди, а зв’язки з модерними пошуками в них вияви­лися аж на другому етапі творчості), але характеристика їхніх творів подана часом аж надто однолінійно (ідеоло­гічно) й не в усьому безпомильно (про що говорить у «висновках» і сам автор).

Однак не зважати на неї ніяк не можна, оскільки в суті своїй вона все-таки не далека від істини. Пробиваю­чись до тієї істини, І. Кошелівець залишив чимало точ­

**290**

Історія українського літературознавства

них означень для тих літературних явищ, які в літерату­рознавстві материкової України трактувалися тоді тільки з класових позицій, фальшиво і лицемірно, без будь-яко­го оглядання на принципи наукової об’єктивності і сум­лінності. Особливо цінними видаються судження дослід­ника про рух науково-критичної думки в тогочасній Україні, де навіть найбільш обдарованим ученим (О. Бі- лецькому та ін.) довелось іти на нечувані в історії науки компроміси, давати хибну, тенденційно заангажовану картину літературного процесу. А що вже казати про менш обдарованих чи таких «партійних комісарів при лі­тературі», як М. Шамота, книжки якого були в літерату­рознавстві своєрідними «жандармами в палітурках». Найбільше шкоди дослідникам завдавала орієнтація їх на догми соціалістичної естетики. Л. Новиченко або

С. Крижанівський, пише І. Кошелівець, «виявляють тон­ку спостережливість і смак, коли заходить мова про кон­кретні літературні явища, але щойно вони вибираються на площину соціалістичної естетики, як витвором їхньої праці з’являються догматичні твори, позбавлені жодного проблиску живої думки» (9).

Значним кроком від догматизму соціалістичної есте­тики стала літературно-критична діяльність шістдесят­ників, сере^ яких І. Кошелівець особливо виділяє І. Дзю- бу з його тодішніми публікаціями в періодиці «Від моли­тов до дум» («Літ. газ.», 1961, 23 травня), «Перший ро­зум наш...» («Літ. газ.» 1962, 4 грудня), стаття «Як у нас пишуть?», що публікувалася з продовженням у трьох но­мерах «Літературної газети» в 1961 р. та ін. Цими публі­каціями І. Дзюба відроджував аналітичне начало в літературознавстві, розвінчував усілякі вияви графоман- ства в радянській літературі й утверджував конструктив­ні принципи історико-філологічної методології, але все ще в межах згадуваного заклику О. Довженка «розши­рювати творчі межі соціалістичного реалізму». Але на­віть це не вберегло І. Дзюбу та кількох інших критиків від арешту наприкінці 60-х років.

Останні думки розглянутої вище праці І. Кошелівця пройняті мотивом вибачливості перед тими українськи­ми літераторами, яких довелося в процесі аналізу їхньої творчості надто критикувати. На думку І. Кошелівця, во­ни в кінцевому підсумку заслуговують на певну реабілі­тацію, оскільки випало їм творити в нестерпних соціаль­них умовах: глум і утиски української мови, натиск «не­світського зла московщини» тощо. «...Бути українським письменником у совєтчині це... подвижництво» (362).

«Потепління» в 60-х роках..

**291**

Подвижництвом в умовах тоталітарної совєтчини бу­ло, поза сумнівом, і дослідження творчості цих письмен­ників. І чи не найбільш переконливою тут є наукова спадщина О. Білецького, п’ятитомне видання якої (ви­брані праці) готувалося до друку в рік опублікування на­рису І. Кошелівця «Сучасна література в УРСР». З цього п’ятитомника постає справжня драма вченого, який на певному етапі розвитку свого дослідницького таланту (з кінця 20-х років) став переводити власну наукову мето­дологію (переважали в ній принципи компаративістики) на рейки антинаукового марксизму. Як наслідок, учено­му вдалося, з одного боку, охопити своїм зором значну частину видатних явищ української літератури, створи­ти, по суті, свою концепцію її розвитку, а з іншого — марксистська кон’юнктура дуже попсувала ту концепцію (особливо, коли О. Білецький пробував віднаходити в лі­тературному процесі «буржуазні», «ліберальні», «націо­налістичні» та подібні до них «компрометуючі» мотиви), породивши в його окремих дослідженнях усілякі натяж­ки, підтасовки і навіть цілком очевидні фальсифікації. Наприклад, про передмову до вибраних творів Лесі Укра­їнки в 3-х томах (1937) говорити навіть не доводиться, оскільки в ній відбився цілковитий колапс тогочасної лі­тературної ситуації в Україні. У 1949 р. О. Білецький пише розвідку «Прометей» Есхіла і його потомки (оче­видно, нащадки. — М.Н.) в світовій літературі», і, щоб розмежувати в ній «революційну демократку» Лесю Українку і «буржуазного ліберала» М. Драгоманова, до­слідник без жодної наукової аргументації розводить їх на різні боки ідеологічних барикад навіть у трактуванні ни­ми образу античного Прометея. Для Лесі Українки, мов­ляв, Прометей втілює революційність, а для М. Драгома­нова — тільки поступ29. Тим часом П. Филипович ще в 20-х роках переконливо показав, що «вживання образу Прометея у Драгоманова і Лесі Українки однакове; він у них є лише абстрактним символом — засобом для вислов­лення визвольної думки: у першого — в популярному на­рисі, поданому в розповідній манері, у другої — в поезіях, сповнених громадського розумування»30.

Кон’юнктурні фальсифікації найчастіше з’являлися в працях О. Білецького, що датовані періодом від середини 30-х років (тобто, з часу написання монографії «К. Маркс, Ф. Енгельс і історія літератури») до середини 50-х років. Проте в останні роки життя він ставав дедалі вільнішим від догм вульгарно-марксистського літерату­рознавства. Це видно, зокрема, в таких його статтях, як

**292**

Історія українського літературознавства

«Світове значення творчості Т. Шевченка», «Світове зна­чення Івана Франка», «Українська література серед ін­ших літератур світу», «До питання про періодизацію іс­торії дожовтневої української літератури» та ін., у яких обґрунтовувалась специфіка української літератури як феномена естетики, навіть містився заклик «подолати за­лишки догматичного ставлення до марксизму», коли йдеться про художню творчість, «прихильніше», ніж у

1. р., розглядалася концепція української літератур­ної історії, яку розвивав Д. Чижевський та ін. Принци­повою була, зокрема, думка 0. Білецького про обов’язко­ву потребу розглядати українську літературу в контексті світових літератур (розвивалася, отже, школа компара­тивістики), про необхідність якнайповнішого охоплення дослідниками літературного матеріалу, незалежно від йо­го «другорядності» чи «національної обмеженості», кот­ра в колоніально поневолених літературах (якою була українська) виникала мимовільно. «Посередньо чи безпо­середньо Білецький спричинився до того, що історики лі­тератури почали говорити про такі визначні постаті
2. ст., як П. Куліш і М. Драгоманов. Наприклад, не без його впливу з’явилися два дуже цінні дослідження (про них була мова раніше. — М.Н.) М. Бернштейна «Журнал «Основа» і український літературний процес кінця 50— 60-х років XIX ст.» (1959) і «Українська літературна критика 50—70-х років XIX ст.» (1959), у яких, попри засадничу фальш методи, подано багато фактичного ма­теріалу, зокрема й про центральні постаті тодішнього процесу — П. Куліша й М. Драгоманова. Сам Білецький скоментував і видав твори М. Вороного, працював над до­слідженням і поверненням до історії української літера­тури Б. Грінченка тощо. У критиці Білецький, коли це стало можливим, дав в останні роки блискучі зразки за­стосування формально-естетичної методи (в поєднанні, звичайно, з компаративістикою. — М.Н.), бувши еруди­цією й талантом за приклад молодшим критикам» (Ко­шелівець І., цитована праця, с. 271—273). Певна части­на нових, «післякультівських» праць О. Білецького була опублікована в повному обсязі лише після смерті вчено­го, а ширший загал дослідників ознайомився з ними, по суті, лише з виходом п’ятитомника його вибраних дослі­джень (1965—1968). Вони дуже суттєво вплинули на роз­виток тогочасного академічного літературознавства, пре- зентатори якого саме тоді почали виконувати чи не найвідповідальніше за всі пореволюційні роки завдан­ня — створення восьмитомної «Історії української літе­ратури» (1967—1971).

•Потепління» в 60-х роках...

**293**

У передмові до цієї праці («Від редакційної колегії»), а також у статті голови редколегії Є. Кирилюка про нау­кові принципи видання наголошувалось, що автори його, переважно співробітники академічного інституту літера­тури, використали досвід своїх попередників, а науковою основою для них служать матеріалістичне розуміння ху­дожньої творчості, висхідні положення «ленінської теорії відображення, вчення про культурну спадщину, поло­ження про наявність двох культур у кожній національ­ній культурі у класовому суспільстві, ленінського прин­ципу партійності літератури»31. Отже, щось нове (з точки зору методології) в новій «Історії...» ніби не передбачало­ся, але фактичний матеріал її все ж був позначений де­якими новими поглядами, що випливали саме з останніх за часом написання праць О. Білецького. В періодизації літературного процесу, наприклад, крізь безлику хро­нологію проглядали спроби значно активніше, ніж у по­передніх радянських «Історіях...», акцентувати на спе­цифіці художньої творчості, а не тільки на тісних зв’яз­ках її з суспільними процесами (зокрема, під час розгля­ду літератури часів Київської Русі і другої половини XVIII — початку XIX ст.); у прагненні повноти та об’єк­тивності осмислення кожного періоду з’явилась тенден­ція до розширення кола письменницьких імен та до су­проводу їх не тільки класово жорсткими, а й естетични­ми характеристиками тощо. У передмові Є. Кирилюка з’явилося визнання, що «ми ще не дійшли до повної мі­ри об’єктивності, але значно наблизились до неї»; це вид­но, зокрема, з того, що, хоча, скажімо, О. Олесь чи М. Вороний названі в «Історії...» поетами-декадентами, а про М. Хвильового, М. Івченка чи В. Підмогильного ска­зано, що в їхній творчості виявились «впливи ворожої ідеології», та все-таки їм відводилось у виданні більш- менш значне місце. Так само ширшою в «Історії...» була інформація про П. Куліша і М. Драгоманова, О. Конись- кого і Я. Щоголіва, М. Чернявського й А. Кримського, М. Філянського і П. Карманського, В. Пачовського і Б. Лепкого, Г. Косинку і М. Куліша, О. Слісаренка і Г. Епіка, М. Хвильового й О. Досвітнього, а також про багатьох письменників із покоління шістдесятників.

Дещо нове з’явилося в тих розділах восьмитомника, де розглядалися канонізовані соцреалізмом явища укра­їнської класичної і радянської літератур — хрестоматій­ні твори давнього періоду, творчість І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, М. Рильського, Ю. Яновського, А. Головка та ін. Це ста-

**294**

Історія українського літературознавства

ло можливим завдяки тому, що протягом 60-х років опу­бліковано низку нових монографічних праць про них, здійснено повніші видання їхніх творів тощо. Хоча всі розділи були вражені корозією вульгарно-марксистської методології, яку сприйняла від своїх попередниць вось- митомна «Історія...», але відчувалося, що її автори в своєму мисленні були вже більш демократичними і нама­галися далеко не кожне літературне явище «заштовхува­ти» в класові рамки, в прокрустове ложе «соціально зу­мовленої правди життя». Принаймні, в «Історії...» вже не знайдемо тверджень на зразок, що «Франко художньо відтворив процес первісного капіталістичного нагрома­дження»32, а сатирична поезія Шевченка «після Жовт­ня... допомагала духовному озброєнню радянських людей проти загрози буржуазно-поміщицької реставрації»33. Не­порушними для авторів «Історії...» залишались тільки найзагальніші і тому найбільші вульгаризації марксист- сько-ленінської естетики, зокрема — про «дві культури в кожній культурі», про «соціалістичну за змістом і націо­нальну за формою» літературу, про «партійність як вищу форму народності» тощо. Внаслідок цього вся українська література і надалі поділялася на «прогресивну» і «реак­ційну», у творах усіх письменників і надалі відшукува­лись риси «партійності», на основі чого робився висновок про «ворожість» цих письменників щодо народу чи про «відданість» йому. Засуджувались тільки царистські та сталінські «перегини» в поглядах на ці проблеми і трак­тування їх так званим буржуазним літературознавством та буржуазною історіографією. Найвагоміші роботи з ці­єї «буржуазної» сфери, як правило, замовчувались або піддавались нещадній критиці. Так, у переліку давніших праць з історії української літератури в цитованій статті Є. Кирилюка не згадуються ні «Історія українського пи­сьменства» С. Єфремова, ні «Начерк історії української літератури» Б. Лепкого, ні «Історія української літератури» М. Грушевського, ні «Історія української лі­тератури» Д. Чижевського, зате висловлено нарікання, ніби «у нас, на жаль, немає багатотомної історії Украї­ни» і це ускладнювало написання літературної історії. Про існування десятитомної «Історії України-Руси» М. Грушевського в самому восьмитомнику все ж згадано, але, звичайно, з від’ємним, «буржуазно-націоналіс­тичним» знаком. Як і про «Історію українського пись­менства» С. Єфремова, котра схарактеризована всього ли­ше лайливим словом «писання».

«Потепління» в 60-х роках..

**295**

Рецензенти восьмитомника відгукувались про нього загалом позитивно. Були, щоправда, спроби партійних функціонерів піддавати ревізії принцип добору в «Історію...» письменницьких імен (особливо — з сучасно­го літературного процесу), а в рецензіях фахівців робили­ся зауваження стосовно розтягнутості вступних розділів, відсутності цілісної характеристики творчості деяких письменників, плутанини в датуванні окремих літерату­рних подій тощо34. Але минув якийсь час і на місці цих суто технічних огріхів з’явилися огріхи методологічного характеру. С. Крижанівський заговорив про «поблажли­ве ставлення» авторів до «вихідців з дрібнобуржуазної націоналістичної партії боротьбистів» (В. Блакитного, В. Чумака, а особливо — А. Заливчого і Г. Михайличен­ка), недостатню «критику» окремих творів Г. Косинки,

1. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, перебіль­шення ролі в літературному процесі шістдесятників та ін.35. Згодом М. Шамота вказав на «помилкове» тракту­вання в «Історії...» новел А. Заливчого, які названі «рево­люційними», і на хибне висвітлення протистоянь літера­турних організацій ВАПЛІТЕ і ВУСПП (першу, мовляв, вихваляють, а другу гостро критикують, тоді як треба навпаки)36. П. Колесник свою критику восьмитомника поширив і на не завжди класове висвітлення в ньому творчості П. Грабовського, І. Франка та інших класи­ків37. В очах тогочасної літературної громадськості ці критики (М. Шамота й ін.) мали вигляд відомої унтер- офіцерської вдови, яка саму себе відшмагала: всі ж бо во­ни як співробітники академічного Інституту літератури брали участь у створенні восьмитомника, а тепер шмага­ють його за допущені методологічні хиби. Стимули для цього, звичайно, були, але ніяк не наукового характеру.

Протягом 1972—1978 рр. відбулося кілька суто ідео­логічних акцій (прийняття постанови ЦК КПРС «Про лі- тературно-художню критику», ейфорійне відзначення 50-річчя утворення СРСР та ін.), на які треба було (в ду­сі вироблених уже радянських традицій) оперативно від- реагувати — показати всенародні «позитиви» і затавру­вати окремі «негативи». Першим це зробив тодішній сек­ретар ЦК КПУ В. Маланчук, загостривши увагу на рисах «політичної та ідеологічної аморфності, методологічної безпорадності» окремих літературознавців і на захоплен­ні їх «суто естетичним аналізом»38. Після цього і

1. Крижанівський, і М. Шамота, і П. Колесник у згаду­ваних публікаціях лише деталізували означені партій­ним функціонером «хиби» в науці про літературу, квалі­

**296**

Історія українського літературознавства

фікувавши їх як відступ від «вимог» марксистської есте­тики. Ще далі при цьому пішов М. Шамота. У журналі «Комуніст України»39 він піддав нещадній критиці методологічні прорахунки в осмисленні літературного процесу, назвав низку художніх творів з «порушеним іс­торизмом» і з притиском наголосив, що «пора кінчати з лібералізмом, його методологією і фразеологією». Серед тих, з ким треба було «кінчати», опинилися, відтак, і де­які автори восьмитомної «Історії...» (зокрема, Л. Нови­ченко як автор розділу, в якому йшлося про «революційність» новел антирадянського письменника- боротьбиста А. Заливчого), і дослідники сучасного літе­ратурного процесу (В. Дончик, Г. Сивокінь, В. Яременко,

1. Кузякіна, Т. Салига, М. Малиновська та ін.), і най­більше — сучасні та в минулому репресовані письменни­ки (М. Хвильовий, М. Куліш, А. Заливчий, М. Семенко, М. Руденко. Гр. Тютюнник, С. Плачинда, Є. Гуцало, Ю. Мейгеш, Р. Федорів, І. Білик, С. Тельнюк, Л. Горлач, В. Базилевський та ін.). Окремим рядком було виділено Ю. Смолича як автора «Розповідей про неспокій», у яких, мовляв, проглядаються підступні спроби «перегляду історії» «реабілітації ВАПЛІТЕ» і недооцінки «найближчої до партії літературної організації ВУСПП». Цього було достатньо, щоб створилася в критиці та літе­ратурознавстві винятково напружена атмосфера.

Письменники та літературознавці повели себе тоді по- різному: одні вдалися до ще крутіших виразів у критиці не раз уже критикованих літературних явищ (Л. Нови­ченко, наприклад, виступаючи на четвертому письменни­цькому пленумі в 1973 р., обрав для нищівної критики такий найменш захищений об’єкт, як творчість неокла­сиків і «поширювача культу Зерова» Г. Кочура), інших було примушено взятись за невластиве їм заняття в галу­

зі розвінчування буржуазних фальсифікаторів радянсь­кої літератури (В. Дончик. «Правду не здолати», 1977); ще дехто змушений був публічно визнавати свої «помилки» (І. Дзюба, В. Яременко та ін.). Розгорнулась у 70-х роках кампанія виключення з членства Спілки пи­сьменників (серед виключених були й критики та істори­ки літератури І. Дзюба, В. Іванисенко, Є. Сверстюк,

1. Світличний), звільнення з роботи вчених-філологів з подальшою неможливістю працювати за фахом (Л. Мах­новця, наприклад, звільнено за вжиту на обкладинці мо­нографії фразу Г. Сковороди «Неравное всем равенство»;

В. Іванисенка — за виявлений у робочому столі машино­пис монографії І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифіка­

«Потепління» в 60-х роках...

**297**

ція» та ін.). Деякі письменники «добровільно» опинили­ся на ударних будовах «розвинутого соціалізму» (Л. Гор- лач і С. Тельнюк — на будівництві БАМу; І. Григурко — на спорудженні каналу в південно-українських степах; уся Спілка письменників очолила шефство над будівниц­твом Чорнобильської АЕС, яка через десять літ по тому спричинить найбільшу в XX ст. техногенну катастрофу, та ін.); масованій критиці була піддана творчість тих пи­сьменників, які виявляли, буцімто, антиісторизм мис­лення чи акцентували на «нетипових моментах нашого прогресивного життя» (Г. Коновалов і Ю. Ярмиш, висту­паючи в пресі, почали шукати цих вад у Б. Харчука,

1. Гордієнко і В. Мельник; свої передмови до різних ви­дань та монографії наснажували різкою критикою твор­чості Гр. Тютюнника, публічному розносу піддавалися іс­торичні романи І. Білика «Меч Арея», Р. Іванченко «Клятва» та ін.).

Тим часом значна частина велемовних публікацій присвячувалась саморобній літературі на «робітничу те­му» (романи В. Собка «Лихобор», Ю. Бедзика «Поверх — 42», П. Загребельного «З погляду вічності» чи поеми М. Бажана «Нічні роздуми старого майстра»), мемуар­ним «шедеврам» Л. Брежнєва «Мала земля», «Відродження», «Цілина» (монографія О. Мазуркевича «Трилогія високих пристрастей», 1982), боротьбі з зару­біжними дослідниками української літератури та бур­жуазними націоналістами (упорядковані О. Мазуркеви- чем збірники публіцистичних і художніх творів «Зброєю слова», 1973, 1974; монографії В. Шпака «Сучасні фаль­сифікатори ідейної спадщини Т. Шевченка», 1974;

1. Микитася «Проти фальсифікації спадщини Лесі Укра­їнки», 1974; «Правда про Василя Стефаника», 1975; М. Дубини «Слово ненависті і гніву», 1979; «Правда зви­нувачує», 1982; статті Л. Новиченка «Тіні недоброго ми­нулого», 1974; Є. Волошка «Хто вони — «друзі» та «доброзичливці?», 1974); а академічне псевдолітературо- знавство вщерть було виповнене студіями, в яких під єдиним партійно-ідеологічним кутом зору переглядався весь літературний процес України і в такий спосіб ще раз науково «узаконювались» ті псевдоположення, в основі яких не було жодного наукового змісту: класовий харак­тер художньої творчості, історичний оптимізм радянсь­кої літератури, партійне керівництво літературним про­цесом тощо.

Широкого розголосу в цей час набуває псевдотеза про соціалістичний реалізм як світову естетичну систему та

10 ми.

