

М. К. Наєнко

Історія українського літературознавства

Підручник

Видання друге,
зі змінами й доповненнями

Видавничий центр «Академія»

2003

ББК 83.3 УкН12

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.

© М. К. Наєнко. 2003

ISBN 966-580-103-1

© ВЦ «Академія», оригінал-макет, 2003

ЗМІСТ

ВСТУП Літературознавство як наука.....	4
1. Давній період світового й українського літературознавства.....	19
2. Період нової літератури і формування історичної школи в літературознавстві.....	43
3. Наука про літературу в епоху реалізму і подальший розвиток історичної школи.....	78
4. Психологічний напрям в історичній школі	114
5. Філологічна школа і модерні її розгалуження в період новітньої літератури.....	136
6. Становлення і нищення шкіл та напрямів у літературознавстві 20—30-х років ХХ ст.	160
7. Літературознавство 40—50-х років: за ґратами.....	213
соцреалізму і у вигнанні	213
8. «Потепління» в 60-х роках і спроба чергового відродження науки