**298**

Історія українського літературознавства

історична критика погляду на реалізм, викладеного в книзі Р. Гароді «Реалізм без берегів». Про все це (біль­шою чи меншою мірою) йшлося в багатьох колективних збірниках та індивідуальних монографіях на зразок «Ленін у літературі та мистецтві українського народу», 1970; «Соціалістичний реалізм — творчий метод радян­ської літератури», 1975; «Партія і література», 1975; «Соціалістичний спосіб життя і література», 1977; «Партійність літератури і художня творчість», 1977; «Етапи великого шляху», 1978; «Будівник комунізму — герой багатонаціональної радянської літератури», 1980, а особливо в підручниках для вищих навчальних закладів («Теорія літератури» за редакцією В. Воробйова та Г. В’язовського), де згадані псевдоположення без жодно­го наукового змісту підносились до рівня церковних дог­матів і канонів. Певний «продих» міг з’явитися лише то­ді, коли йшлося про суто «технічну» специфіку худож­ньої творчості (структура художнього образу, літературні роди і види, стилі і жанри літератури тощо), але й тут ча­сом не обходилось без того, щоб не давали про себе зна­ти якісь ідеологічні підкрутки. У згаданій «Теорії літера­тури», наприклад, автор розділу «Лірика» Я. Білоштан обов’язково підкреслював, що поет-лірик говорить зав­жди не від себе, а «від імені народу, класу, покоління» (220); Л. Новиченко у статті «Широта пошуку, розмаїття барв» наголошував, що новий етап у стильовій еволюції літератури соціалістичного реалізму «настає з переходом радянського суспільства в фазу зрілого, розвинутого соці­алізму»40; І. Семенчук у загалом змістовній монографії «Мистецтво композиції і характер» говорить, що «передовий марксистський світогляд дає письменникові можливість побачити діалектичний зв’язок і взаємозв’я­зок часів»41.

Найпосутніша ознака таких міркувань — цілковита несвобода наукового мислення. Вона сковувала творчі по­тенції дослідників, перетворювала їхні думки на набір штампів, підпорядкованих ідеологічній доктрині і тому позбавлених будь-якого наукового змісту. Найнесподіва­нішим при цьому було те, що паралельно зі збільшенням у літературознавстві праць, позначених несвободою мис­лення, інтенсивно стали продукуватись роботи саме про свободу творчості. М. Шамота в 1978 р. перевидав «перероблену й доповнену» монографію «Про свободу творчості» (російською мовою виходила в 1967 р.); збір­ник статей Є. Шабліовського в 1978 р. вийшов під назвою «Свобода творчості й громадська відповідальність

«Потепління» в 60-х роках...

**299**

письменника»; стаття Л. Новиченка «Широта пошуків, розмаїття барв» мала підзаголовок «Свобода творчості в СРСР...»; Інститут літератури імені Т. Шевченка АН УРСР разом із Спілкою письменників провели конферен­цію на тему «Конституційні гарантії свободи творчості в СРСР і сучасна радянська література», видавши потім матеріали конференції в серійному збірнику «Питання соціалістичного реалізму» (1979). Сказати, що в усіх цих і багатьох інших «матеріалах» не було й натяку на істин­не розуміння проблем свободи творчості, означало б фак­тично нічого не сказати. Річ у тім, що «натяків» якраз не бракувало, але всі вони стосувалися марксистсько-ле- нінського розуміння свободи як «пізнаної необхідності» і обов’язкового виявлення в творчості класової, партійної позиції митця. Коло, відтак, замикалося на ідеологічній зумовленості пошуків, котрі (якщо вони чимось зумовле­ні й продиктовані) мимоволі стають не пошуками, а фік­цією. Фікцією та лицемірством були і всі розмисли на те­му свободи творчості, які містилися в названих статтях і монографіях з цієї проблематики.

Тягар несвободи, однак, був не завжди всесильним у науково-критичному мисленні. Окремим підрозділам йо­го вдавалося інколи «вислизати» з-під його дії, що поміт­но, зокрема, на деяких словниково-бібліографічних пра­цях, виданих у 60—80-х роках. Серед них, наприклад, «Літературний щоденник», укладений М. Терещенком

1. , п’ятитомний біобібліографічний словник «Українські письменники» (1960—1965), «Шевченків­ський словник» у 2-х т. (1976—1977) та ін. Хоча тут і не було можливостей сягнути повноти в охопленні літера­турного матеріалу, ввести в літературний обіг традицій­но одіозні постаті М. Грушевського, С. Єфремова, В. Вин­ниченка чи М. Хвильового, зате чимало інших імен і фа­ктів було хоча б побіжно названо. Характерний у цьому розумінні «Шевченківський словник», де вперше в ра­дянському шевченкознавстві було представлено десятки нових імен і явищ, пов’язаних із творчістю й життям Кобзаря. Слабкою ланкою словника залишались, однак, теоретичні проблеми творчості поета, «світогляд і твор­чий метод, творча індивідуальність, стильова своєрід­ність, новаторство, художня система, естетика, типоло­гічні зв’язки з світовою поезією та ін.»42. В одних випад­ках ці проблеми висвітлювались у дусі замаскованих со­ціологічних вульгаризацій, в інших — залишались зо­всім поза увагою авторів видання.

**300**

Історія українського літературознавства

У друкованій в материковій Україні літературознав­чій продукції уникнути соціологічних вульгаризацій у 70—80-х роках фактично було неможливо. З одного бо­ку, спрацьовував у дослідницькому методі сформований в умовах несвободи відповідний стереотип, з іншого — на сторожі кожної дослідницької роботи завжди стояв від­повідальний (чи видавничий) редактор, автор передмови чи післямови, які обов’язково нагадували вченим про той стереотип. Наприклад, праця К. Фролової «Розвиток об­разної свідомості» (1970) найменшою мірою могла б бути регламентована всілякими вульгарними надбудовами, оскільки йшлося в ній про значною мірою формотворчі, суто фахові секрети ліричної образності — емоційний темпоритм, поетика подиву, ліричний суб’єкт, «пряма» змісту і «крива» форми тощо. Але автор передмови не обійшовся без того, щоб не наголосити, що глибоке про­никнення дослідниці в ці секрети «не затушовує», як це інколи буває в працях подібного типу, а ще яскравіше виявляє визначальні, родові риси радянської поезії — ви­соку ідейність, партійність, народність, вірність правді життя, могутню гуманістичність, героїчний пафос...»43.

По-іншому подібні речі проникали в таку загалом рід­кісну тему в літературознавстві, як письменник і читач. Епізодично до неї в 20-х роках і пізніше зверталися

С. Єфремов, П. Филипович, О. Білецький та ін., а в 70— 80-х роках її «рухав» в основному Г. Сивокінь («Друге прочитання», 1972; «Одвічний діалог», 1984 та інші йо­го дослідження). Він дав загалом широку картину взає­мин українського читача з книгою за всю його писану іс­торію (особливо в монографії «Одвічний діалог»), але, звичайно, теж не зміг уникнути думки, що ці взаємини мали класовий, а не суто людський, зумовлений прагнен­ням знань, духовності, характер.

Якби українська наука про літературу в означений час мала тільки такі здобутки, то можна було б говорити про ще один етап зупиненого літературознавства на мате­риковій Україні. Здавалося б, усе вело до цього: і вкрай заідеологізовані дослідження, продукування яких було поставлено на відлагоджений конвейєр, запроваджені са­ме в 70-х роках своєрідні заборони на теми й імена. Ре­дакторам видавництв та періодичних видань у цей час були спущені «згори» списки письменників і вчених, яких не можна навіть згадувати в публікаціях, а адмініст­рація академічного Інституту літератури (як законодавець мод у літературознавстві) всіляко поширювала перелік тем

•Потепління" в 60-х роках...

301

і проблем, які не повинні досліджуватися ні в академічних установах, ні у вищих навчальних закладах. І як наслі­док, протягом 70-х років в Інституті літератури не захи­щена, по суті, жодна дисертація, в якій би йшлося про найбільш одіозний літературний процес 20-х років.

Усе ж цілковитий вакуум у дослідженні цієї пробле­матики тоді не створився. Напередодні 70-х років була видана монографія доцента В. Півторадні «Українська література перших років революції» (1968), пізніш до ці­єї проблематики (хоча й витрактуваної в дусі тодішніх вульгаризацій) були також звернуті три дисертації, захи­щені в «Київському університеті: одна про новелістику 20-х років (М. Наєнко), друга про творчість Є. Плужни­ка (Л. Скирда) і третя про творчість А. Платонова (О. Кузьменко). З великими застереженнями і дуже ви­бірково допускались до захистів дисертації на теми з дав­ньої української літератури, з питань розвитку нереаліс­тичних стилів (бо ж «генеральним» стилем оголошувався тільки реалізм), з проблем літературного шістдесятницт­ва, не кажучи вже про літературу, яка розвивалася в ді­аспорі, у вигнанні. Щастило часом на дослідження окре­мих жанрів чи видів творчості, де авторам удавалось хоч трохи зменшувати кількість ідеологічних міркувань на одиницю наукового тексту. Про роман, зокрема, опублі­кували монографії М. Сиротюк, Л. Новиченко, 3. Голубє- ва, М. Левченко, В. Власенко, М. Наєнко, В. Дончик, М. Ільницький; поетичним жанрам присвячували свої дослідження Л. Новиченко, М. Ільницький, О. Шпильо­ва, І. Зуб, Г. Клочек, Л. Скирда, Т. Салига, В. Моренець та ін.; про драматургію опублікували статті й монографії Й. Кисельов, Н. Кузякіна, Д. Вакуленко, Л. Дем’янівсь- ка, І. Михайлин, Г. Семенюк; «мала проза» була предме­том дослідження І. Денисюка, В. Фащенка та ін.; кінопо­вісті О. Довженка всебічно аналізували Ю. Барабаш і

С. Плачинда; збірники критичної ессеїстики видали Д. Павличко, І. Драч, Б. Олійник та ін. Помітною була активізація в дослідженні взаємозв’язків і розвитку літе­ратур в інших республіках колишнього СРСР (Н. Над’я- рних, Г. Ломідзе) та в «далекому» зарубіжжі. Відтак з’явилися монографії і статті про зв’язки української лі­тератури з літературами Грузії (Л. Грицик, О. Мушкудіа- ні, О. Синиченко, Г. Халимоненко, Р. Чілачава, О. Бакані- дзе); Вірменії (О. Божко, Л. Задорожна, В. Кочевський) та ін. Певний час (після відбуття «тюремної повинності») осмисленням різних явищ у літературах народів СРСР за­ймався І. Дзюба, видавши збірники статей і монографії

**302**

Історія українського літературознавства

«На пульсі доби», 1981; «Стефан Зорян в історії вірменсь­кої літератури», 1982; «Вітчизна у нас одна», 1984; «Автографи відродження», 1986; «Садріддін Айні», 1987.

Дослідження окремих літературних жанрів і розроб­ка тем з літературних взаємозв’язків не відзначалися, звичайно, необхідною глибиною й об’єктивністю. Мали місце при цьому відомі вже вульгаризації про всюдисущу радянську героїку й «реальний гуманізм», прісні перелі­ки письменницьких контактів і поверхові описи «спільних тем» у різних літературах, демонструвалися неприховані спекуляції в розумінні проблеми «зближен­ня літератур» і формування нібито єдиної радянської лі­тератури. Особливо грішили цим роботи про українсько- російські літературні зв’язки, де, крім усього, українсь­ка література розглядалася обов’язково як «похідна» від російської.

Окремі теми, яким «щастило» в літературознавстві, підказував інколи сам художній процес, а інші все ж диктувалися іманентною специфікою літературознавства. Щодо перших, то вони найбезпосередніше стимулюва­лись тією новою якістю, яку внесла в художнє мислення 70-х років так звана «химерна проза», новий етап якої після відомого роману О. Ільченка «Козацькому роду не­ма переводу» пов’язувався насамперед з появою роману

В. Земляка «Лебедина зграя».

У цьому ж ключі в той час і пізніше були створені та­кож «Ирій» В. Дрозда, «Зорі й оселедці» В. Міняйла, «Черлене вино» Р. Іваничука, «Левине серце» П. Загре- бельного, «Оглянься з осені» В. Яворівського та ін. Неод­накові художньою силою, а часом і відверто епігонські, ці твори складали потужний пласт нового мислення в лі­тературі і потребували до себе пильної критичної уваги.

Міркуючи над питаннями, які пропонувала «химерна проза», критика в 70-х роках і пізніше стала уважнішою до літературної форми, чимдалі допевнюючись, що літе­ратура таки не ілюструє життя, а постійно щось у ньому відкриває. Почастішали відтак розмови про течії й на­прями в сучасному літературному процесі (щорічники «Рік 75» та ін., до 1985 р.; збірник досліджень «Художнє розмаїття сучасної радянської літератури» за редакцією Л. Новиченка, 1982) про відродження «школи» умовно- фольклорного, алегоричного, амбівалентного мислення («Художня умовність в українській радянській прозі»

А. Кравченка, 1988) тощо.

Певне пожвавлення, яке все ж мало місце в літерату­рознавстві 70-х — початку 80-х років, було пов’язане з

«Потепління» в 60-х роках...

**303**

іманентною природою самої науки про літературу. Вона не могла не чинити внутрішнього опору ідеологічному насил­лю) над собою і тому в окремих своїх виявах проривалася у власне наукові сфери й там давала змогу розвинутись своїм притлумлюваним потенціям, своїй природній енер­гії. Як наслідок, з’являються деякі свіжі (в науковому ро­зумінні) повідомлення на традиційних шевченківських конференціях, матеріали яких почали публікуватися з 1954 р.; на міжнародних з’їздах славістів, котрі через кожних п’ять років проводяться в одній із слов’янських країн (восьмий відбувся в Києві в 1983 р.), на конференці­ях з питань художності літератури і т. ін.

Одна з таких конференцій відбулася 1978 р. в Доне­цьку, де її учасниками були запропоновані навіть допові­ді про «нетрадиційні» в радянському літературознавстві («буржуазні») форми аналізу художніх творів — структу­ралізм, семіотика, компаративістика. Це був час, коли в науку про літературу поверталися дослідження послідов­ного опозиціонера соціалістичного реалізму М. Бахтіна, а в мову науки про літературу — недостатньо вживані ра­ніше поняття «естетика художнього слова», «художня картина світу», «теорія хронотопа», «амбівалентність мислення», «карнавалізація художньої мови» тощо. До них стали звертатися й деякі українські вчені, хоч це ча­сом мало форму вкраплень зовсім «іншої» наукової мови в панівну соцреалістичну методологію. Відбувалося щось на зразок спроби поєднати планову економіку з ринкови­ми відносинами. В літературознавстві це поєднання, що­правда, було не завжди таким карикатурним, як в еконо­міці, а до певної міри навіть продуктивним. Принаймні воно стимулювало у вчених активний інтерес до таких першооснов літератури, як стиль і поетика, жанр і есте­тика, текст і стилістика, слово й емоція, котрі давали змогу глибше проникати у філософію художньої творчос­ті, виявляти в різних літературних явищах поліфонічну таїну письменницької думки, секрети пошуків нею сенсу людського буття. З цього погляду показові дослідження 70—80-х років, присвячені етапним у художньому розу­мінні явищам українського літературного процесу («Давня українська проза. Роль фольклору у формуванні образного мислення українських прозаїків 16 — поч. 18 ст.» М. Грицая, 1975; «Українська література другої половини 18 століття і усна народна творчість» О. Мишанича, 1980; «На рубежі літературних епох» М. Яценка, 1977; «Становлення нової української літератури»

**304**

Історія українського літературознавства

П. Хропка, 1988; «Нарис розвитку естетичної думки Украї­ни» І. Іваньо, 1981; «Українська література XIX ст. На­прямки, течії» Н. Калениченко, 1977, 1983; «Ідейно- естетичні основи українського романтизму» Т. Комарин- ця, 1983; «Романтичний епос» М. Наєнка, 1988; «Естетика і критика» Р. Гром’яка, 1975; «Мистецтво: на­прямки, течії, стилі» Д. Наливайка, 1981, 1985; «Суб­станції незримої вогонь» К. Фролової, 1983; «У світлі вічних критеріїв» Г. Клочека, 1989; «Специфіка і функ­ції літературно-критичної діяльності» В. Брюховецького, 1986; «Наближення» М. Жулинського, 1988; «Знаю че- ловека...» Ю. Барабаша, 1989; «Святим огненним сло­вом...» В. Смілянської, 1990; «Про художню цінність» О. Білого, 1986; «Генезис художнього мислення» М. Іг- натенка, 1987; літературні портрети письменників, ство­рені критиками І. Зубом, М. Слабошпицьким, М. Стрель- бицьким, В. Брюховецьким, А. Ткаченком, М. Ільниць- ким, Т. Салигою, Г. Штонем, В. Фащенком та ін.). Плю­си й мінуси цього літературознавчого масиву показово виявились у дослідженнях 80-х років, які можна назва­ти підсумковими щодо всього соцреалістичного літерату­рознавства. На завершення 80-х років воно вже добігало свого кінця, але ще відчутно дало про себе знати саме в цих, підсумкових роботах. Маються на увазі насамперед «Історія української літературної критики. Дожовтневий період», 1988; двотомна «Історія української літерату­ри», 1987—1988; п’ятитомна «Українська література в загальнослов’янському і світовому літературному кон­тексті», 1987—1994; перші три томи п’ятитомної «Української літературної енциклопедії», 1986—1996 та ін. Ці дослідження виконувались переважно в академіч­ному Інституті літератури, де після ліквідації в 70-х ро­ках відділу літератури в Інституті суспільних наук (Львів) зосереджувався основний потенціал українського літературознавства. Вузівська наука про літературу в цей час стала займати в ньому дедалі вужчий сектор; вибір­ково беручи участь у створенні спільних з Інститутом лі­тератури досліджень, вона більш помітною була в підго­товці та виданні нових посібників для викладачів і під­ручників для студентів — з давньої української літерату­ри (за редакцією М. Грицая), з історії літератури першої половини XIX ст. (за редакцією І. Скрипника), другої по­ловини XIX ст. (за редакцією В. Поважної), рубежу XIX—XX ст. (за редакцією Н. Жук та ін.), радянського періоду (за редакцією П. Кононенка та В. Фащенка). Під­ручник з методики викладання літератури в вузах ство­

•Потепління» в 60-х роках...

**305**

рив В. Неділько, з української дитячої літератури — Л. Киличенко, П. Лещенко, І. Проценко. За змістом усі ці підручники не тільки не йшли далі восьмитомної «Історії української літератури», а були навіть жорсткі­шими в оцінках деяких літературних явищ, оскільки «враховували» критику восьмитомника, висловлену в згадуваних публікаціях М. Шамоти, П. Колесника та

С. Крижанівського. Найбільш жорсткими в них залиша­лися класово-партійні рамки, що накладалися на твор­чість кожного письменника, а також означення ступеня зв’язків української літератури з літературою російсь­кою. Не було в підручниках, по суті, жодного розділу, де б ці зв’язки не акцентувалися і не тлумачилися в дусі вторинності української літератури стосовно російської. Досвід у цьому вже був великий, але зміст його залишав­ся на тому ж антинауковому рівні, який витримувався прорадянськими вченими фактично протягом усіх років більшовицької влади.

Двотомна «Історія української літератури» (1987— 1988, голова редакційної колегії — І. Дзеверін), як слуш­но зауважено в передмові до неї, не була стислим конспе­ктом восьмитомної «Історії...», що виходила двадцятьма роками раніше. Вона була кроком уперед, містила поча­сти нову аналітичну інформацію і про деякі добре відомі, і про раніше замовчувані чи хибно трактовані літератур­ні явища. Сприяла цьому, зокрема, значна наукова, тек­стологічна робота, виконана в процесі академічного ви­дання деяких пам’яток давньої літератури (В. Крекотень, О. Мишанич, В. Микитась, В. Яременко та ін.), п’ятдеся- титомного зібрання творів І. Франка, багатотомних зі­брань творів М. Рильського і П. Тичини, а також тексто­логічні дослідження класичної літератури, здійснені М. Сиваченком («Студії над гуморесками Степана Рудан- ського», 1979; «Над текстами українських письменни­ків», 1985; «Текстологія поетичних творів Павла Грабов- ського», 1986 та ін.), авторами періодичного збірника «Питання текстології» (почав виходити в 1968 р.) В. Бо- родіним, М. Гончаруком, А. Полотай, К. Сєкарєвою, Т. Третяченко та ін.

Найсуттєвішу роль відігравала поступова зміна уяв­лень про сам феномен художньої творчості, що наміти­лась після 1985 р. Для цілковитого відходу від ідеологіч­них догм, якими регламентувалося літературознавче ми­слення, час іще, звичайно, не настав, але певне значення (в оцінках переважно явищ класичної літератури) мала

**306**

Історія українського літературознавства

зміна пріоритетів: класові цінності щодалі поступалися місцем загальнолюдським. Ця контамінація (хоч і здійс­нювалася певний час у межах офіційної ідеології маркси­зму-ленінізму) дала змогу дослідникам демократичніше поглянути на проблему цілісності українського творчого процесу, зокрема вписати в нього, хай поки що обереж­но, кілька літературних явищ, які донедавна існували тільки із застрашливими характеристиками (М. Хвильо­вий, В. Підмогильний та ін.). Втім усе ще залишалися для дослідників у стані неприйнятних «для нас» буржу- азно-націоналістичних істориків і літературознавців М. Грушевський та С. Єфремов, а такі, як О. Бургардт чи Т. Осьмачка і надалі несли на собі тавро представників «ворожого табору» чи «внутрішніх емігрантів». Відтак і залишалася тенденційно створювана фізична неповнота національної літератури. Знемагала література і від ду­ховної неповноти, особливо в радянські роки, коли з неї були витіснені всі нереалістичні стилі й низка жанрових різновидів творчості (трагікомедія, наприклад), коли те­му національно-визвольної боротьби 1917—1919 рр. дозво­лялось розробляти лише в шаржовано-карикатурному ви­гляді (як у дилогії Ю. Смолича «Рік народження 1917-й»), а теми, пов’язані з голодоморами 1922, 1933, 1947 ро­ків, узагалі були «закритими» для письменників — про все це у двотомній «Історії української літератури» пи­салося.

Минав 1988 р., а в науковому літературознавстві «мирно» співіснували нове й застаріле. Одна зі статей про повернення в материкову літературу творчості

В. Винниченка мала дуже промовисту назву: «Оцінюємо з класових позицій». А в іншій публікації автора цієї статті В. Винниченко був названий «уламком революції» і водночас — «талановитим письменником». Аберація мислення, в якому, крім усього, домінувало публіцистич­не, а не аналітичне начало, залишалася, відтак, невигой­ною раною наукової критики до кінця 80-х років. Коли вона (аберація) виявлялася в якихось суто авторських публікаціях (Є. Гречанюк у збірнику статей «На тлі

1. століття», виданому 1990 р., кілька разів повторює думку про «помилки» М. Хвильового, на які йому «вказала республіканська партійна організація» і які визнавав «сам Хвильовий», с. 122), то її можна й не помітити, але коли таке з’являється в академічних пра­цях... У дев’ятитомній «Истории всемирной литературьі» поняття «Україна» й «українська література» вперше

«Потепління» в 60-х роках..,

**307**

згадані лише в третьому томі (М.: Наука. — 1985), де мо­виться про художнє життя східних слов’ян у XIV ст.; до раніших літературним явищ, зокрема й до явищ періоду Київської Русі, Україна, виявляється, ніякого стосунку не мала, позаяк усі вони віднесені до «древнерусской ли- тературьі». У тому числі й «Київський літопис» чи «Галицько-волинський літопис», у яких зустрічаються елементи розмовної української мови і які творені на українській території не в XIV, а в XII—XIII ст. Абера­ція, виявляється, річ багатогранна: бувають у ній грані суто ідеологічні (як у випадку з характеристикою В. Вин­ниченка та М. Хвильового), а бувають і відверто загарбни­цькі, московсько-шовіністичні (як у факті академічного позбавлення прав України на літературу Київської Русі).

Автори п’ятитомної «Української літератури в за­гальнослов’янському і світовому літературному контекс­ті» не змогли уникнути в основному ідеологічних «граней». У вступній частині до видання зазначено, що потреба в такого типу дослідженнях викликана, «по- перше, намаганням оцінити внесок кожної з національ­них літератур у світову літературу; по-друге, вивченням сучасних слов’янських письменників у спільній ідейно- художній системі літератур соціалістичної співдружнос­ті; по-третє, визначенням найкоротшого шляху, який веде до одного з найбільш важливих завдань сучасного слов’янознавства — створення порівняльної історії сло­в’янських літератур»44. Заявлений тут мотив «соціаліс­тичної співдружності» у наступних розділах праці діста­вав розвиток переважно під час порівняльного дослі­дження слов’янських літератур (у зв’язках з українсь­кою) повоєнного періоду, а щодо інших періодів, то там ідеологія виступала лише як концептуальна передумова: літературна творчість має класовий характер та ін. Знач­ний відхід від неї намітився лише в двох останніх томах, які містять бібліографічний матеріал, що стосується до­сліджуваної проблеми.

Написанню цієї праці передувала значна підготовча робота, виконана протягом останніх десятиліть дослідни­ками зарубіжних і національної літератур в академічно­му Інституті літератури. Певний внесок зробило також вузівське літературознавство і літературознавство, що розвивалось завдяки україністам зарубіжжя (3. Геник- Березовська, М. Ласло-Куцюк, М. Мольнар, Ф. Неуваж­ний, М. Неврли, С. Козак, М. Якубець, П. Кірхнер, Т. Мураї, Р. Гебнер та ін.). Частина з них стала співавто­

**308**

Історія українського літературознавства

рами п’ятитомника, внісши в нього певний і методологіч­ний, і стильовий колорит, не схожий з колоритом радян­ського літературознавства.

У найзагальніших рисах тема п’ятитомника зводиться до осмислення двох реценцій: української літератури за рубежем і зарубіжних літератур в Україні. Ґрунтовність і глибина тут перебувають у прямій залежності від того, наскільки глибоко було розроблене певне питання в рані- ших дослідженнях. Наявність, скажімо, створених у 60— 80-х роках робіт Г. Вервеса «Максим Рильський у колі слов’янських поетів», 1972; «Ярослав Івашкевич», 1978; Л. Коваленка «Павло Тичина і поезія слов’ян» (у його книзі «Мовами світу»,1984), Д. Затонського «Шлях через XX століття», 1978; «Минуле, сучасне, майбутнє», 1982; «Австрийская литература в XX столетии», 1985; Т. Денисової «Екзистенціалізм і сучасний американський роман», 1985; В. Вєдіної, Ю. Булаховської, В. Климчука, Г. Сиваченко і Вас. Шевчука про польську, болгарську, словацьку і чеську літератури, О. Чичеріна — про епічні форми в західних літературах, І. Мегели, К. Шахової про деякі питання розвитку угорської літератури, О. Гайніче- ру і Т. Носенко — румунської, Д. Наливайка — про рух художніх форм у зарубіжних літературах Середньовіччя та новіших часів, В. Харитонова і Ю. Покальчука — про особливості літературного процесу в латиноамерикансь­ких країнах — все це певним чином позначилось і на якості та повноті відповідних розділів у п’ятитомнику. Мала значення, звичайно, глибина осмислення в роботах цих авторів суто українського літературного матеріалу (на рівні не лише контактних зв’язків, а насамперед — ши­роких типологічних зіставлень), який протягом останніх десятиліть пробивався в дослідженнях українських «зару- біжників» не завжди з однаковою інтенсивністю, особли­во, коли йдеться про дослідження літератур Заходу. Не­достатня розробленість у п’ятитомнику проблеми зв’язків української літератури з літературами Заходу викликала чи не найбільше нарікань у спеціалістів.

Суттєвою рисою п’ятитомника слід вважати теоретич­ну постановку проблеми дослідження української літера­тури в системі світових літератур. Спроба ця, звичайно, не є новою. Г. Вервес, як автор передмови до видання і го­лова редколегії, назвав фактично всі етапи підходу до неї (М. Дашкевич, О. Потебня, І. Франко, В. Перетц та ін.), але зупинив ці етапи на О. Білецькому, котрий, мовляв, досяг вершин, бо обрав марксизм як «запоруку справді

«Потепління» в 60-х роках...

**309**

наукової академічної історії літературного процесу» (1, 24). Але треба йти далі за досягнуте О. Білецьким, на­голошує автор передмови. О. Білецький (зокрема, у згаду­ваній уже статті «Українська література серед інших сло­в’янських літератур») порівнював українську літературу з літературами світовими «на рівні тематики, проблемати­ки, загальної характеристики героїв, але без урахування стилю письменників, образної системи» (1, 25). Саме це (стиль і образна система) та ще наслідки контактів, типо­логії, генетичних зв’язків української літератури з інши­ми літературами дасть змогу, на думку Г. Вервеса, «збагнути цей феномен — національну художню систему як історично сформований тип художньої свідомості, в якій у діалектичній єдності перебувають національне і за­гальнолюдське, спільне й особливе» (1, 26). Поставлена в такий спосіб досліджувана проблема намічала нову перс­пективу руху, нові можливості з’ясування неповторності української літератури як частини літератури світової, чим, по суті, чи не найбільше були занепокоєні українсь­кі літературознавці особливо другої половини 80-х років. Звідси, до речі, незнана досі активізація об’єднавчих зусиль українських дослідників літератури, яка спостері­галася в цей час і на материковій Україні, і в діаспорі. Досвід дослідників із української діаспори при цьому ви­явився особливо повчальним, оскільки в ньому відсутнє було (як у материковому літературознавстві) запобігання перед ідеологічними догмами, але наявне постійне праг­нення тримати в полі зору всю повноту українського літе­ратурного процесу, бачити його в контексті світових ху­дожніх систем і в зв’язках саме з національною психоло­гією мистецької творчості. Йшлося, по суті, про дальший розвиток того нового мислення в українському літерату­рознавстві, яке утвердило себе на новому етапі в «Історії української літератури» Д. Чижевського уже в середині 50-х років.

Розвиток цього мислення, проте, в 70—80-х роках ішов переважно фрагментарними шляхами: освітлюва­лись нерідко лиш «виїмки» з літературного процесу, а загальний погляд на нього ніби відкладався «на потім». Таке враження, принаймні, складається від статей і оглядів, що містилися в цей період у журналі «Сучас­ність», від збірників і монографічних студій Ю. Шереха, Б. Кравціва, С. Козака, І. Фізера, О. Горбача, Ю. Бойка- Блохіна, Г. Грабовича та інших авторів з українського зарубіжжя. Були серед їхніх публікацій (деякі з’являли­

**310**

Історія українського літературознавства

ся спочатку англійською, польською чи німецькою мова­ми) по-справжньому добротні студії окремого якогось пи­тання (як, скажімо, в збірнику «Українська романтика і неоромантика на тлі європейських літератур», 1985; у книжці С. Козака «Українські письменники і мислителі з Кирило-Мефодіївського братства», 1990 чи в монографії Г. Грабовича «Шевченко як міфотворець», котра в 1991 р. перекладена Соломією Павличко з англійської мови і ви­дана в київському видавництві «Радянський письмен­ник»). Однак на концептуальне прочитання всієї літера­турної історії України ніхто з авторів не зважувався. Не зважувався на це також Ю. Шерех у трьох збірниках ста­тей «Не для дітей», 1964; «Друга черга», 1978 і «Третя сторожа», 1991. Принагідно він зауважував, що літерату­рну критику вважає для себе побічним (поряд із мово­знавством) заняттям, але така позиція не зашкодила йому дати власне розуміння багатьох явищ української літературної історії. Це виявилося, зокрема, в уже згаду­ваній рецензії автора на «Історію...» Д. Чижевського, де зроблено припущення, ще ця праця була б ще вагомішою, якби була не «історією імен», а «історією творів». Інакше кажучи, Ю. Шерех підводив ґрунт під думку, що не слід «замикати» письменників у рамки одного якогось стилю, бо вони в більшості випадків є поліфонічними, належать різним літературним стилям і напрямам. Такими, в уся­кому разі, були І. Котляревський, Г. Квітка-Основ’янен­ко, Т. Шевченко і, зрештою, кожен справжній художник. Міркування Ю. Шереха про творчість Т. Шевченка, яка в «Історії...» Д. Чижевського віднесена до романтичного стилю, з цього погляду дуже показове. «Зв’язки Шевчен­ка з романтизмом незаперечні, — пише Ю. Шерех. — Але не менш незаперечне й те, що замкнути його в межі «ки­ївської школи» чи «пізньої романтики» — все одно, що на клітці тигра написати «кішка». Петров у своїй статті «Естетична доктрина Шевченка» показав, як усупереч за­конам часу в творчості Шевченка пробивалися елементи геть пізнішого сюрреалізму. Євген Пеленський у своїй книжці «Шевченко-класик» помилявся, охрещуючи піз­нього Шевченка класицистом. Але він мав рацію, що еле­менти класицистичного стилю з’являлися тоді у поета. Інакше кажучи, марно вкладати Шевченка в будь-який «ізм». Бо такою ж мірою, як він був зв’язаний із своєю добою, такою ж мірою він не вкладався в неї»45.

Ідею написати «історію творів» української літерату­ри Ю. Шерех продуктивно зреалізував у студіях про пое­

«Потепління» в 60-х роках...

**311**

му І. Франка «Мойсей» («Другий «Заповіт» української літератури»), про памфлети М. Хвильового («Літ Ікара»), про деякі твори М. Куліша, В. Барки, В. Підмогильного та ін. Крім того, послідовним у дослідника є прагнення бачити українську літературу (і материкову, і діаспорну) як єдиний організм і водночас — у контексті літератури світової. Неординарними є багато інших думок, вислов­лених у його студіях, зокрема про суть новаторства в мистецтві як появу нових стилів, як ускладнення форми художнього мислення та прагнення письменників до ре­алізму; про «позалітературність» літератури соціалістич­ного реалізму, котра, наприклад, жанрове розмаїття літератури звела до двох жанрів (ода режимові і донос); про складні шляхи розуміння понять «європеїзація» і «велика література» (пройдені в середовищі літераторів з МУРу); про «галілеївський» тип покаянь М. Хвильового, з якими він виступав після «партійного розносу», а по­тім знову повторював, що вона (українська література) все-таки «крутиться» не в партійний бік.

Всі ці та низка інших питань, порушених Ю. Шере­хом, потребують не просто уваги, а ґрунтовного опрацю­вання й розвитку в усьому українському літературознав­стві. У другій половині 80-х років в материковій Україні в цьому напрямку певні зрушення спостерігалися. Але відбувалися вони з неабиякими потугами і з повсякчас­ними «огляданнями назад», у соцреалістичне уявлення про творчість і історико-літературну науку. У 1985 р., скажімо, журнал «Радянське літературознавство» ще міг з усією серйозністю засвідчувати і свою, і «класиків української радянської літератури» відданість «сургу­чевій лінії» (як сказав би М. Куліш) партійно-ленінської естетики. Тоді було відведено журнальну площу для ви­словлювань двадцяти трьох українських письменників (М. Бажан, А. Головко, О. Довженко, О. Корнійчук, Іван Ле, А. Малишко, П. Панч, М. Рильський, Ю. Смолич,

В. Сосюра, М. Стельмах, П. Тичина, Ю. Яновський,

О. Гончар, І. Драч, П. Загребельний, М. Зарудний, В. Ка- нівець, В. Козаченко, В. Коротич, Ю. Мушкстик, Б. Олійник, Д. Павличко) про можливість справжніх лі­тературних здобутків лише «на позиціях глибоко усві­домленої партійності»46, а також для міркувань про те, як стаття Леніна «Партійна організація і партійна літе­ратура» ставала «керівною ідеєю, формуючим чинником літератури соціалістичного реалізму», котра, мовляв, тим і важлива, що робила завжди «партійну справу»47. В

**312**

Історія українського літературознавства

цьому ж дусі творилися опубліковані того ж 1985 р. мо­нографії на зразок «Ленінська концепція партійності лі­тератури», «Партійність, народність і художнє новатор­ство літератури» та інші, авторство яких уже практично не мало значення, оскільки це була вже навіть не псев­довченість, а цілком очевидна передсмертна агонія хиб­ної методологічної доктрини.

У свідомості багатьох письменників і літературознав­ців тоді вже бродило уявлення не про партійно-ідеологіч­не, а естетичне значення літератури, про пріоритет у ми­стецькому мисленні не класових, а загальнолюдських цінностей. Відтак у різних виданнях стали з’являтися публікації про злочинну хибність марксистсько-ленінсь­кого погляду на суть творчості як повну підпорядкова­ність її ідеологічним міфам; про абсолютну некомпетент­ність Леніна та інших більшовицьких вождів у питаннях мистецтва та ін. Водночас не рідкістю в 80-х роках були каяття окремих письменників і літературознавців, які кон’юнктурно трактували колись окремі твори Ю. Яновського48 чи Гр. Тютюнника49, М. Рильського50 чи П. Тичини51. Але все це ніби ще не віщувало, що такі часткові «спотикання» є симптомом падіння чогось біль­шого, по суті — найголовнішого в уявленні про літерату­рну творчість та науку про неї.

На рубежі 80—90-х років таки сталося падіння ідео­логічно-кон’юнктурного соцреалізму, який понад півсто­ліття дамокловим мечем звисав над головами письменни­ків і літературознавців на одній шостій частині земної кулі. З казематів і спецсховищ стали повертатися «за­арештовані» в часи панування соцреалізму твори й дослі­дження багатьох письменників і літературознавців — М. Грушевського, С. Єфремова, Б. Лепкого, М. Возняка, Л. Білецького, М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хма- ри, Я. Гординського, М. Гнатишака, Д. Чижевського та ін. Освоєння їх давало змогу спростувати понад півсто­ліття утверджувану думку про безсистемність і ненауко­вість українського літературознавства дореволюційної пори та першого пореволюційного десятиліття, про ущербність його з точки зору методології та гуманізму. Водночас на тлі цих праць постала цілковита безплід­ність радянського літературознавства, розкрилася вся об­лудність міфів про марксистсько-ленінську естетику як вершинне досягнення світової науки про художню твор­чість. Стало очевидним, що саме ця естетика спрямувала теоретичну й історико-літературну думку на шлях вуль-

•Потепління» в 60-х роках...

**313**

гаризацій і спекуляцій, перекрила кисень усім школам і напрямам у науковому літературознавстві, зруйнувала саме уявлення про специфіку художньої творчості, про принципи аналізу і синтезу як способів дослідницької ро­боти тощо. Аби йти далі, потрібне було звільнення від усіх цих руйнацій і деформацій, про що йшлося в «реабілі­таційних» публікаціях М. Жулинського, В. Мельника, Ю. Коваліва, Л. Череватенка, А. Погрібного, В. Панченка, Вал. Шевчука, М. Ільницького та ін.

Перші кроки такого звільнення показали неоднознач­ність і несподівану суперечність його. Повернуті з казе­матів художні твори в багатьох випадках залишалися незрозумілими ні для «масового читача», ні для профе­сійної критики. Принаймні на початку 90-х років літера­турознавство ще не мало ґрунтовних робіт про художню своєрідність і повноцінність творів П. Куліша, В. Винни­ченка, М. Куліша, М. Хвильового, Є. Плужника, В. Під- могильного. Натомість з’являються публікації з суто ідеологічним зрізом осмислюваних ними подій, а інсцені­зації та екранізації їхніх творів відбуваються лише на рівні довільного і вкрай поверхового (аж до примітивно­го оглуплення) «переказу» тих подій.

Щодо реабілітованої історико-літературної і теоретич­ної спадщини, то на початку 90-х років вона сприймаєть­ся почасти (після ейфорійного захоплення) як музейний експонат, а почасти як така, що вже, мовляв, відпалах­котіла, має значення суто історичне, не вдовольняє су­часних модерних вимог тощо. Наймолодші науковці різ­ко й майже нігілістично відгукуються про весь досвід іс­торичної школи, особливо ж на її народницькому етапі розвитку, натомість панацею вбачають у модерних шко­лах XX ст., які в основі своїй базуються нібито на філо­логічних (естетичних) засадах, але із залученням психо- аналітики, знакової семіотики і навіть не завжди ясного за змістом фемінізму. Адже він все-таки ближче стоїть до історичної (ідеологічної), ніж філологічної, методології й мимоволі, відтак, перетворює супротивників ідеологізму на його прихильників. Маємо справу, отже, з очевидни­ми виявами історико-філологічного синкретизму в літе­ратурознавчому мисленні, без якого, мабуть, не обійтися в будь-які епохи. Принаймні таке враження справляють дослідницькі роботи середини 90-х років про дискурс українського модернізму, про постмодерне прочитання окремих явищ новітньої української літератури, про мі­фологічні чи імпресіоністичні барви в ній, про її націо­

**314**

Історія українського літературознавства

нальну специфіку, побачену крізь призму компаратив­них методів, тощо. Звичайно, тільки час зможе показа­ти, наскільки тривкими виявляться такі методологічні підходи до літературного матеріалу і їхні наслідки, але позитивним уже слід вважати сам факт їх появи, оскіль­ки демонструють вони насамперед таке потрібне в науці прагнення постійних шукань нового. Г. Грабович, на­приклад, пише, що нині не може влаштувати науку ні безликий хронологічний розгляд літпроцесу (як було в радянському літературознавстві), ні ототожнення об’єкта літератури з історією ідей (як було в літературних історі­ях, написаних з позицій ідеологічно-народницьких мето­дологій), ні апофеозне захоплення стильовим прочитан­ням літератури (як було у Д. Чижевського)52. Йдеться, отже, про потребу ще новіших підходів до літературних явищ та їхньої історії, що цілком зрозуміло з точки зору прогресу, але, як здається, не в усьому виправданої з по­зицій конкретного, пострадянського літературознавства. В цих умовах потрібне освоєння і засвоєння всіх історико- літературних традицій. Без цього неможливий буде повно­цінний рух уперед, прогрес у будь-якому напрямі — чи в підтримуваному Г. Грабовичем напрямі рецептивного («спілкування з літературним твором») прочитання історії літератури, чи, можливо, лише в тому, який пропонував Ю. Шерех: історія літератури — це історія творів, а не імен.

Література

“Милош Чеслав. Речь в Шведской королевской академии // Иностранная литература. — 1991. — № 5. — С. 207.

2Білецький 0. Завдання та перспективи розвитку українського лі­тературознавства // Радянське літературознавство. —1957. — № 1. — С. 8—9.

3Див.: Євніна 0. Дожовтнева та радянська українська література за рубежами СРСР. — К., 1956. — С. 10.

“Камю А. Диалог с глухими? // Слово. — 1991. — С. 85.

5Коваленко Л. На світанку української радянської критики// Ра­дянське літературознавство. — 1962. — № 4. — С. 45—65.

6Історія української радянської літератури. — К., 1964. — С. З, 7. (Далі — в тексті).

'Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. — Нью-Йорк. —1964. — С. 272.

“історія української літератури. Кінець XIX — початок XX століття. — К„ 1967. — С. 474.

•Потепління» в 60-х роках...

**315**

9Довженко О. Твори: В 5-ти т. — К., 1965. — Т. 4. — С. 106, 263.

“Рильський М. Статті про літературу. — К., 1980. — С. 43.

“Новиченко Я. Іван Драч — новобранець поезії // Драч І. Соня­шник. — К., 1961. — С.7. (Далі — в тексті).

“Крижанівський С. Радість першовідкриття // Симоненко В. Ти­ша і грім. — К., 1962. — С. 153. (Далі — в тексті).

“Літературна Україна. — 1962. — 10 серпня.

“Літературна Україна. — 1962. — 12 січня.

“Літературна Україна. — 1963. — 8 січня.

“Вітчизна. — 1963. — № 4. — С. 117.

17Див.: Воробйов В. Ленінські критерії художності // Вітчизна. — 1964. — № 11; Лисенко В. Наш курс — ленінський // Вітчизна. — 1964. — № 2; Шамота М. За велінням історії. — К., 1965; Дзеверін І. Естетика ленінізму і питання літератури. — К., 1967 та ін.

“Малиновська М. Можливості холодного кипіння //Вітчизна. — 1966. — №6. — С. 166.

“Гончар О. Доповідь на V з’їзді письменників України. — К., 1967. — С. 55.

“Цитовано за викладом О. Солженіцина в його книзі «Бодался те- ленок с дубом» // Новий мир. —-1991. — № 7. — С. 144—146.

21Малиновська М. Можливості холодного кипіння // Вітчизна. — 1966. — № 6. — С. 162.

22Шамота М. Реалізм і почуття історії // Радянська Україна. — 1968. — 16 травня.

“Літературна Україна. — 1968. — 7 травня.

24Література і сучасність. — К., 1969. — С. 42.

25Глобенко М. Історико-літературні статті. — Нью-Йорк — Париж, 1958; 3 літературної спадщини. — Париж, 1961.

26Кравців Б. На багряному коні революції. — Нью-Йорк, 1960; Роз­гром українського літературознавства // Записки НТІ1І. —1962. — Т. 173.

27Маланюк Є. Книга спостережень. — Торонто, 1962,1966.

28Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. — Нью-Йорк, 1964. — С. 263—264. (Далі — в тексті).

29Див.: Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. — Т. 5. — С. 178.

30Филипович П. Література. — Нью-Йорк — Мельбурн, 1871. — С. 320.

31Кирилюк Є. Наукові принципи «Історії української літератури» в во­сьми томах // Радянське літературознавство. —1967. — № 9. — С. 17.

32Білецький О., Кисельов О. Іван Франко. Життя і творчість. — К., 1956. — С. 4.

331вакін Ю. Сатира Шевченка. — К., 1959. — С. 334.

мЖук Н. Й., Сіренко П. М., Шолом Ф. Я. Від давнини до сучасності // Літературна Україна. — 1970. — 12 грудня.

**316**

Історія українського літературознавства

35Крижанівський С. Про висвітлення літературного процесу 20— 30-х років // Радянське літературознавство. — 1974. — № 1. — С. 4

36Шамота М. Актуальні питання...// Радянське літературознав­ство. — 1974. — № 3 — С. 54—55

37Колесник П. Літературознавчі аберації // Радянське літературо­знавство. — 1974. — № 5. — С. 57—58

“Вітчизна. — 1973. — № 12. — С. 6.

39Шамота М. За конкретно-історичне відображення життя в літе­ратурі // Комуніст України. — 1973. — № 5.

“Радянське літературознавство. — 1979. — № 2. — С. 18.

41Семенчук І. Мистецтво композиції і характер. — К., 1974. — С. 113.

“Зозуля М. Шевченковская знциклопедия: тип издания, его возмож- ности и перспективьі // Вопросьі литературьі. —1977. — № 9. — С. 246

“Новиченко Л. Образ, ідея, емоція // Фролова К. Розвиток об­разної свідомості в українській радянській ліриці. — Дніпропет­ровськ, 1970. — С. 7.

““Українська література в загальнослов’янському і світовому літера­турному контексті: В 5-ти т. — К., 1987. — Т. 1. — С. 9. (Далі — в тексті).

“5Шерех Ю. Друга черга. — Нью-Йорк. — 1978. — С. 34.

“Радянське літературознавство. — 1985. — № 11. — С. 3—15.

"Шпильова О. Ленінський принцип партійності в русі часу // Ра­дянське літературознавство. — 1985. — № 11 — С. 16—24

48Бажан М. Думи і спогади. — К., 1982. — С. 59

“9Мельник В. Мужність доброти — К., 1982. — С. 240—241.

“Крижанівський С. Ми пізнавали неповторний час. — К., 1986. — С. 119

51Новиченко Л. П.Тичина і його час: не зайві доповнення // Ра­дянське літературознавство. — 1989. — № 3. — С. 3—15; — № 4. —

С. 9—22.

52Див.: Грабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомлен­ні української літератури //Слово і час. — 1992. — № 1. — С. 40.

Запитання. Завдання

1. Означте основні риси «зникнення» літературного процесу та науки про нього в Україні 50—60-х років.
2. Проаналізуйте спроби вибіркових реабілітацій репресованих письменників у другому виданні «Історії української літератури XX сто­ліття» (1964) та переосмислень творчості класиків XIX ст. у виданнях підручникового типу для вищих навчальних закладів.
3. Назвіть основні критичні виступи учасників руху «шістдесятницт­ва» в літературній критиці та проблематику їх публікацій.

«Потепління» в 60-х роках...

**317**

1. Схарактеризуйте основні літературознавчі праці авторів з української діаспори 60—70-х років (І. Кошелівця, Т. Кравціва).
2. Що нового в осмисленні літературного процесу пропонувала академічна «Історія української літератури. У восьми томах»?
3. Чому останні академічні видання радянської епохи залишалися ще одним паліативом антинаукового осмислення історії української літератури («Історія української літератури. В двох томах», «Українська література в загальнослов’янському і світовому контексті. В п’яти то­мах» та ін.)?
4. Якими були кроки до зближення «материкового» і «діаспорного» українського літературознавства в часи «перебудови»?

■

9.

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

* Пошуки літературознавчих методологій тривають
* Уроки минулого і сучасні «канонізації»
* Літературознавство наукове і навчальне
* Фрагменти літературознавчого «хобі» Ю. Шереха
* Літературна освіта як вияв «нормативного літературо­знавства»
* «Історія української літературної критики» Р. Гром’яка, «Критики і критерії» М. Ільницького
* Спроби постмодерного погляду на літературу у досліджен­нях Г. Грабовича і М. Павлишина
* Нові «наближення» до етапів і явищ літератури радянського періоду («розстріляне відродження», «шістдесятництво» та ін.)
* Феміністичні студії: що від науки, а що від лукавого (О. За- бужко, Н. Зборовська, В. Агеєва)
* Дискурсія українського модернізму в роботах Т. Гундоро- вої і С. Павличко
* Міфологічна методологія і вияви її в працях про Т. Шевченка.
* «Неоміфологізм» у художньому та науковому мисленні (А. Нямцу, В. Нарівська, В. Пахаренко)
* Акцент на розвитку прозового жанру (Г. Штонь) і пробле­ми «духовного стилю»
* Компаративістичні дослідження Д. Наливайка, 3. Геник- Березовськоїта ін.
* Перевидання класичної спадщини літературознавства як складова сучасної науки про літературу
* Перспективи без підсумків

На рубежі 80—90-х років гарматний гул на фронтах останньої в радянській імперії війни з україністикою по­чав ніби стихати. І ще очевиднішими стали її наслідки:

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**319**

гори трупів, гори поламаних душ і ледве жевріючий по­піл її національної духовності. Дослідники літератури в тому попелі активно почали шукати найтепліші жарин­ки, щоб розкласти справжнє багаття наукового літерату­рознавства. Перші кроки зроблено: з’явилася низка істо- рико-літературних і теоретичних праць, у яких є спроби цілковитого переосмислення українського літпроцесу, повного виведення його з гурту придатків до ідеології і введення в систему естетичних дисциплін. Маємо на ува­зі, зокрема, «Історію української літератури XX століт­тя» (за редакцією В. Дончика), три томи «Історії україн­ської літератури» (за редакцією М. Яценка), чотири томи хрестоматії «Українське слово» (упорядники В. Яремен­ко та Є. Федоренко), колективні монографії «Поетика» і «Самототожність письменника» (відповідальний редак­тор Г. Сивокінь), друга книга монографії Л. Новиченка про творчість М. Рильського, нові книги і статті І. Дзю- би, Р. Гром’яка, В. Дончика, М. Жулинського, Д. Затон- ського, Г. Вервеса, Г. Клочека, М. Ільницького, Г. Ко­вальчука, В. Качкана, І. Денисюка, Ф. Погребенника,

Н. Шляхової, Г. Штоня, О. Мишанича та ін., докумен­ти з архівів КДБ, опубліковані І. Ільєнком, В. Пристай- ком і Ю. Шаповалом, дослідження молодих докторів фі­лології В. Агеєвої, Л. Грицик, Т. Гундорової, Л. Дунаєв- ської, Ю. Коваліва, М. Кодака, Л. Мороз, В. Мельника, О. Мушкудіані, В. Моренця, В. Нарівської, С. Павличко,

С. Пригодія, Г. Сиваченко, О. Пахльовської, П. Рудяко- ва, В. Соболь, М. Сулими, Н. Заверталюк, О. Турган,

О. Таланчук, Р. Чілачави, Т. Салиги, Б. Мельничука, В. Панченка, А. Нямцу та ін., активна пошукова робота зарубіжних україністів Г. Грабовича, Р. Гебнера, І. Ко­шелівця, М. Павлишина, С. Козака, В. Мокрого, М. Неврли, Л. Онишкевич, Л. Рудницького та ін. Визна­чальним у них є науково-обґрунтований погляд на сам феномен літературної творчості та уявлення про літера­туру як суверенну галузь духовної діяльності людини. Завдяки цьому не множаться міфи про «класове чуття письменника» чи «партійну його відданість», а розвива­ється естетична самодостатність літератури, її здатність через душу й серце людини пробитись до самої себе, до головних істин буття земного.

Цей процес розвивається неоднозначно, з певними конфліктами й надсадами, але загальна картина уклада­ється в рамки усталених уже закономірностей. Виявляє­ться, що схожі ситуації в суспільному і літературному розвитку мають здатність повторюватись якщо не через

**320**

Історія українського літературознавства

півстоліття, то через століття — обов’язково. Хто не по­годиться, наприклад, що поетичні шукання 90-х (неза­лежних!) років повторюють подібні шукання «молодому­зівців» та «хатян» на початку XX ст.? Різниця хіба що в тому, що в тодішньому фіналі шукань у поета Тичини та­ки вистачило мужності сказати: «І майже жодної поезії, яка б нас вдарила! — Нема...»1, а поети 90-х років майже в один голос твердять, що дають справжні літературні тексти. Що це означає — покаже майбутнє, але, можли­во, те, що один критик схарактеризував не як «час пое­зії», а як «Час Єзуїтів».2

Характеризуючи політичну й літературну ситуацію в Україні рубежу XIX—XX ст., І. Франко зазначав: «Ніколи досі на ниві нашого слова не було такого оживлення, та­кої маси конфліктів, суперечливих течій, полеміки різно­рідних думок і змагань, тихих, але глибоких переворо­тів»3. Наслідком цього стало народження «молодому­зівців» і «хатян», але найбільшою мірою — кількох син­тетичних літературознавчих праць, одна з яких — «Історія українського письменства» С. Єфремова — впер­ше запропонувала канон українських письменників. Піз­ніше він багато разів і по-різному уточнювався (за слова­ми М. Зерова), але наукова думка не перестає звертатися до нього й нині.

У 90-х роках з’ява різних рухів, угруповань і літгур- тів нагадує, отже, ситуацію кінця XIX — початку XX ст., але чи народить вона канон українського пись­менства хоча б XX ст. — питання дуже проблематичне. У науці про літературу це питання належить до найго­ловніших, бо від того, яких авторів буде поставлено в ко­горти першого і наступних ешелонів, залежатиме не ли­ше спроможність літературознавства як науки, а й визна­чення обличчя національної літератури в контексті літе­ратури світової.

Спроби творення такого канону в 90-х роках мали міс­це і в окремих публікаціях, і на кількох «круглих сто­лах», проведених під час конгресів МАУ з ініціативи переважно Г. Грабовича, але до загальноприйнятності ви­словлюваних при цьому думок і поглядів ще далеко. При­чиною є чи не головна цінність людської особистості — свобода. Після тривалої несвободи в мисленні сучасні лі­тературознавці з одержанням свободи керуються нею ін­коли так, ніби ошелешені. Є. Сверстюк до своєї студії «Собор у риштуванні» взяв епіграф зі слів Сент-Екзюпері про те, що цивілізація вчить людину «крізь каміння ба­чити Собор»4. Це велика наука — побачити за сотнями

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**321**

імен письменників Собор літератури і її чолових пред­ставників. Тим часом складається враження, що літерату­рознавці у погляді на літературу XX ст. досягають поки­що тільки рівня відомої «Історії літератури руської»

О. Огоновського та «Нарису українсько-руської літерату­ри до 1890 року» І. Франка. У них автори лише «стягнули до купи» все, створене українськими письмен­никами, а поставити їх у певний «хроматичний ряд» — судилося згодом тільки С. Єфремову.

У сучасних історіях літератури і хрестоматіях «хроматичний ряд» виглядає інколи досить таки неспо­дівано. Більш-менш одностайно визначається, щоправда, номенклатура письменників кінця XIX — початку XX ст.: Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинсь­кий, «покутська трійця», М. Вороний, О. Олесь, В. Вин­ниченко, Г. Чупринка, С. Васильченко, а «молодомузів- ці» і «хатяни» подаються, як правило, гуртом. Так, при­наймні, пропонується розглядати письменників у дописа­них до «Історії української літератури» Д. Чижевського розділах Ю. Луцького (англійською мовою, 1997) і в «Українській літературній цивілізації» О. Пахльовської (італійською, 1998). З «гуртом» модерністів, очевидно, так буде ще довго, оскільки й справді нелегко визначити більш і менш талановитих між Карманським, Яцковим, Пачовським, Лепким та ін. Упорядники діаспорної «Хрестоматії української літератури XX століття» Є. Фе- доренко та П. Маляр (1997), щоправда, кожному з цих авторів відводять уже окреме портретне місце, таке, як В. Винниченкові чи Г. Хоткевичу.

Значно складнішим видається питання канону пись­менників, що утвердилися в пореволюційну пору. Акаде­мічна «Історія української літератури XX століття» (пе­ревидана 1998 р. в 2-х книгах) пропонує цей канон із 70 імен (приблизно). У хрестоматії «Українське слово» (упорядники В. Яременко і Є. Федоренко) їх понад 100. Хрестоматія Є. Федоренка і П. Маляра дає 50 імен (теж приблизно). Натомість Ю. Луцький обмежується при­близно сорока авторами, а О. Пахльовська — шістдесять­ма. Спостерігається тенденція «відстані»: щодалі знахо­дяться дослідники від України, то менша кількість імен потрапляє в поле їхнього горизонту.

Кількісні показники в літературознавстві, як відомо, ніколи не були продуктивними і викликали до себе, що­найменше, іронічне ставлення. Свого часу І. Світличний іронізував з приводу дослідження І. Білодіда, в якому

**322**

Історія українського літературознавства

зміст творчості Т. Шевченка пов’язувався з кількістю вжитих ним «революційно-демократичних» займенників та інших частин мови. До такої практики вдаються і деякі сучасні дослідники, зокрема ті, які пробують свої сили в психоаналітичному літературознавстві. Р. Коро- годський, наприклад, у двох числах журналу «Сучас­ність» за 1999 р. опублікував невідомі раніше 18 листів

1. Довженка до артистки Олени Чернової, в яку О. Дов­женко був закоханим. Листи ще раз підтверджують гені­альність автора «Зачарованої Десни», але коли Р. Коро- годський, коментуючи їх, починає акцентувати, що, скажімо, в шістнадцятому листі О. Довженко вживає слово «важко» — 4 рази, «горе», — 3, «життя» — 5, «боягуз» — 6, а займенники «я», «мені» відповідно — 29 і 34 рази, і саме за цим, вважає, можна визначити психіч­но загальмований стан режисера й письменника як лю­дини, то мимоволі збиваєшся на іронію і втрачаєш дові­ру до такої методики досліджень5.

А втім, тут треба вже говорити не про методику, а про методологію. В останні роки це слово стало навіть модним, оскільки в науці з’явився ґрунт не просто для плюраліз­му, а для справжнього розгулу методологій. Провідною вважається думка, що історично-ідеологічні методології відійшли остаточно в минуле разом із вульгарним соцреа- лізмом. Натомість панівні позиції повинні займати і займають усі наймодерніші та постмодерні методології — від «невинного» екзистенціалізму та «елітарного» психо- аналітизму до претензійного фемінізму. Про структура­лізм уже й говорити нічого, оскільки елементи його наяв­ні фактично в усіх модерних «ізмах».

Характерним видається такий факт: в усіх згадува­них історіях чи хрестоматіях української літератури і XIX, і XX ст. майже всі наймодерніші методології вияви­лися незатребуваними: немає там спроб доводити, що в літературі зниклими можна вважати і автора, і його тво­ри (як наголошував «структуральний» Р. Варт та послі­довники), немає спроб шукати в І. Нечуя-Левицького за­лежності від «едіпового комплексу», а в Лесі Українки і Ліни Костенко — від комплексів лесбіянства чи фемінізму тощо. Очевидно, ці речі більше підходять для літературознавства в періодиці та суто авторських дослі­джень. Опублікувала, наприклад, С. Павличко в журна­лі «Критика» (1998, №9) статтю «100 років без Фройда» з цікавими оглядами студій, що мали зв’язок з українсь­ким психоаналітизмом 20-х років та пізнішого часу.

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**323**

Знайдемо там, зокрема, розгляд статті А. Халецького «Психоанализ личности и творчества Шевченко», 1926; та статті В. Підмогильного «Іван Левицький-Нечуй. Спроба психоаналізу творчості», 1927. Авторка говорить, що Шевченко викликав і буде викликати інтерес психо- аналітиків хоча б тому, що ненасиченість його почуттів до України схожа до тих, «які викликає мати-покритка і та дівчина, що її в своєму житті Шевченко так і не знайшов»; а в Нечуя-Левицького, мовляв, кохання до своєї матері стало наслідком його аналеротизму, любові до квіток та пристрасті до «балачки з бабами»6. Але чи має все це зв’язок з історичним і естетичним місцем цих письменників у духовній свідомості людини і людства — на ці питання згадана публікація не відповідає. Не ви­падково тому подібні спостереження власне істориків лі­тератури майже не цікавлять. О. Пахльовська, наприк­лад, розглядаючи весь корпус української літератури від давнини до кінця XX ст. послідовно вдається до принци­пів історико-ідеологічної методології; Ю. Луцький, про­довжуючи філологічно-стильову методологію Д. Чижев­ського, застосовує її і до аналізу літературних явищ останнього століття; автори академічної «Історії україн­ської літератури XX століття» акцентують, що для них головне — естетична вартість аналізованих творів та ін. На цьому варто наголосити тому, що кожна з цих праць значною мірою призначена для навчання, для філологіч­ної освіти не лише в самій Україні. «Наймодерніші» кри­тики, якщо їх так можна назвати, не приймають ні цих «історій», ні такої філологічної освіти. Наведемо думку критика Бондаря-Терещенка з цього приводу; «Сучасна філологія як наука перетворюється під нинішню пору на літературне краєзнавство, а в літературних дослідженнях панує дух провінційного педвузівського еклектизму, при­крашений, як правило, номенклатурним жовто-блакит­ним пір’ям, що стирчить часом із найнесподіваніших місць... У цій еклектиці глухнули і глухнуть літературо­знавчі голоси колишніх і теперішніх «відступників»: Костецького і Шевельова, Качуровського і Домонтовича, не кажучи вже про Грабовича і Забужко»7. Почасти цей автор має рацію: провінційний еклектизм інколи знахо­дить місце не лише в провінційних, але й столичних уні­верситетах. Однак, думати, що панацеєю стане Костець- кий, Шевельов чи Забужко, — дуже вже провінційне це уявлення про суть справи. Праці названих дослідників літератури нині доступні кожному філологу. Але чи тво­

**324**

Історія українського літературознавства

рять вони історико-літературні праці для освіти? Щонай­більше вони дають «на гора» довші чи коротші статті, в яких лише ставляться певні (часом провокативні) питан­ня, але не даються на них узагальнено-теоретичні відпо­віді. Тритомник Ю. Шевельова «Пороги і Запоріжжя», що вийшов 1998 р., міг би стати тут винятком, і значна частина його тез і гіпотез потроху входять у сферу філо­логічної освіти; але змінити в ній погоду він не зможе че­рез свою печать «хобі» на ньому та й недостатньо квалі­фіковане видання його. Треба було б, аби йому передува­ла хоча б ґрунтовна передмова спеціаліста, який би ак­центував на принципових філологічних відкриттях Ю. Шевельова, котрими б радо скористався кожен філо­лог університету чи навіть школи. Коротке вступне сло­во упорядника Р. Корогодського до тритомника такої функції виконати не може, оскільки за змістом воно роз­раховане хіба-що на екскурсовода. Останньому, тим ча­сом, цікаво було б знати, що «історію літератури» Ю. Шерех уявляє як «прекрасну повторність «неповтор­ного» і навпаки; що Франків пролог до поеми «Мойсей» є другим (після Шевченкового) заповітом в українській літературі; що в Ю. Шереха виробився суто свій погляд на українських «неокласиків» («Ми хочемо довести, що неокласицизму як літературно-мистецької школи в 20-ті роки на Україні не було»); що рідними братами Д. Дон­цова він вважав (у полемічному запалі) «російський біль­шовизм і німецький гітлеризм» («Донцов ховає Донцо­ва»), а згодом переконався, що «мусимо визнати також його (Донцова) заслуги» («Пороги і Запоріжжя»); що йо­му до вподоби есеїстична (з фабулою анекдоту) проза, в якій автор «уміє бути логічним, нібито порушуючи логі­ку» («Доктор Серафікус» В. Домонтовича); що памфлети М. Хвильового — «твори не тільки політичної думки, а й художні»; що література постмодерного Ю. Андрухови- ча та «бу-ба-бістів» явила і традиційну, і нову само­достатність, але потребує теоретичного лідера, та ін. Усе це — іскри справді великого науково-літературного ба­гаття, яке фрагментарно могло б бути включене і до під- ручникового матеріалу, але в багатьох випадках — тіль­ки як предмет для дискусії.

Спроба творити матеріал, який би ставав підручнико- вим, стає в 90-ті роки майже модною. Принаймні для не­щасного абітурієнта такої продукції не тільки не бракує, а перетворюється вона навіть на своєрідний предмет біз­несу. Не дуже освічені видавці і швидкої руки автори

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**325**

вважають, що абітурієнт проковтне будь-яку пігулку, а виготовити її, мовляв, не становить особливих трудно­щів. Майже щороку публікуються книжечки на допомо­гу вступникам до вишів, але наукова вартість їх дуже низька. Певним винятком можна вважати підручник для

1. класу «Українська література» (Р. Мовчан, Ю. Кова­лів, В. Погребенник, В. Панченко), що вийшов за науко­вою редакцією П. Хропка в 1998 р. Не на користь йому тільки багатослів’я, відсутність лаконічних характерис­тик художніх явищ, довільний підбір «номенклатури» письменників (не виправдана відсутність у підручнику постатей А. Малишка, Д. Павличка чи Р. Іваничука) і надто вже жорстка прив’язаність суджень про окремих авторів до ідеологічних чинників буття (О. Гончар,

І. Драч та ін.). Не прикрашають книжку й не приховані місцями компіляції. У підручникових виданнях вони, як правило, неуникні, але посилання на використані джере­ла мають бути сміливішими й відкритішими. Цього не скажеш про розділи підручника «Григорій Косинка», «Олесь Гончар», «Василь Симоненко».

З підручниками для філологів вищої школи справи ще складніші: на створення їх лише зяб ореться, а в Україні кількість їх обмежується лише тими поодинокими спро­бами, про які вже йшлося: академічна в двох книгах про літературу XX, у трьох — про літературу XIX ст., недав­но видана — Оксани Пахльовської, перевидана — Чижев- ського-Луцького, раніше перевидані українською мовою «Історії...» С. Єфремова і того ж Д. Чижевського, колек­тивний підручник з української літератури кінця XIX ст. та й, здається, все. Підручниковий характер мають «конспект» Вал. Шевчука «Муза роксоланська: українсь­ка література ХНІ—XVIII століть» (1993), кілька «сучасних прочитань» творчості Т. Шевченка, Ліни Кос­тенко та ін. (Г. Клочек).

Варто зауважити, що багатотомні підручники для ко­ристування в освітній справі дуже непрактичні. У вищій школі потрібен підручник (посібник) мобільний, стислий і водночас написаний за канонами майже юридичних ко­дексів. Треба пам’ятати, що нормативні курси у вищій школі — це курси базові: в них канонізовано має йтися про все, але насамперед про найголовніше. І без приблиз­них різночитань, суб’єктивістських розмірковувань та ін. У цьому сенсі продуктивною видається праця Р. Гром’я- ка «Історія української літературної критики (від почат- ків до кінця XIX століття)», рекомендована як посібник

**326**

Історія українського літературознавства

для студентів гуманітарних факультетів. За жанром вона близька до дисертаційного дослідження, але водночас містить матеріал, що має суто навчальну мету. Головні питання, на яких зосереджено увагу автора, пов’язані із визначенням специфіки літературно-критичного мислен­ня та характеристикою основних етапів її розвитку в Україні. Специфіку критики Р. Гром’як визначає досить широко — то як вид творчої діяльності, то як складову науки про літературу. А крім того, на думку автора, «в основі літературно-художньої критики лежить естетичне сприймання творів мистецтва», в якому присутній водно­час «прояв аксіологічної (оцінної) діяльності»8. Таку «амплітуду» в розумінні специфіки критики поєднує, проте, єдина риса: в усіх випадках критичне судження — це судження про художньо-естетичну своєрідність та су­спільне значення «нових творів мистецтва слова» (7). «Старі» твори, отже, цілком залишені історикам літера­тури, хоч, як відомо, окремі критичні судження можли­ві і про твори далеко не нові. Щодо періодизації розвит­ку літературної критики, то, на думку Р. Гром’яка, «вона в принципі така ж, як періодизація українського літературного процесу, лишень з певними поправками» (27). Виклад матеріалу за цією періодизацією автор здій­снює в рамках послідовного розмежування суджень про власне критику (аналіз, осмислення літературних явищ) про історію критики як «результати діяльності літера­турних критиків» (22). У такому аспекті розглянуто й епізодичні вияви найдавніших зразків критичної діяль­ності в Україні (X—XVIII ст.) і професійні виступи у цьо­му виді творчості та науки видатних літераторів XIX — початку XX ст. Для навчальної орієнтації автор «завів» їх усіх у «Структурологічну схему» (211), яка дає змогу по­бачити українську критику (від І. Котляревського до В. Щурата) у контексті літератуно-мистецьких напрямів і філософських систем.

Своєрідним продовженням цієї праці Р. Гром’яка можна вважати дослідження М. Ільницького «Критики і критерії» (Львів, 1998, посилання в тексті), в якому осмислено літературно-критичну думку в Західній Укра­їні першої третини XX ст. Особливістю його є лише те, що автор уклав у поняття «критична думка» дещо шир­ший зміст — крім власне критичного матеріалу, він осмислив також матеріал історії й теорії літератури озна­ченого періоду. Відтак у поле зору його потрапили такі літературознавці, як Л. Білецький, М. Рудницький,

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**327**

Д. Донцов, М. Гнатишак і майже незнаний у науці автор «ненаписаної» історії літератури Євген-Юлій Пеленсь- кий. У нарисах про цих учених, яким передує ґрунтов­ний огляд літературно-критичного життя в Галичині пер­ших двох десятиліть XX ст., М. Ільницький означив головні домінанти в їхніх наукових методах, які значно розширюють уявлення про літератуно-критичну атмосфе­ру України довоєнної пори в її «західному» варіанті: Л. Білецького, наприклад, показано прихильником ана­лізу художнього твору з позицій різних наукових шкіл (культурно-історичної, філологічної, порівняльної і пси­хологічної); М. Рудницький постає як інтерпретатор ху­дожніх текстів, що завжди несуть у собі неповторну індивідуальність митця, «яка ніколи не є цілком вичер­паною, ні цілком незбагненною» (63); «невгнутий» ха­рактер Д. Донцова поданий як синтез історичного волюн­таризму та вольового трагізму, котрих цей критик і по­літик шукав у кожного письменника, шануючи лише «лицарів без страху і докору» та виховуючи в літературі своєрідних «лицарів абсурду», як писала О. Теліга (104); а щодо М. Гнатишака та Є.-Ю. Пеленського, то М. Ільни­цький з жалем розповів про них як про палких поборни­ків стильового (і психологічного) прочитання історії української літератури, котрим не вдалося розкрити себе вповні, але які передують майже одинокому «стильово­му» в цій галузі Д. Чижевському і в певному розумінні його істотно доповнюють.

На відміну від посібника Р. Гром’яка, праця М. Іль- ницького не оснащена методичним апаратом, не рекомен­дована міністерством, але змістом своїм відчутно збага­чує та й канонізує лектуру і навчальної сфери філологів, і всіх небайдужих до літературознавства загалом.

Посутнім прагненням говорити «канонізовано» про видатні явища українського письменства позначені кни­ги Грабовича «До історії української літератури», 1997; і М. Павлишина «Канон та іконостас», 1997. Вони містять матеріал майже з усіх періодів історії та теорії українсь­кої літератури, та ще й освітлений дуже індивідуально. Матеріал має вибірковий характер, трактується він інко­ли за принципом «навпаки», але окремі координати йо­го ніби перехрещуються і мимоволі наштовхують на по­требу третьої думки про них.

Стимулюючу роль при цьому зіграв іще один суто зов­нішній фактор: під час презентації книжки М. Павлиши­на головуючий Вал. Шевчук сказав (ніби між іншим), що

**328**

Історія українського літературознавства

існує в нас нині і «криве літературознавство», але для на­уки головне значення має протилежне йому, що репре­зентоване в автора «Канону та іконостасу». Обізнані фа­хівці одразу здогадалися: натяк на «кривизну» безпосе­редньо стосується Г. Грабовича, а опосередковано — Соломії Павличко. Дехто (спроквола, правда) проказав тоді, що не варто протиставляти, і те протиставлення так і не набуло розвитку, але було очевидним, що «третя думка» тут справді потрібна, тим більше, що відбулася вже й презентація книжки Г. Грабовича «До історії...» і ні про яку там «кривизну» тоді не йшлося.

У книжці Г. Грабовича «До історії...» «кривим» є хі­ба що незвичний у нас бунт автора проти деяких устале­них у материковому українському літературознавстві стереотипів. Таке бунтарство, до речі, присутнє і в книзі М. Павлишина, тільки об’єкти для цього обрано інші й форма осмислення їх позначена дещо іншою, ні у Г. Грабовича, колористикою. М. Павлишин, здається, менш категоричний у висловах, але хто доведе, що для літератури в широкому розумінні перше є більш прийнятним, ніж друге. Д. Дідро, наприклад, на пропо­зицію редакторів скорочувати свої «задовгі» драми відпо­відав приблизно так: нехай скорочують ті, хто витісує свої твори з дерева, а я свої відливаю з бронзи і тому во­ни не піддаються скороченню. Тим часом І. Франко на пропозицію видавця «дописати» в поемі «Мойсей» бодай кілька сторінок без особливого протесту відгукнувся відо­мим вступом до поеми — «Народе мій...». Або ще: свого часу С. Єфремов категорично не сприйняв методології Б. Лепкого з його «постулатом краси»; а через півстоліття Д. Чижевський це саме зробив з ідеологічною (народниць­кою) методологією С. Єфремова, але в усіх випадках — міркувально.

Порівняння, як відомо, завжди кульгають. Кульгати­муть, звичайно, і зіставні міркування про книжки двох дуже не схожих між собою дослідників. Щоб цього уник­нути, обмежимося міркуваннями про явища, в яких М. Павлишин і Г. Грабович «збігаються» бодай тематич­но, бо теоретичні засади в обох дослідників подібні лише найзагальнішими рисами. Схожість їх можна за­примітити, можливо, тільки в належності до епохи пост­модернізму. Але цей умовний термін говорить, можливо, лише про те, на що вказав І. Дзюба в передмові до кни­ги М. Павлишина: «...зразок постмодерної свіжості, нена- в’язливості, гнучкості в розмові про міжлітературне яви­

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**329**

ще»9. Усе це простежується і в Г. Грабовича, але тільки з поправкою на згадуваний ступінь категоричності су­джень. Ця категоричність (чи некатегоричність) цікава для нас особливо тому, що є поглядом на українську лі­тературу «із західної перспективи». Обидва автори мають «західну» філологічну освіту, обидва прийшли до україн­ської літератури після освоєння принципів, характерних для «західних» методологій та літературознавчих шкіл, обидва спеціалізуються на українському літературному матеріалі як на явищі, що є органічним у світовому літе­ратурному контексті. Чи завжди той «контекст» і та «західна перспектива» є продуктивними чи навіть дореч­ними? Інколи, мабуть, ні, як, наприклад, у випадку, ко­ли Г. Грабович (на що звернув увагу й М. Павлишин) пробував зміцнити свою позицію щодо погляду на укра­їнське бароко, антиісторично і несподівано «користую­чись аналогічним прикладом з іншого періоду та іншої культури». Але це швидше виняток, ніж закономірність. За всіх інших випадків і «контекст», і «перспектива» працюють в обох авторів дуже продуктивно, і на сучасно­му відродженському етапі українського буття дають змо­гу ще раз переконатися, що українська література явище винятково самобутнє; вона не «окраїнна», а рівно­правна частина літератури як явища загальнолюдського.

Обидві книжки, про які йдеться, не є монографічни­ми дослідженнями історії українського літературного процесу. Зважитись на таку монографічну роботу сьогод­ні, здається, ніхто з українських дослідників не пробує. Надто тяжка й відповідальна вона хоча б тому, що нею треба чи заперечити, чи вагомо розвинути подібні роботи багатьох попередників — від О. Огоновського й І. Фран­ка до Б. Лепкого, С. Єфремова, М. Возняка, М. Грушев­ського, Д. Чижевського, не кажучи вже про авторів, які створили якщо не «Історії», то стислі конспекти чи фраг­менти їх — М. Зеров, А. Шамрай, О. Дорошкевич,

В. Коряк, М. Гнатишак, О. Білецький, Л. Новиченко та ін. Різними є праці цих авторів за методологією, за обся­гом осмисленого матеріалу, але зважати на них обов’яз­ково треба, як і треба осмислити той найновіший літера­турний набуток, який лише частково відчував до себе критичне наближення. Дати йому раду в системному, синтетичному осмисленні — завдання фахівців майбутньо­го, а поки що слід усіляко вітати появу таких праць, як книги Г. Грабовича та М. Павлишина. їхній матеріал — то добротний матеріал для закладання фундаменту недале- И 1116

**330**

Історія українського літературознавства

них уже, сподіваємось, авторських історико-літературних праць як систем. Створення їх, на думку Г. Грабовича, передбачає розв’язання бодай двох кардинальних питань: як їй (українській літературі) бути вільною і як їй бути модерною?

Г. Грабович лише зрідка робить екскурси в літерату­ру найновішого періоду, точніше — в літературу Украї­ни XX ст. Коло його найбільших зацікавлень — літера­тура класична — від початків її та «Слова про Ігорів по­хід» до явищ літератури нової, переважно першої поло­вини XIX ст. Водночас він постійно звертається до фактів наукового осмислення сучасного літературного процесу і теоретичної думки про нього, що виказує в дослідникові послідовні аналітичні здібності і широку лі­тературознавчу ерудованість. Належності своєї до якоїсь літературознавчої школи дослідник відверто не декларує, але з його теоретичних міркувань можна дійти висновку, що він не прихильник «давніх» — і хронологічного, й ідеологічного, і стильового — прочитань літпроцесу, натомість продуктивною вважає теорію рецепції, обґрун­товану Гансом-Робертом Яуссом. Ця теорія гарантує істо­ричність літератури саме в її сприйнятті, котре є не яко­юсь колективною психологією, а системою об’єктивізо- ваних сподівань, обрієм сподівань. Найбільша вартість теорії рецепції полягає, мабуть, у тому, що вона посту­лює системність історичних змін літератури10.

М. Павлишин своє теоретичне бачення літпроцесу пов’язує з принципами риторики, яка передбачає і ре­цепцію (публіку), і ритора (письменника), і виховний, сказати б, наслідок їхньої «співпраці». Це ніби інший і ширший підхід до явищ творчості, ніж підтримувана Г. Грабовичем «теорія рецепції», але фактично маємо справу лише з «розшифруванням» її. М. Павлишин за­стосовує принципи риторики для осмислення переважно найновішої літературної історії України, але розуміння їх викладає під час аналізу кількох явищ літератури дав­нішої, класичної, зокрема — «Енеїди» І. Котляревського. Тут Г.-Р. Яусса названо тільки в іншому написанні («Ганс-Роберт Явс»), але його теорію витлумачено так, як і в Г. Грабовича. Глибше розкрито хіба що значення Яус- сового «обрію сподівань». «Літературний твір, — пише М. Павлишин — промовляє до публіки певними аргумен­тами, завданням яких є або підтвердити, або змінити її обрій сподівань. «Аргумент» у цьому контексті — це, зви­чайно, не зашифроване абстрактне речення, а естетична

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**331**

стратегія, що змінює способи бачення та почування. Заці­кавлення аргументаційним виміром літературного твору, отже, це зацікавлення питанням про те, як твір бере участь у процесі історичної зміни».

Точку відліку, отже, знайдено: рецептивна теорія. Але чи виключає вона давніші методології? Швидше всього — поєднує їх у собі (і в цьому, мабуть, головна особливість постмодерного літературознавства), бо ж пе­редбачає і «естетичну стратегію» (художньо-стильовий аспект), і соціально-культурне «виховання публіки» (під­твердження чи зміна її «обрію сподівань») і, зрештою, фіксування історичних змін у літературі, яке ніяк не­можливе без феномена хронології. Проблематичним при цьому залишається інше: як застосувати цю синтетичну методологію для осмислення всього літературного проце­су хоча б одного регіону, в нашому випадку — українсь­кого? А осмислення це ж буде неповним, якщо не пода­ти його ще й у контексті міжрегіональному. Крім того, не можна ігнорувати деякі особливості власне модер­ністського літературознавства (3. Фрейд, Р. Варт, Ж. Де- рріда й ін.), без чого навряд чи вдасться остаточно визна­читись бодай із каноном літературним, щоб він не нага­дував іконостас, вузьку якусь тенденцію тощо. Г. Грабо- вич і М. Павлишин ставлять і пробують розв’язати ці пи­тання у зв’язку з різними літературними явищами, не згадавши хіба що спроб модерністського українського ка­нону (М. Євшан та ін.) і в деяких випадках не зійшов­шись, наприклад, у поглядах на літературну методологію Д. Чижевського. Ці проблеми виникли, як здається, з метою стимулювання появи ще точнішої відповіді на те саме запитання: куди йде українська література і за якою ж методологією її слід найточніше осмислювати?

У зв’язку з цим видається цікавим зіставлення стат- ті-монографії Г. Грабовича, яка й дала назву рецензова­ній його книжці, і реакції на неї М. Павлишина, що безпретензійно названа як «Рецензія-стаття на книгу «До історії української літератури» Г. Грабовича (у книзі Г. Грабовича — с. 432—543; у книзі М. Павлишина — с. 308—315).

Створення статті-монографії Г. Грабовича в українсь­кому літературознавстві позначене певною традицією. Свого часу М. Дашкевич опублікував подібну за жанром працю, що була відгуком на «Очерки из истории украин­ской литературьі XIX столетия» М. Петрова, 1884. Від­гук цей «влаштував» тоді і «лівих», і «правих»: імперсь-

**332**

Історія українського літературознавства

ка академія відзначила його престижною премією імені графа Уварова, а національне українське літературознав­ство зарахувало його до свого активу, як магістральну наукову віху.

З відгуком Г. Грабовича на «Історію української літе­ратури» Д. Чижевського ситуація складається інакше: з ним почали полемізувати ще більш активно, як із самим Д. Чижевським, і, незважаючи на те, що тій полеміці минає два десятки літ, продовження її триватиме, оче­видно, і в майбутньому. М. Павлишин, наприклад, пого­джується з Г. Грабовичем, що в розмежуванні Д. Чижев­ським літературної історії за художніми стилями і в ак­центі на чергуванні в ній «складних» і «простіших» фаз є елемент схематизму й спрощення, але вказує на неспра­ведливість його ставлення до «Історії» «як твору, що сприяв оновленому сприйманню української літератури читачем — і не тільки в другій половині 1950-х років. Пе­дагогічний досвід підказує, що книга Чижевського може й сьогодні мати подібно благотворний вплив». Інше пи­тання, що побачене Г. Грабовичем у несправедливому сві­тлі, стосується докорів Д. Чижевському, ніби він розгля­дав літературу поза історичним процесом (культурним, соціальним та ін.). М. Павлишин наголошує: таке ж за­уваження Д. Чижевському (але зліва й вульгарно) ро­бив О. Білецький, але найцікавіше, що той зв’язок із со­ціальною сферою в автора «Історії» таки є, тільки він «не трактується як самоціль і не підноситься до статусу пер­шопричини». Саме соціокультурний аспект, вважає М. Павлишин, став підставовим у Д. Чижевського для його міркувань про «неповноту» української нації й української літератури, яка дебатується ще й сьогодні і яку, на думку М. Павлишина, слід сприймати не бук­вально (як це бачимо в Г. Грабовича), а як метафору, яка є не оцінкою, а уточненням стану справ, подібним до ме­тафори готовності, яку запропонував свого часу П. Фили­пович. «Українська література певного періоду, — пише М. Павлишин, — була «неповна» в тому сенсі, що укра­їнська культура й суспільство не були «готові» сприйма­ти у народній мові явища літератури, які існували в ін­ших місцях чи в інших мовах».

Загалом же тут не зайвим було б згадати і «фізичну неповноту» української літератури, яка виявлялася хоча б у тому, що ми свого часу «недоодержали» своїх Гоголя, Короленка й багатьох інших, які привласнені собі в різ­ний спосіб іншими літературами. Г. Грабович про це не

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**333**

говорить, і з ним можна звичайно, сперечатися, як мож­на й сперечатися про те, що він відмовляє українській лі­тературі в історичній тяглості чи висловлює сумнів щодо оригінальності «Слова про Ігорів похід». Більш перекон­ливим є Г. Грабович, коли виявляє слабкості стильового прочитання літератури на рівні характеристики творчих індивідуальностей чи й національної специфіки літерату­ри. Але тут варто б наголосити, що «винен» у цьому не стільки сам Д. Чижевський з його «стильовим прочитан­ням», скільки недостатня теоретична розробленість цих питань. Такою, до речі, вона залишається й сьогодні, і це слід спокійно обговорювати та приходити хоч до якогось консенсусу.

У дискусії М. Павлишина і Г. Грабовича цей консен­сус загалом проглядається, за винятком, можливо, одно­го моменту: М. Павлишин у кінці своєї статті-рецензії го­ворить, що праця Г. Грабовича, з одного боку, є блиску­че написана книжка, а з іншого — однобічна, деколи жовчна полеміка. Але кінцівка цієї думки звучить так: «Живемо надією, що коли Грабович, так енергійно ки­нувши перший камінь, напише свою історію української літератури, вона виявиться без гріха». «Гай-гай», — ска­зав би, мабуть, наш земляк, якому не бракує гумору, а ла­тинянин, очевидно, продовжив би його в такий спосіб: — «Езі гпосіиз іп геЬиз»...

Книжки Г. Грабовича і М. Павлишина — явища не­абиякі в нашому сучасному літературознавстві. Про них насамкінець можна сказати так, як казав у передмові

І. Дзюба до книжки М. Павлишина: вона «не лише дає гострооригінальне насвітлення важливих віх історії української літератури, поглиблює наше розуміння її, стимулює наукову думку, а й знайомить нас із непересіч­ною інтелектуальною величиною, «новою зіркою» сучас­ної україністики, людиною, від якої ми маємо підстави ще багато чого сподіватися».

Щодо згадуваного вище «кривого» літературознавст­ва, то від нього, здається, немає чого сподіватися ні сьо­годні, ні завтра. І не тільки тому, що всякі розмови про «криві збочення» серед класиків мораллю не дуже обтя- жені. Нікому, здається, вже не хочеться опинятися в компанії наукових «байстрюків Герострата», про яких у «Вістях з України» писала О. Пахльовська і яка, до ре­чі, дуже слушно нагадала, що й українським, і західним літературознавцям «цілком байдуже, хто в нашій літера­турі з ким спить (або спав). Оскільки вони ще не знають,

**334**

Історія українського літературознавства

чи наша література є». Гадаю, коли на книжковому рин­ку дедалі частіше з’являтимуться такі книжки, як книж­ки Г. Грабовича чи М. Павлишина, то дізнаються швид­ше. Особливо цінність їх видається у студентській та ас­пірантській аудиторії.

Перехідним між школою-абітурієнтом і філологічним вищим навчальним закладом обіцяє бути підручник з лі­тератури, уривок з якого опублікувала в журналі «Слово і час» Н. Зборовська11. Перехідним у тому значенні, що для школи-абітурієнта цей уривок заскладний (до того ж написаний за зужитою методикою — спочатку зміст, мо­тиви, а потім — форма, що названа «естетичними наслід­ками»), а для філологічних закладів — дуже неточний. Щодо точності, то маємо на увазі насамперед ті вимоги, які колись ставила філософія (устами Бекона) до науки про літературу загалом: виклад історика літератури по­винен бути не полемічним, а об’єктивно проясненим і позбавленим елементів випадковості й невизначеності. Суто підручникового матеріалу ця вимога стосується ар- хіособливо, оскільки йдеться про реципієнта, у якого на інше сприйняття просто бракує психофізичної підготов­ки: йому треба давати неполемічне, прояснене, макси­мально об’єктивне і не випадкове знання.

У згаданій публікації «Шістдесятники» несподіваним і не проясненим подано, зокрема, «список» авторів-шіст- десятників. Загалом треба сказати, що з каноном шістде­сятництва не все гаразд і в деяких інших авторів підруч­никового матеріалу. В академічній «Історії...» він дуже розширений «супутніми» іменами, в Ю. Луцького він не зовсім схожий на канон в О. Пахльовської, ще інший — у хрестоматії Є. Федоренка та ін. Ю. Луцький, наприк­лад, витоки шістдесятництва веде від «Зачарованої Дес­ни» О. Довженка, «Людини і зброї» О. Гончара і далі — до В. Симоненка, І. Драча, В. Коротича, Ліни Костенко, М.Вінграновського, Є. Гуцала, Г. Тютюнника, І. Калин- ця, В. Стуса, М. Осадчого, роману «Собор» О. Гончара та ін. У Пахльовської цей канон відкриває Ліна Костен­ко, за нею йде Стус, Драч, Вінграновський, Симоненко, Павличко (поезія), Тютюнник, Вал. Шевчук, Гуцало, Дрозд, Загребельний, Земляк, Гончар (проза). Н. Зборов­ська доповнює цей ряд ще А. Дімаровим, Р. Андріяши- ком, Р. Іваничуком, а «символом цього часу» називає по­езію Л. Кисельова. Ради істини в цих випадках можна було б сперечатися з приводу багатьох імен. Наприклад, з шістдесятництвом тільки хронологічно і частково по­в’язані, наприклад, А. Дімаров і В. Земляк, а символом

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**335**

(будь-яким!) ніколи не був Л. Кисельов. Просто — тала­новитий поет, який рано помер. А необхідно говорити про речі принциповіші й визначальні.

У визначенні самого явища шістдесятництва слід ви­ходити принаймні з двох понять: шістдесятництво у вуж­чому й ширшому значенні. Вужче значення першим за­фіксував чи не М. Рильський, коли опублікував статтю про І. Драча, М. Вінграновського, В. Коротича «Батьки і діти», 1962. До цих імен згодом прилучалися в поезії старші Ліна Костенко й Д. Павличко, в прозі — Р. Іва- ничук, а з ровесників — В. Симоненко, Б. Олійник (пое­зія), Є. Гуцало, Гр. Тютюнник, В. Дрозд, Вал. Шевчук (проза), трохи молодші П. Мовчан, В. Яворівський. От­же, десяток імен. У ширшому значенні — серед витоків до явищ шістдесятництва відносили й основоположні міркування О. Довженка з його вимогою «розширювати межі соцреалізму», і М. Рильського з міркуваннями про «потребу краси» в творчості та «Трояндами й виногра­дом», а на завершення — О. Гончара з «Собором». Щодо

В. Стуса й І. Калинця — то це вже не шістдесятництво, а постмодерна реакція на розгром шістдесятництва в по­езії; а В. Земляк із своєю «Лебединою зграєю» був реак­цією на розгром шістдесятництва в прозі. Одне слово — історія літератури як наука потребує точності. Особливо тоді, коли ще хтось щось пам’ятає про певні її явища.

Друге, винятково суттєве питання в погляді на шіст­десятництво: визначення його головної домінанти. Біль­шість названих досліджень акцентують насамперед на ідеологічній домінанті. Мовляв, почалася десталінізація тоталітаризму і тому з’явилася можливість повернення творчості до відродження національної ідеї, гуманістич­ного пафосу, людяного потягу до краси й інтелекту, а на основі цього виріс факт «приватизації», «індивідуаліза­ції» творчості, як пише в згадуваній публікації Н. Збо- ровська. Далі в цій публікації вказано на світоглядну дволикість шістдесятництва — офіційне, пов’язане з соц- реалізмом, і неофіційне, що від нього відійшло й опини­лося за ґратами. Зовні це може здатися правдою. Але це така правда, як можливі мої уявлення й розповіді про зворотний бік Місяця: є там кратери, якісь западини, срібний пил тощо, але істинної картини про Місяць і структуру його поверхні такі розповіді не дадуть; треба там побувати й описати все з позицій космосу.

Домінанту шістдесятництва можна визначити лише в контексті космосу світової літератури. І домінанта ця має бути насамперед естетичною, а не ідеологічною, хоча й

**336**

Історія українського літературознавства

зв’язку з ідеологією не втрачала. Так ось: із завершенням Другої світової війни, з початком розпаду світових імперій уся література стала пройматися ліричним теплом і про- стецькою людською одухотвореністю. Початкові форми всього цього демонстрували італійські неореалісти й нео­романтики в кіно, німецькі письменники Борхерт, Ремарк і Бйоль, американець Хемінгуей та ін. Згодом (чи й пара­лельно) могутня хвиля ліризму пройняла всю світову пое­зію, дотичною до якої була й відома наша Нью-Йоркська група поетів (середина 50-х років), і помітні явища в ін­ших літературах. Фактично це був новий етап модернізму

і, незалежно від того, чи знали б про них, чи не знали май­бутні шістдесятники, вони прийшли б у нашу літературу на хвилі саме ліризму, бо однакові для цього в них були умови: поступове розхитування тоталітаризму і пробу­дження національної (як гуманістичної) свідомості. Шіст­десятники повертали душу літературі, захаращеної до то­го казенщиною соцреалізму. Відбувалося це здебільшого у формах того ж соцреалізму, але ті форми являли собою су­то зовнішні вияви, як свого часу ренесансне мистецтво поставало у формах середньовічного теологізму, лицарства і міжродових інтриг. Чи поменшали від усього того мадон­ни Леонардо й Рафаеля, лицар печального образу Серван- теса й датський принц та Монтеккі й Капулетті? Звичай­но, ні, як не поменшали від соцреалістичних наліпок «Ніж у Сонці» І. Драча, «диваки» Г. Тютюнника чи з охо­ронною дошкою тоталітарної держави «Собор» О. Гончара.

Н. Зборовська у згаданій публікації поділила шістдесят­ництво, як було сказано, на «офіційне» й «неофіційне»; «офіційне», мовляв, це те, що створене в дусі соцреалізму, а «неофіційне» — те, що опинилося в тюрмах. Переплута­но тут, як кажуть, грішне з праведним, бо виявлено ана­хронічний погляд на явища мистецтва. «Неофіційне» шістдесятництво, тобто поезія В. Стуса чи І. Калинця, що опинилися у в’язницях, насправді не є шістдесятни­цтвом; це — заґратна поезія з зовсім іншою, постмодер- ною домінантою. Шістдесятництво справжнє закінчилося в 1965—1966 рр., коли — «забіліли сніги — замело», як сказав у відомому вірші Б. Олійник, і коли з «соборів людських душ» О. Гончара зірвана була охоронна таблич­ка. «Собор» О. Гончара, до речі, тільки опублікований був у січні 1968 р., а писався саме тоді — в 1965—1966 рр.; 1967 рік пішов на підготовку до друку — і в журналі, і окремим виданням, стотисячний тираж якого влада пус­тила під ніж.

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**337**

У цій публікації Н. Зборовської «Собор» О. Гончара, як і «Ніж у сонці» І. Драча, названо соцреалістичними творами «офіційного» шістдесятництва. Виявляється, що за кілька років можна насмерть забути, що ж таке соц- реалізм. Та ж він мав чітко визначених чотири ідеологіч­них характеристики, а не тільки дві (позитивне й нега­тивне), про які пише Н. Зборовська. (І, до речі, не ті дві, що входять до складу відомих чотирьох — партійно-кла­сова зумовленість творчості, реалістичність, романтична піднесеність і спрямованість у комуністичне майбутнє). Одне слово, можна виявляти скільки завгодно критично­го волюнтаризму, якщо забути, що ти маєш займатися не черговою кон’юнктурою, а науковим дослідженням мис­тецтва. У цьому, виявляється, нам слід би було вчитися навіть не в Європи, а в китайців, чи в не менш східних від китайців — московських театралів. Китайці, як відо­мо, екранізують нині соцреалістичний роман М. Островсь- кого «Як гартувалася сталь». Комуністична ідея в ньому для них — це оболонка, а беруть вони ідею випробування людини будь-якою ідеєю, на чому, за їх переконаннями, тримається все мистецтво. Так само театрали Москви став­лять «Лихо з розуму» О. Грибоєдова не тому, що це твір нормативного класицизму, а тому, що там є випробування героя в задушливому світі, з якого він виривається, щоб крикнути: «Карету мне, карету». Сонце в І. Драча — це не дух «Москви», «Леніна» і «комуністів», як пише авторка, а «сонце нашої правди», саме через яку автор передмови до першої книжки «Соняшник» Леонід Новиченко і вилу­чив поему «Ніж у сонці» з цієї книжки. В подібній ситу­ації пущено під ніж і «Собор» О. Гончара. Визначальним там є не «позитивний» Баглай і «негативний» Лобода, а те, що цей «позитив — негатив» поставлено на зовсім ін­ші місця, ніж того вимагав соцреалізм. У «Соборі» голов­не — ідея, випробування людини на спробах похитнути ідею батькопродавського комунізму, яка замахнулася на «собори людських душ». Це, до речі, добре розумів багато­літній в’язень Є. Сверстюк, пишучи ще до перебування у в’язниці статтю «Собор у риштуванні». Однодумцями його постали в оцінці «Собору» пізніше також Ю. Луцький і

О. Пахльовська у згаданих книгах, а діаспорний літератор

А. Калиновський ще у 1968 р. вигукнув у листі до Д. Нит- ченка: «Молодець, Гончар! Вперше за 50-ліття диявольсь­кої влади насмілились так добре дати їй по морді»12. За «буржуазно-націоналістичний» язик його, як відомо, тоді ніхто не тягнув.

**338**

Історія українського літературознавства

Збої, яких припускається сучасне «модерне» літера­турознавство в оцінках явищ української літератури, знову змушують наголосити на головному для науковця: методології. Науковою вона (методологія) є лише тоді, коли не захаращена ніякими кон’юнктурами. Згадаймо ще раз Ф. Бекона: свідомість мислителя повинна бути очищена від будь-яких затьмарень — теологічних, ідео­логічних, корисливих та ін. Це сказано на всі часи, і як­що з’являються такі, як згадувані, ревізії загальновідо­мих явищ літератури (зокрема, й шістдесятництва), то мимоволі починаєш думати про якесь затьмарення дум­ки дослідників. Стало модним, наприклад, привносити в літературознавство тенденційно забарвлені теологічні мо­тиви. Мова не про вивчення, скажімо, зв’язків професій­ної літератури з біблійними сюжетами (на зразок книжок

1. Гнатюк «Українська духовна барокова пісня», 1994;
2. Сулими «Біблія і українська література», 1998 чи
3. Бетко «Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії
4. — початку XX століть», 1999). Подібні праці є в кожному письменстві. Йдеться про спроби забарвити на­уковий метод відвертим теологічним інструментарієм. Наприклад, Т. Бовсунівська заповзялася (хоч і не катего­рично) християнізувати романтизм як тип творчості («Феномен українського романтизму», 1997). Треба все- таки пам’ятати, що сакральність (священність) — це ри­са художньої творчості загалом; талантів без «божого да­ру», як відомо, не буває. Але це — метафора, а у випад­ку з романтизмом на повному серйозі (і без метафориза­ції) доводиться, що він — феномен християнський. Та ж дух романтизму присутній був у творчих змаганнях ще то­ді (навіть у фольклорі), коли християнства і в заводі не бу­ло. Добре хоча б те, що свою концепцію Т. Бовсунівська нав’язує не настирливо, а з науковим, сказати б, тактом.

Дещо інше спостерігається в царині феміністичних тенденцій. Деякі жінки-дослідниці їх ніби свідомо уни­кають (Г. Ільєва. «Таємниці кохання. До проблем любов­ної поезії української еміграції», 1996), а в окремих це стало ледве чи не головним родом занять. Зміст їх, про­те, викликає нестримне бажання полемізувати. Можли­во, згодом нас і переконають, що фемінізм — це не тіль­ки соціальний рух, а літературознавча методологія, але дивним видається акцент, ніби ця методологія є суперме- тодологією і саме вона дасть змогу значно глибше, ніж інші методології, розкрити суть літературних явищ.

1. Павличко, наприклад, ще в 1991 р. проголосила, а

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**339**

протягом усіх 90-х років її цитують усі феміністи як іс­тину в останній інстанції: «...Завдання феміністичної критики полягало й полягає не просто в протиставленні себе «фалічній критиці», а у відтворенні об’єктивної кар­тини, об’єктивного сенсу літературного твору. Тобто, фе­міністична критика значно ширша, ніж просто критика чоловічого шовінізму і сексизму певних літературних творів»13. Ось так: і ширша, і об’єктивна, і панацея від усіх бід, яких завдає літературі «чоловіча» критика. То, може, й цитована авторка (Н. Зборовська) виходила саме з позицій феміністичної методології в тлумаченні шістде­сятництва, що так хвацько зуміла поставити в ньому все з ніг на голову? Мабуть, ні, бо, скажімо, там, де вона (в іншій публікації) признається відверто «в любові» до фе­мінізму, її думка стає раптом не просто переконливою, а справді об’єктивною. У міркуванні про повість О. Забуж­ко «Мілена» вона добре поміркувала, щоб прийти до та­кої підсумкової думки: «Героїні повісті — «зарадненькі» або «незарадненькі» самочки, істерички-невропатки, ма- зохістки із жорстокими еротичними фантазіями, одне слово, імпульсивно-неврівноважена, заздрісна, фанатич­на, сексуально розбещена, нещасна «бабота». Надмірно плотській прозі Забужко бракує благородства воістину модерного феміністичного духу...»14. Спостереження це дуже точне, професійно виважене і стилістично вправне, але до чого тут фемінізм? Так може написати будь-який літературний критик, у кого є до цього хист і наукове сумління.

Якщо глянути на все те, що іменує себе літературною критикою в дусі феміністичної методології (включно з го­ловними настановами її найавторитетніших стовпів — Сімони де Бовуар та Кейт Мілет), то впадає в око насам­перед безперспективність і цілковитий плагіат її теоре­тичної бази. Адже в структурі цієї бази незмінною про­глядає всього-на-всього одна проблема: як жінкам позбу­тися чоловічого шовінізму, насилля, експлуататорства, котрі найбільше виявляються в інтимній сфері. Іншими словами, хто має більше рації: Білл Клінтон чи Моніка Левінські разом з Хіларі Клінтон. Крайні пропозиції в розв’язанні цієї проблеми зводяться до жесту, відомого ще з часів Лісістрати: залишимо чоловіків напризволяще і будемо реалізуватись як статеві особистості самотужки. Пікантність цієї ситуації в нерозумінні органічної єднос­ті чоловіка й жінки. Крім того, модель названої фемініс­тичної проблеми (про прагнення жінки визволитися з-під

**340**

Історія українського літературознавства

влади експлуататора-чоловіка) як дві краплі води схожа на модель марксистської псевдотеорії про залежність гнобленого пролетаріату від гнобителя-буржуа. Достат­ньо, мовляв, пролетаріату перемогти свого експлуататора і світле майбутнє комунізму буде в кожного в кишені. Перенесена в царину художньої творчості, ця модель, як відомо, дала соцреалізм. То що ж, фемінізм як методоло­гія пропонує нам ще один різновид соцреалізму? Адже навіть у скромному естетичному обличчі фемінізму про­глядається чи не найбільш вульгарна позиція, коли пер- сонажа-героя кожного твору цілком ототожнюють із йо­го автором. В устах згаданої Кейт Мілет це передається навіть графічно: героя й автора вона пише через риску як одну особу. Скажімо, «Беркіна-Лоуренса», де Беркін — герой, а Лоуренс — автор роману «Жінки в коханні»15.

С. Павличко у незавершеній монографії «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм», 2000, яка є по-справжньому глибоким дослідженням наукової спадщини А. Кримсько­го, але дуже приблизним — художньої, у збірці віршів «Пальмове гілля» знаходить майже все — біографічним, а героя роману А. Кримського «Андрій Лаговський» тра­ктує тільки як «віддзеркалення» автора. Поєднує вона їх, щоправда, не рискою, а єднальним сполучником: «Кримський і Лаговський» (с. 141). Чим закінчувалось таке ототожнення в епоху соцреалізму, коли правила ба­лом компартійна диктатура, відомо: авторів за дії й поми­сли їхніх героїв елементарно репресовували. Чи будуть репресовувати «експлуататорів-чоловіків» сучасні феміні­сти, якщо переможуть у критиці, гадати не будемо. Тим більше, що в них з’являються «спокійніші» праці в дусі цієї ж методології, але з більш глибоким розумінням її специфіки.

Окремі з них являють собою переважно культуроло­гічну есеїстику (О. Забужко. Хроніки від Фортінбраса. — К., 1999), котра має вигляд швидше лекційно-популяри- заторського, ніж наукового матеріалу, а інші за жанром тяжіють до публіцистичної критики, яка загалом ні до чого нікого не зобов’язує (Н. Зборовська. Феміністичні роздуми. — Львів, 1999). Єднає їх, проте, підкреслене прагнення упевнитись у думці, яку найвиразніше загост­рила їхня давня вже патронеса Сімона де Бовуар: світ і література зокрема потребують пояснень з позиції жінки як феномена. Відповісти при цьому слід бодай на питан­ня про «рівноправність» жіночої й чоловічої літератури та наукових суджень про неї. Внутрішньо міркування з

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**341**

цього приводу пройняті, як правило, задавненим болем щодо «другосортності» жінки та її творчості й намаган­ням пояснити, що «другосортність» нав’язали культурі ті ж чоловіки, а виправдати ситуацію можна лише шля­хом заглиблення в рівноправні тонкощі сексуальної сфе­ри буття. З цим можна було б і погоджуватись, але почи­нати, мабуть, треба з розвінчання біблійного міфа про первісність Адама і похідність Єви, із заглиблення в рі­шення одного з недавніх церковних Соборів (перевага в один голос!), що Єва — теж людина і т. ін.

Названі праці О. Забужко і Н. Зборовської містять епатажні міркування про історичне прагнення України «вписатися у світ» і супровідну органічну «нездатність до цього» (Н. Зборовська) чи про те, що феномен українсь­кої поезії є, а от української прози — немає (О. Забуж­ко). Пояснити такі епатажі не можна лише незнанням того, що думав, наприклад, про вписану в світ Україну німець Й. Гердер і француз Ф. Вольтер, чи того, що фе­номен прози В. Стефаника, В. Винниченка, Ю. Яновсько- го чи О. Довженка таки є. Проблема виявляється значно глибшою і пов’язана вона з формованою століттями в певної частини українців національною безстатевістю. Іншими словами, українському фемінізмові бракує на­ціональної гідності і тому він послідовно, як колись біль­шовики, керується космополітичними поглядами на фе­номен України та її літератури. Робиться це інколи без прихованої тенденційності і навіть усупереч очевидному. В монографії В. Агеєвої «Поетеса зламу століть» (1999), яка створена загалом професійно і натхненно, Лесю Українку одягнуто в такі шати борців з українофільст­вом, «культом Шевченка», що інколи страх бере за ав­торку: чи не пропустила вона, бува, базової освіти з істо­рії української літератури? Так, ця література тривалий час була українофільською; так, вона витворила культ Шевченка, але ж усе це історично зумовлене і завдання літературознавства зводиться лише до пояснення цього явища, а не тенденційного фиркання в його бік. Спроба ж загнати творчість авторки «Лісової пісні» в рамки тільки намисленого фемінізму виглядає якщо не цілко­витою аберацією, то дуже очевидною тенденцією, проти яких (тенденцій) сама ж дослідниця виступає послідовно, а почасти й справедливо. Леся Українка, як відомо, ви­словлювалась про фемінізм спокійно і навіть скептично: надто вузькою є ця тенденція, щоб умістити в ній усе ба­гатство творчості як феномена.

**342**

Історія українського літературознавства

Переконливішими видаються міркування В. Агеєвої, коли «жіноча точка зору» їй справді допомагає розкрити деякі таємниці «Касандри» чи «Камінного господаря», а психоаналітичний підхід сприяє розкриттю справді зна­чущого змісту «Блакитної троянди», котра узвичаєно вважалася невдачею авторки.

Ще одним вразливим місцем сучасних феміністичних студій є прагнення з допомогою літератури довести са­модостатність жінки. При цьому ніби забувається, що жінка існує остільки, оскільки існує чоловік, і навпаки. А те, що внутрішні почуття і психологія у жінки таки мають свою специфіку, то хто ж цього не знає. Як знає й те, що бувають фемінні чоловіки і мужикуваті жінки, лиш не треба підпорядковувати цим фактам-виняткам усі закономірності багатозначного розвитку літератури та науки про неї. Вони в усіх випадках вимагають всебічно­го підходу і методологічного плюралізму в судженнях. Це відчула, мабуть, Н. Зборовська, коли нове есеїстичне дослідження16 виконала саме в дусі плюралістичних під­ходів до літературного явища (в цьому випадку — до творчості Лесі Українки). Надзавдання в неї, звичайно, феміністичне («на рівні моєї жіночої інтуїції», с. 14), але вдається вона до інструментарію і біографічного методу, і міфологічної критики, і психоаналітизму, і навіть «сутого» ідеологічного («національного») літературознав­ства. Як наслідок, Лесю Українку «розміщено» трохи ближче до читача, ніж вона досі перебувала навіть у «найбільш» феміністичних студіях. Н. Зборовська, на­приклад, не цілком сприйняла дослідження В. Агеєвої «Поетеса зламу століть». «...Найбільшим недоліком цьо­го модерного дослідження про Лесю Українку, — пише вона, — є тенденційне ігнорування національного в Ле- синій творчості. Тенденція космополітизувати творчість Лесі відчутна також в ігноруванні В. Агеєвою Лесиної драми «Бояриня» (173).

Розглянуті феміністичні праці наводять на думку, що навіть у такому варіанті українське літературознавство, запозичивши окремі поняття західної науки, залишаєть­ся нині в принципі позитивістським і, на жаль, активно перероджується на есеїстику. Інша «мода» літературо­знавства — захоплення дискурсивним аналізом, у якому майже не проглядається квінтесенція самого дискурсу, зокрема — механізм складання дискурсивних практик та дискурсивних формацій з особливим значенням у них мови, ідеології, риторики тощо. Водночас очевидною є

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**343**

явна переоцінка власне модернізму в сучасній критиці. Беззаперечно, українська література в XX ст. таки мала модерністський досвід, але зовсім недоречним видається прагнення перетворювати опозицію модернізму — народ­ництва на перманентне й украй антогоністичне протисто­яння. Зрештою, це постійно підкреслюване і розігруване роздвоєння між Європою і Просвітою, між модернізмом і народництвом породжує не що інше, як якусь українсь­ку шизофренію. Постмодерний підхід, розгорнений у до­слідженні Т. Гундорової «Проявлення слова» (Львів,

1. , мав на меті саме «заспокоєння» чи своєрідну тера­пію щодо цього.

Як певна «терапія» планувалася авторкою і її раніша монографія «Франко не каменяр» (Мельборн, 1995), але звуження теми і навіть фактичні неточності в матеріалі (коли Стальського, наприклад, називають Стебельським, с. 123) породили протилежність: антитерапію. Якби ав­торка назвала свою книжку хоча б трохи спокійніше (на­приклад, «Франко не тільки каменяр»), терапевтичні функції її були б явно відчутнішими.

Монографія «Проявлення слова» справляє цілком протилежне враження. Про що вона? Чужомовне і незро­зуміле слово «дискурсія» (книга має підзаголовок «Дискурсія раннього українського модернізму») цілком закономірно мало нагадувати і водночас відрізнити ос­новну тему дослідження від модного сьогодні слова «дис­курс», що, за Шевельовим і Костецьким, могло б означа­ти щось таке, як «балак». Ця книга не про «готовий» модерністський дискурс, як скажімо, у Соломії Павлич- ко (див. нижче), а про те, як такий дискурс формується. Метою дослідження було не демонструвати подібність чи неподібність раннього українського модернізму до євро­пейських ідейно-образних структур, а окреслити і про­аналізувати глобальний перелом у стосунках мови, мис­лення і буття, який відбувся в українській літературі на межі XIX—XX ст. Термін «дискурсія», запозичений у Мішеля Фуко, привабив авторку передусім тим, що з йо­го допомогою французький філософ окреслював перехід від класичної до модерної картини світу. Під «дискур- сією» слід розуміти передусім тип зв’язку між мовою, ре­альністю і суб’єктом, тобто носієм свідомості. Класична (немодерна) структура повідомлення трималася на послі­довній відповідності слова і предмета (слово = образ ре­чі); така відповідність забезпечувалася тим, що сама ре­альність була «вже помисленою», опосередкованою через уявлення. Така структура недвозначно асоціюється з ре­

**344**

Історія українського літературознавства

алізмом і раціоналізмом, коли т. зв. реальність виступа­ла лише підтвердженням певної, наперед сформульованої картини світу. Одне слово, класична дискурсія стягува­лася навколо імені (називання, іменування). В модерніз­мі вона стає аналітикою минущого людського буття, змі­нюється на екзистенційно-онтологічну парадигму. Мо­дерна дискурсія прикметна тим, що між словом та іме­нем вклинюється сам носій мови, його бажання, його тіло, а також мова як така, історія, культура. Мова пе­ретворюється у самодостатній об’єкт — вона говорить са­ма про себе, а не про реальність. Мова так само перестає бути «розумною правдою», яку можна раціонально-пози- тивістськи зміряти законами раціо або буденного життя. Буття мови стає буттям суб’єкта, оскільки позначає його минущість, його екзистенціювання як істоти тілесної, ба­жаючої, історичної і смертної.

Такий перелом щодо статусу і природи слова, а саме — його ПроЯвлення (себто проявлення словесної форми й одночасне явлення його смислу) — означало руйнування авторитетного і законного імені, тотожного з місцем Бать­ка у культурі. Мовомислення вбирало в себе екстатично- естетичну ніцшеанську «вищу культуру», як у методоло­гії М. Євшана, з’єднувалося з бажанням, як у творчості

В. Винниченка, відновлювало гностичну потугу слово- і світотворення, поєднуючись з індивідуалізмом, як у

І. Франка, та міфологізмом слова-тіла, як у Лесі Україн­ки. Такі іпостасі модерної дискурсії, яка водночас стає онтологією і риторикою, досліджуються в книзі Т. Гундо- рової на основі текстів українських творів і української критики. У монографії розроблено також типологію есте- тико-культурологічних концепцій раннього українського модернізму (спіритуальний та культурний різновиди), а також простежено зміну ідеологій «загальнонародної» та «вищої» культури.

Новим у дискурсивній теорії було те, що Т. Гундорова запропонувала аналіз внутрішніх типів (підвидів) дискур­сивних практик, які, наприклад, формують модерністсь­кий дискурс у поезії молодомузівців, і аналіз зрілих дис­курсивних практик у творчості В. Винниченка, що розгор­тається в явище інтертекстуальності, оскільки побудоване на переплетінні різних форм дискурсу. (При цьому аналі­зуються перспективи дискурсивних перетворень, а не абс- трактно-узагальнений модерністський дискурс.)

Звичайно, такі утворення неповні, бо майже кожен з авторів-модерністів пропонує власні різновиди дискур­сивних форм. Однак авторка прагнула не побудови систе­

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**345**

ми, а відкриття принципу модерністських формотворень, дискурсії, що розгортається в проміжку від прагматики до нового міфологізму.

Аналіз дискурсійних перетворень у ранній період фор­мування модернізму дав змогу авторці відмовитися від надмірної переоцінки так званого «високого» модернізму, який став основою модерністського канону в західному лі­тературознавстві. Відсутнє в неї також прагнення знайти «наймодерніше з модерністського» в українській літерату­рі, швидше — показати перетікання і колекцію різних мо­дерністських практик. Сповідуючи принципи феноменоло­гічної критики, Т. Гундорова свідомо підкреслила у назві книжки, що це має бути постмодерна інтерпретація. В та­кий спосіб протиставлено метод авторки об’єктивному іс­торизму, оскільки наука, як і всяка інтерпретація, є лише різновидом нарації, створеної в певний час і певною люди­ною. Такий підхід виявляє закамуфльований у кожному дослідженні суб’єктивізм і вибірковість. Так само було важливим підкреслити, що постмодернізм — це не лише художній процес, але й тип критики, а також присутність нинішньої ситуації кінця віку. Аналізуючи процеси столі­тнього минулого, авторка шукала відповіді на питання су­часності, і передусім щодо «проклятих» питань модерніза­ції української літератури.

У дослідженні С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997, друге видання — 1999) по­дібні (чи дотичні до них) питання розглянуті у виразніше підкресленому історико-літературному плані. Авторка проаналізувала майже всі етапи становлення та розвитку українського модернізму, який, на 'її думку, так і не від­бувся «в повному обсязі». Вона розглядає тільки вияви його в різний час чи «уламки» в творчості того чи того автора. Висхідним принципом для неї є переконання, що терміном «модернізм» в українській літературній історії позначені явища різних періодів і часто — діаметрально протилежного змісту. Адже модернізм рубежу XIX— XX ст. (неоромантизм) мав інші форми й завдання, ніж модернізм десятих років («молодомузівці» й «хатяни»); модернізм 20-х (неокласики, подекуди — М. Хвильовий) узагалі був «прихованим», а модернізм сорокових (пись­менники української еміграції) щодо попередніх модер- нізмів був настроєним критично в принципі. Модерністи 50—60-х років («Нью-Йоркська група») оголошували себе відірваними від будь-яких традицій не лише модерністсь­кого характеру, а й будь-яких літературних «ізмів». Щоб

**346**

Історія українського літературознавства

знайти всьому цьому хоч якийсь «спільний знаменник», ; Павличко змушена була підійти до українського модер- Нізму «не як д0 набору стильових, формальних або жанро- Ві1х принципів, а як до певної мистецької філософії, пев- н°ї моделі літературного розвитку в нашому столітті»17.

Характерна риса дослідження С. Павличко — широ­кий європейський контекст, зв’язок його з теоретич­ними засадами, виробленими у працях 3. Фрейда,

* Ніцше, Т. Адорно, Й. Габермаса, М. Фуко та ін. Але європейський модернізм як система художніх явищ, Ні теорія європейського модернізму не є моделлю, на яку Укладається український модернізм чи оцінюється за Неіо. Йдеться про широкий інтелектуальний, філософсь- к«й, естетичний контекст певних явищ, а не про механіс­тичне накладання однієї моделі на іншу.

Естетичний контекст має в роботі неоднозначний ви- Яа- Складається враження, що в уявленні С. Павличко естетичним модернізмом» слід вважати лише таку твор­чість, котра протистоїть «народництву» або в якій є щось В1А фемінізму чи психоаналітики. Причому народництво авторка картає як надзвичайну біду нашої літератури, а Пошуках фемінізму і психоаналітичних своїх розмис- Ла\* постійно збивається з художніх творів на особу пись­менника. Відтак — «великий Кобзар» чи «великий Каме- НяР» іронічно беруться в лапки як головні стовпи ^Народництва» (33), а якщо «полум’яний народник»

* Єфремов торкається теми сексу, то — «з пафосом хан- (81); дуже важливим для розуміння М. Костомарова, На Думку С. Павличко, є з’ясування причин його фобій і адаНіяцтва (264); секретів художності І. Нечуя-Левицько- Г° — природи його аналеротизму (210); О. Кобилянської ^єсі Українки — лесбіянства (83 та ін.), М. Хвильово- Го — психопатства (248 та ін.). З характеристикою В. Пе- тРова і в. Підмогильного дослідниця повелася значно еРежніше, бо вважала, що це — найбільш європейські мрДерністи в українській літературі і з ними слід бути еРєжним, коли йдеться про вживання «неврастеніч- ни\*» епітетів. Якщо, наприклад, роман В. Петрова «Док- тоР Серафікус» справляє враження «незавершеного», то Г<ттгСНа ^йтися щонайбільше цитатою з Віттенштайна ^<<А1ро те, про що не можна сказати, треба мовчати», С! ^27), а не шукати істинних причин тієї недовершенос- ‘ Як бачимо, за всіх добрих прагнень авторки знайти Українській літературі належне місце в європейському МоДернізмі надто велику роль відвела вона суб’єктивно-

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**347**

му, часом спрощеному елементові в трактуванні цієї про­блеми. Завдання ж бо науковця (ще раз нагадуємо) не суб’єктивно гудити чи підносити якесь явище, а всього лиш дати йому безстороннє історичне й теоретичне пояс­нення. І тоді стане зрозумілим, що, наприклад, те ж на­родництво, огуджене С. Павличко на користь «європей­ському модернізмові», має теж європейське походження (див. статтю М. Яценка «Гердеризм і українська літера­турно-теоретична думка доби романтизму» в дослідженні «Українська література в системі літератур Європи і Америки», К., 1997), а «космополітизм» модерністських шукань насправді не такий уже й космополітичний. У кожній літературі він мав суто своє, національне, облич­чя і через те й цікавий для кожної іншої нації як непов­торний феномен. Модерні драми й поезії Лесі Українки, мабуть, тому й приваблювали якогось зарубіжного чита­ча, що вони насамперед національно-українські, а не то­му, що створені за античними сюжетами чи тому, що в поетеси були (чи не були) якісь «нестатутні» взаємини з О. Кобилянською. Фантазії і міфи обивателів щодо ін­тимного життя митців справжню науку про їхню твор­чість не цікавили ні за їхнього життя, ні після. Нікому, наприклад, і в голову не приходило пов’язувати худож­ню геніальність Рафаеля з обставинами його смерті. Це абсолютно різні виміри екзистенційності.

Якщо феміністичні студії протягом 90-х років перева­жали всі інші підходи до літератури кількісно, то в де­яких інших намітилося відчутне якісне зрушення. Най­очевидніше це постало на ниві міфологічної та компара- тивістичної методологій. Маючи за плечима майже двіс­ті літ, вони, проте, тільки нині активізувалися і виявили свою неабияку продуктивність. Об’єктом дослідження стають, як правило, найбільш значущі літературні яви­ща, першість серед яких належить, звичайно, Т. Шев­ченкові. Окремі праці про нього з ужитим словом «міф» викликали спочатку більше відомих «квасів та сердитос- тей», ніж схвальних відгуків («Шевченко як міфотво­рець» Г. Грабовича, 1991; «Шевченків міф України»

О. Забужко, 1997), оскільки для багатьох здавалося, що в такий спосіб Шевченка буде позбавлено «реалістич­ності», а на її місці приживеться «міф» як синонім «легенди». Так, у своїй монографії про Т. Шевченка, уривки з якої опубліковано в часописі «Українська мо­ва і література» (№ 13, 18, 23, 40 за 2000 рік) Вал. Шевчук пише: «Чи можна назвати Т. Шевченка мі­

**348**

Історія українського літературознавства

фотворцем, як це подають сучасні дослідники Г. Грабо­вич та О. Забужко? На нашу думку, аж ніяк. Міфотвор­чість зумовлює вигадку, своєрідну модуляцію на догоду певним передзавзяттям. Г. Грабович вважає, що Т. Шев­ченко придумав український народ, тобто створив про нього міф, і тим одурив свій народ, власне, населення своєї землі. Здається, при цьому міфотворцем треба вва­жати не Т. Шевченка, а таки Г. Грабовича та його одно­думців. Т. Шевченко й справді давав численні візії бачен­ня минулого, сучасного і майбутнього, але минуле він ба­чив, хоч і в поетичних шатах, однак таким, яким воно й справді було. Так само бачив і сучасність, хоч, може, і жорстоко, а в майбутньому провістив по-пророчому не одну реальність, отже, ніяким вигадником і спотворюва­чем правди не був; більше того, «правда» — один із не- зрушних постулатів його світогляду, і він не раз це по­вторює». Привід для таких міркувань давали й самі ав­тори (Г. Грабович і О.Забужко), не знайшовши перекон­ливого пояснення того, що в їхніх працях ідеться зовсім про інше, що на спадщину Т. Шевченка вони хочуть гля­нути всього лише з позицій класично міфологічних. Що це дало? Це лише підтвердило, що міф — це справді — ядро, центр поезії, і Шевченко, отже, справжній поет. Психоаналітичні міркування Г. Грабовича про «прихова­ний сенс, і позачасову (міфічну) силу його (Шевченково- го) глибинного коду», як і спроби О. Забужко довести, що художній образ України в Шевченка структурно співпадає з «міфом України», залишаються «міркуваннями» і «спробами», які хоч і освіжили наші уявлення про приро­ду Шевченкового генія, але навряд чи перетворили всю правду про нього на істину. Натомість актуальною, як і донині, залишилася проблема, яку Г. Грабович висловив майже «міфічними» словами: «Чим більше назбирується біографічних матеріалів і документів про поета, чим де­тальніше аналізуються найдрібніші нюанси його творів, тим дальше він від нас відсувається, тим неспівмірнішою здається його роль у порівнянні з оцінками критиків»18. Це майже «міфічна» думка, бо в новому виданні праці (але вже з первісною назвою, як в англійській версії, 1982: «Поет як міфотворець») автор повторив її без жодної зміни (с. 11), як повторив і думку, що мав на меті запропонува­ти не цілком нове прочитання Шевченка, а — «як корек­тиву» до існуючого «канону шевченкознавства» (с. 188).

Тим часом рецензенти наголошували, що своїм засто­суванням структурної антропології до семантики симво­

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**349**

лів поезії Г. Грабович «нищить традиційні підходи до поета» (Ю. Луцький), що «це перелом, який може ожи­вити сучасне шевченкознавство» (Л. Рудницький), що «такого Шевченка наш загал не знає і, напевно, ніколи не захоче знати» (Я. Боберський) та ін. (с. 203—206). Ка- тегоризм останнього висловлювання стоїть, звичайно, по­за наукою і його можна було б і не брати до уваги, але в ньому відображена одна з майже нерозв’язних проблем рецептивної сфери щодо Шевченка: яким його справді треба знати, а яким — ні? В радянські часи, наприклад, вважалося обов’язковим «не знати» релігійного Шевчен­ка. Аби трохи пом’якшити той максималізм, О. Білець­кий пробував показати, що ця «справа розв’язується не так просто... ставлення Шевченка до релігії не можна ви­рішити однією фразою, не беручи до уваги протиріч, з якими зустрічаємось, вивчаючи шевченківські тексти »19. Тим часом у книжці В. Пахаренка «Незбагнений апос­тол» (1999) натрапляємо на спробу вирішити це непрос­те питання саме «однією фразою»: «Шевченко — пись­менник релігійний, і хоч як би дослідник ставився до Бога, мусить обов’язково брати цю обставину за вихід­ну»20. Прикрість цієї «фрази» тим більше очевидна, що в самому дослідженні автор значно об’єктивніший у трак­туванні Шевченкових текстів, ніж того вимагала б назва­на ним «вихідна обставина» щодо релігійності поета. Тієї об’ємності досягнуто, як здається, значною мірою внаслі­док звернення до міфологічної методології, зокрема до аналізу текстів у зв’язках із міфами Нового Завіту та ін.

Міфологічні підходи до постаті Т. Шевченка відлуни- ли і в дослідженні М. Шах-Майстренко «Шевченко і ан­тична культура» (К., 1999). Хоч за характером вони швидше прикладні, ніж теоретичні, але в них дуже де­тально, майже скрупульозно, простежено зв’язки шев­ченківських поетичних символів з античними міфами, а найцікавіше розкрито смисл типологічних сходжень, які характерні для художнього світу поета («Слово-образ», «Час і простір», «Метаморфоза»), і міфологічного мис­лення давніх греків та римлян. Подібні спроби але іншо­го характеру (у зв’язку не з однією літературною постат­тю, а всією літературою) спостерігаються у дослідженнях

А. Нямцу. Його увага зосереджена на теоретичних аспе­ктах функціонування традиційних сюжетів саме міфоло­гічного (інколи — церковного і власне літературного) походження. Маємо відтак майже не практикований ра­ніше в українському літературознавстві аналіз інтеграль­

**350**

Історія українського літературознавства

ної і диференційної специфіки сюжетно-образного мате­ріалу, теоретичне осмислення неоміфологічної поетики, своєрідний погляд на процеси деміфологізації в українсь­кій літературі давнього і нового періодів тощо («Загальнокультурна традиція в світовій літературі», 1997; «Идеи и образьі Нового Завета в мировой литерату- ре», 1999 та ін.). Широкому висвітленню аналогічних проблем присвячує чимало публікацій періодичний збір­ник наукових статей «Біблія і культура», ініційований філологами Чернівецького університету (протягом 1999—2000 рр. вийшли вже два випуски збірника).

Нові ідеї в літературознавстві, як відомо, народ­жуються внаслідок нових ідей у самому художньому ми­сленні письменників. Коли йдеться про згаданий вище «неоміфологізм», то факт його з’яви в другій половині XX ст. стимулювався найбільшою мірою феноменом так званої латиноамериканської прози. Міфологічний «присмак» у ній був цілком очевидним, як очевидним бу­ло й те, що схожі явища (але з національною особливіс­тю) стали з’являтися тоді і в інших літературах. Україн­ська «химерна» проза — один із численних варіантів то­го, що спричинило справжній «бум» у літературознавчих дослідженнях цього феномену. Інакше кажучи, синтез міфологічної свідомості став продукуючим не лише для літератури, а й для науки про неї, для укладання моди­фікацій нового напряму в українській міфологічній мето­дології. Суть цієї новизни, зокрема, у прагненні осмисли­ти ідейний та естетичний зв’язок специфічної сутності художнього міфологізму української прози і створеного нею образу родової людини як типу національного харак­теру через «народно-міфологічний пласт», тобто — перві­сний міф, архаїчний ритуал, системи міфологем і архети- пів (В. Нарівська. «Національний характер в українській прозі 50—70-х років XX століття», 1994). У цій праці ху­дожній міфологізм осмислюється як фактор, що дійово сприяє посиленню філософсько-узагальнюючого начала в літературі, а відтак — допомагає глибше збагнути сут­ність національного характеру як людської цілісності на певній стадії її культурно-історичного розвитку. «Лебе­дина зграя» В. Земляка чи «Зачарована Десна»

О. Довженка (доводить В. Нарівська) — це типові струк­тури творів саме міфологічного характеру про буття українського роду-народу у XX ст., це своєрідний екзис- тенційний зріз життя, орієнтований на гармонію людини з природою і суспільними чинниками, котрі або сприя­ють тій гармонії, або порушують її. Порушення гармонії

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**351**

суспільними чинниками стало предметом ґрунтовного до­слідження В. Пахаренка «Поєдинок з Левіафаном» (1999). Підзаголовком цієї праці означено часові рамки матеріалу («Міф і псевдоміф в українській літературі 20-х років»), але літературознавчі висновки автора сяга­ють значно далі і мають значно ширші узагальнення. Ав­тор показав, що нова (модерністська) література початку XX ст. і 20-х років цілком укладається в структуру міфа в його класичному розумінні, а те, що народжувалось на- противагу йому (література соціалістичного реалізму), було псевдоміфом, котрий залишиться в людських поко­ліннях не менш живучим, ніж власне міф. «Шляхом де­моралізації, дегуманізації, деестетизації мистецтво пере­творено на антимистецтво, — пише дослідник. — ...За найактивнішого залучення літератури виховано поколін­ня Павликів Морозових, новий тип людини з послідовно псевдоміфічною настановою — гомо совєтікус, тип, який ще кілька десятиліть перешкоджатиме встановленню су­спільної гармонії» (189).

Якими можуть бути шляхи «вивільнення» і такої лі­тератури, і такої людини з полону псевдоміфів, спробував показати на прикладі розвитку одного — прозового — жанру Г. Штонь («Духовний простір української ліро-епі­чної прози», 1998). У коло його обсервацій потрапили, проте, методологічні кліше не лише соцреалістичного, а й давнішого, так званого революційно-демократичного, по­части «народницького» періодів, котрі (за деякими уяв­леннями) були своєрідними попередниками періоду соц­реалістичного.

«Витвір мистецтва — не суто відчуттєве, а дух, що проявляє себе у відчуттєвому». Цю думку Гегеля можна було б поставити епіграфом до монографії Г. Штоня, яка, по-перше, продемонструвала органічну приналежність суто «народницької», як дехто вважає, прози України XIX—XX ст. до явищ природно-філософських, націє- знавчих і націєтворчих, а, по-друге, унезалежнило цю прозу від розмаїтих посполитих рушень, революцій, во­єн, які в ній, безперечно, відображалися, але тільки в якості її матеріалу, а не змісту. Цей зміст дослідником виведено за межі всіляких історико-літературних схем, поставлено у контекст не підрадянської чи підросійської, а генетично української культури, що само по собі вже є науковим здобутком як у царині вітчизняної культуроло­гії, так і в царині іманентно українського прозописьма і прозомислення.

**352**

Історія українського літературознавства

Цікаво, хоч і з деяким максималізмом, опрацьована в монографії думка про «межі» української прози, про її, сказати б, тяглість у літературно-філософському процесі. Справедливо вважаючи початком розкорінення прози в художній семантиці ужитково-народної мови, Г. Штонь доводить, що професійно художні «матриці» проза здобу­ла тільки в мові Шевченка. Мова Котляревського і Квіт­ки-Основ’яненка була для них ще затісною, бо не в усьо­му автохтонною й органічно виявленою. Після Шевченка почався безперервний процес її саморозвитку, в якому домінантними виступали ліро-епічне начало і проблеми порушеної гармонії зв’язків народу з власною духовною історією. З цього погляду, наполягає дослідник, україн­ський прозоепос не можна поділяти на дореволюційний чи післяреволюційний; це неподільно живий естетичний організм, у якому повісті І. Нечуя-Левицького чи рома­ни Панаса Мирного і Гр. Тютюнника є явищем однокоре- невим, одночасовим і одностильовим.

Відома річ, «одностильовість» у цьому випадку не слід сприймати як «стильову однаковість»; українська проза (як і література загалом) завжди мала яскраво ви­ражене багатостильове обличчя (сентиментальна, роман­тична, реалістична й ін.), але йдеться, очевидно, про стиль як духовну категорію, як формотворче об’єднуюче начало. Свого часу Є. Маланюк наголошував, що, мабуть, у жодного народу так гостро і болюче не стоїть проблема стилю, проблема духу, формотворчого духу, що змушує матеріал прийняти певну, адекватну їй і єдину для неї форму.21 Навівши цю думку Є. Маланюка, Т. Салига у книзі «Імператив» (1997) зробив вдалу спробу дослідити різні масиви української поезії в стильовому аспекті, ро­зуміючи його як індивідуальну практику письменника, котра, будучи романтичною чи сюрреалістичною, постає завжди у єдиній, національно означеній «формі духу»22. Саме в такому плані, але стосовно прози, говорив про «одностильовість» і Г. Штонь. Натомість Ю. Ковалів у дослідженні «Українська поезія першої половини XX століття» (2000) запропонував аналітичний матеріал у власне стильовому ракурсі, тобто — поезія модерністів, неокласиків, футуристів, символістів, соцреалістів та ін.

Чи не є згадана «одностильовість» шляхом до ізольова­ності, замкненості української літератури? Думається, що ні. В 90-х роках з’явилося немало публікацій, які свід­чать, що Україна з її літературою на різних історичних етапах була неодмінною складовою частиною світового

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**353**

контексту, обов’язковим предметом для сприйняття як са­модостатнього феномену. Давніший період цієї проблеми ґрунтовно досліджений Д. Наливайком у праці «Очима За­ходу. Рецепція України в Західній Європі XI—XVIII сто­літь» (1998), а новіший — у колективній роботі за редак­цією того ж автора «Українська література в системі лі­тератур Європи і Америки XIX—XX ст.» (1997). Якщо перша праця належить більше до імагології (галузі істо­ричної компаративістики), ніж «чистого» літературознав­ства, то друга являє собою суто літературознавчу студію про означений у її назві аспект дослідження. На велико­му фактичному матеріалі автори роботи розкрили глибо­ку включеність українського письменства у літературний процес двох континентів і його активну співпрацю в цьо­му процесі. Контактно-генетичним зв’язкам, проте, від­ведено в дослідженні щонайменше місця, зате перевага надана порівняльно-типологічним студіям, суб’єктом яких виступають стильові течії і жанрові структури. Са­ме за ними тільки й можна характеризувати рівень тієї якості, яку українська література привносить у світову і навпаки — сприймає із світової в лоно власної художнос­ті. Діапазон осмислень при цьому виявився надто широ­ким і в тематичному, і в методологічному аспектах. Біб­лійні мотиви, наприклад, стали предметом розгляду що­до творчості Т. Шевченка і Лесі Українки (М. Павлюк,

І. Бетко); Д. Наливайко простежив типологію українсь­кого реалізму на європейському тлі; Г. Сиваченко і

В. Агеєва глянули на творчість В. Винниченка та М. Хвильового в контексті європейських антиутопій та стильових шукань початку XX ст. тощо. Органічним у розгляді цих проблем могло б бути, до речі, і досліджен­ня В. Панченка «Будинок з химерами. Творчість В. Вин­ниченка 1900—1920 рр. у європейському літературному контексті», але воно вийшло 1998 р. окремим виданням. Так само окремими виданнями вийшли вагомі моногра­фії з питань української компаративістики Л. Грицик («Орієнталістика А. Кримського в українському літера­турному процесі XIX — початку XX століття», 1994), Л. Задорожної («Вірменська література і Україна», 1995), О. Мушкудіані («Грузинсько-українські літератур­но-мистецькі взаємини 20—30-х років XX століття», 1991), Р. Чілачави («Сходження на Зедазані», 1995), М. Моклиці («Модернізм у творчості письменників

1. століття», 1999), І. Папуші «Модиз огіепіаііз. Індій­ська література в рецепції І. Франка (2000), збірник сту­

**354**

Історія українського літературознавства

дій 3. Геник-Березовської «Грані культур» (2000) та ін. Більша частина останньої праці присвячена взаєминам української літератури з європейськими (переважно — слов’янськими) літературами. Ракурс аналізу тут обрано, як правило, стильовий. Він дав змогу цій неординарній в українській діаспорі дослідниці осмислити (хай і фраг­ментарно) дуже суттєві віхи літературно-художнього роз­витку від епох бароко й романтизму до модерністських та постмодерністських явищ у літературі XX ст. Говорячи про особливості дослідницької праці 3. Геник-Березовсь­кої, М. Коцюбинська зауважує: «Аналіз конкретний, без «барабанного» офіціозу, із зважуванням справжніх на- бутків і скороминущої кон’юнктури, з тверезим усвідом­ленням того, що кількісні показники, досить-таки знач­ні, тут таки переважають, на жаль, якісні відкриття... Що культурних явищ, на жаль, обмаль. Що справжні цінності й неповторне обличчя української культури за тією подекуди камуфляжною хвилею побачити нелег­ко»23. Йдеться тут про чесько-українські культурні взає­мини, але подібне можна повторити і про всі інші аспек­ти досліджень 3. Геник-Березовської, і, на жаль, багато про що з сучасного літературознавчого процесу. Справж­ні цінності в ньому інколи побачити нелегко. «Вируча­ють» почасти або підсумково-проблемні видання (на зра­зок вибраного Є. Сверстюка «На святі надій», 1999), мо­нографій «Суворий аналітик доби» В. Мельника (1995), «Випробування істиною» Б. Мельничука (1996), або пере­видання класичної спадщини літературознавства (Л. Бі­лецький. «Основи української літературно-наукової кри­тики», 1998 — упорядник М. Ільницький; І. Нечуй-Ле- вицький. «Українство на літературних позвах з Москов­щиною», 1998 — упорядник М. Чорнопиский; М. Євшан. «Критика. Літературознавство. Естетика», 1998 — упо­рядник Н. Шумило; С. Петлюра. «Статті», 1993 — упо­рядник О. Климчук; Ю. Луцький. «Літературна політи­ка в радянській Україні 1917—1934», 2000), або моно­графічні дослідження про наукову спадщину таких постатей в українській духовності, як М. Сумцов (І. ТТТи- шов. «Українознавець», 2000; Д. Донцов (С. Квіт. «Дмитро Донцов», 2000), ціла китиця імен у збірниках

В. Качкана «Хай святиться ім’я твоє» та ін. На цьому тлі інколи важко збагнути, чому з’являється в деяких авто­рів бажання обов’язково видати окремою «книжкою» всі­лякі нотатки чи, в кращому разі, медитації, яким місце не далі, ніж у миттєвій периферійній періодиці (Ю. Анд-

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**355**

рухович. «Дезорієнтація на місцевості», 1999; І. Лучук. «Триєдине поезієзнавство», 1998; К. Москалець. «Люди­на на крижині», 1999 тощо). «Таке легковажне літерату­рознавство з’являється тоді, — сказала у приватній роз­мові Т. Гундорова, — коли автори (наприклад, К. Моска­лець) пишуть не про літературу, а про себе». Інша назва «просебеписання» — літературщина. Вона, виявляється, може відлунити не лише в художніх спробах («Дзеньки- бреньки» В. Даниленка, 1997; «Уліссея» І. Лучука, 1999 та ін.), а й у літературній критиці, що інколи ховається за есеїзмом. «Хоч якеньке, та своє», — пише І. Лучук (с. 3). «Автор застерігає за собою право різноманітного написання... як йому, авторові, захочеться», — пише Ю. Андрухович (с. 84). «Часом хочеться бути не — со­бою», — пише К. Москалець (с. 20) і це йому інколи вда­ється: коли справді професійно аналізує, наприклад, книжку про модернізм С. Павличко (с. 161 —181) чи в «Страстях по вітчизні» шукає розіпнутого на хресті полі­тики й поезії В. Стуса (с. 209—254).

Есеїзм, до речі, дуже «болюча точка» сучасного літе­ратурознавства. Без нього, звичайно, не обходилася жод­на літературна епоха, але на сучасному етапі він набуває часом просто-таки потворних форм. Чи не найбільше ним зловживає «жовта» преса, першість серед якої посіла чи не газета «Киевские ведомости». Дійшло до того, що Спілка письменників завела на неї судову справу, а одно­го з її авторів-есеїстів роздратований натовп «покритику­вав» шляхом рукоприкладства. Вчинок у принципі хулі­ганський, але, на жаль, непоодинокий. Інша форма його виявилася в тому, що частину тиражу книжки Н. Збо- ровської «Пришестя вічності» «зацікавлена сторона» скупила і знищила. Мимоволі згадується фінальна фраза однієї з новел Г. Косинки: «Що жде нас далі? А-ах!..»24.

Є підстави сподіватись, що жде нас у літературознав­стві райдужна перспектива. Бо такої розмаїтої, як у 90-х роках, активності дослідників літератури не знало жодне попереднє десятиліття. А що випливає інколи на поверх­ню піна, то це ще одна ознака того, що в глибинах десь нуртують змістовні й обнадійливі процеси.

Література

Чичина П. Зібрання творів: У 12-ти т. — К., 1983. — Т. 1. —

С. 121.

2Баран Є. Літературна ситуація 1999-го: Час Єзуїтів // Слово і Час. — 1999. — № 3. — С. 58; Кур’єр Кривбасу. — 1999. — № 3. — С. 3.

**356**

Історія українського літературознавства

3Літературно-науковий вісник (ЛНВ). — 1901. — Т. 15. — С. 1.

4Сверсткж Є. На святі надій. — К., 1999. — С. 35.

5Див.: Корогодський Р. Велика цитата, або Любовні листи полоне­ного // Сучасність. — 1999. — №1 — №2. — С. 129—149; 108—122.

«Павличко С. Сто років без Фройда // Критика. —1998. — № 9. — С. 14.

Бондар-Терещенко І. В очікуванні Вашінгтона. Т. Шевченко як заруч­ник шевченкознавства //Література — Плюс. —1999. — № 5—6. — С. 11.

8Гром’як Р. Історія української літературної критики. — Тернопіль. — 1999. — С. 4, 9. (Далі — в тексті).

9Дзюба І. Марко Павлишин: крізь «постмодерністські окуляри» і без них // Павлишин М. Канон та іконостас. — К., 1997. — С. 5—26.

10Див.: Грабович Г. До історії української літератури. — К., 1997. —

С. 46—136.

“Зборовська Н. Шістдесятники // Слово і час. — 1999. — № 1. —

С. 74—80.

12Нитченко Д. Листи письменників. — Мельборн, 1992. — С. 105.

13Цит. за: Таран Л. Привид повсталого жіночого духу // Критика. — 1999. — № 1—2. — С. 19.

“Зборовська Н. Перемога плоті // Критика. —1998. — № 10. — С. 29.

15Мілет К. Сексуальна політика. — К., 1998. — С. 427 та ін.

16Зборовська Н. Пришестя вічності. — К., 2000. (Далі — в тексті).

"Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1999. — С. 12 (Далі — в тексті).

“Грабович Г. Шевченко як міфотворець. — К., 1991. — С. 4.

19Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. — Т. 2. — К, 1965. — С. 310—

311.

г°Пахаренко В. Незбагнений апостол. — Черкаси, 1999. —

С. 293. (Далі — в тексті).

21 Див.: Маланюк Є. Книга спостережень. — Торонто, 1962. — С. 166.

22Салига Т. Імператив. — Львів, 1997. — С. 15 та ін.

“Коцюбинська М. Зіна Геник-Березовська — знайома й незна­йома // 3. Геник-Березовська. Грані культур. Бароко. Романтизм. Мо­дернізм. — К., 2000. — С. 15.

24Косинка Г. Гармонія. — К., 1988. — С. 119.

Запитання. Завдання

1. Розвиток літературознавства в умовах незалежності: чому го­ловною проблемою в ньому є проблема канону письменників?
2. Як можна визначити продуктивність традиційних та модерних методологій літературознавства у науковому мисленні?
3. Чи може стати «любительське» літературознавство матеріалом для вивчення в школах і вузах?

Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках

**357**

1. У чому полягає важливість, концептуальність праць Р. Гром’яка «Історія української літературної критики» та М. Ільницького «Критики і критерії»?
2. Що таке «постмодерне» літературознавство? Які вияви його очевидні в дослідженнях Г. Грабовича і М. Павлишина?
3. Феномен шістдесятництва: яким постає він у сучасному літера­турознавстві? Що пов’язувало його з модерним і постмодерним мис­тецтвом?
4. Феміністичні студії: наукова методологія чи ідеологічна тенденція?
5. Прокоментуйте особливості застосування понять «дискурс» і «дискурсія» щодо українського модернізму в дослідженнях Т. Гундоро- вої та С. Павличко.
6. У чому суть міфологічної методології сучасного літературознавства?
7. Як ви розумієте поняття «багатостильового»та «одностильово- го» розмаїття української літератури?
8. Охарактеризуйте компаративістичні дослідження і «накладні витрати» ессеїстичного літературознавства в традиційному та нетра­диційному прочитанні сучасних і класичних художніх текстів.

Література

Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. (За редакцією М. Зубрицької). — Львів, 1996.

Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики: спроба літературно-наукової методології. — Т. 1. — Прага, 1925. (Перевидання за редакцією М. Ільницького. — К.,

1998).

Білецький О. 25 років українського радянського літерату­рознавства // Література і мистецтво. — 1944, ЗО верес.

Білецький О. Шляхи розвитку дожовтневого українського літературознавства // Зібрання праць: У 5 т. — К„ 1965. — Т. 2.

Білецький О. Літературознавство і критика за 40 років ра­дянської України // Зібрання праць: У 5 т. — К.,1966. — Т. З

Білецький О. Завдання та перспективи розвитку україн­ського літературознавства // Зібрання праць: У 5 т. — К., 1966. — Т. 3.

Гординський Я. Літературна критика підсовєтської Украї­ни. — Львів—Київ, 1939. (Фотопередрук 0. Горбача. — Мюн­хен, 1985).

Історія української літературної критики XIX ст. — К., 1988.

История русского литературоведения. — М., 1980.

Література

**359**

Ковалівський А. З історії української літературної крити­ки. — Харків, 1926. (Фотопередрук 0. Горбача у кн.: Нариси іс­торії української літературної критики. — Мюнхен, 1994.)

Копержинський К. Українське наукове літературознавст­во за останнє десятиліття — 1917—1927 // Студії з історії України. — К„ 1928. — Т. 2.

Кравців Б. Розгром українського літературознавства 1917—1937 рр. // Записки НТШ. — Т. 173. — Чікаго, 1962 (Фотопередрук О. Горбача у кн.: Шамрай А. Українська літера­тура. — Мюнхен, 1989).

Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997.

Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25- ліття — 1920—1945 // Українське слово. — К., 1994. — Т. 1.

Современное зарубежное литературоведение. Концеп- ции, школьї, терминьї. — М., 1999.

Федченко П. Літературна критика на Україні першої поло­вини XIX ст. —К., 1982.

Филипович П. Українське літературознавство за 10 років революції // Література. — К., 1928 (Передрук у кн.: Филипо­вич П. Літературно-критичні статті. — К., 1991).

Перетц В. Из лекций по методологии истории русской лите- ратурьі,— К., 1914.

Історія української літературної критики та літературознав­ства. У двох книгах. Хрестоматія // У поряд. П. Федченко, М. Павлюк, Т. Бовсунівська. — К., 1996,1998.

Наєнко М. К.

1. Історія українського літературознавства: Підруч­ник. — К.: Видавничий центр «Академія», 2001. — 360 с. (Альма-матер)

І5ВИ 966—580—103—1

У підручнику системно осмислено здобутки критики, історії й теорії української літератури. У хронологічній послідов­ності проаналізовано основні праці з цих питань, подано їх як органічну частину світового літературознавства. Розрахований на студентів-філологів, учителів-словесників, всіх тих, хто не байдужий до художнього слова та наукової думки про нього.

ББК 83.3 Ук

Навчальне видання

Серія «Альма-матер»

Заснована в 1999 році

НАЄНКО Михайло Кузьмович

Історія українського літературознавства

Підручник

Видання друге, зі змінами і доповненнями

Редактор Г. А. Теремко Технічний редактор Т. І. Семченко Коректор Н. В. Міщенко Комп’ютерна верстка С. Б. Терещука

Підписано до друку з оригінал-макета ЗО. 07. 2001.

Формат 84x108/32. Папір офс. № 1. Гарнітура Шкільна. Друк офсетний.

Ум.-друк. арк. 18,9.

Ум. фарбовідб. 19,32.

Обл.-вид. арк. 20,25. Зам. 1-116.

Видавничий центр «Академія»

04119, м. Київ-119, а/с 37.

Тел./факс: (044) 213-19-24; 446-84-63.

Білоцерківська книжкова фабрика

09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.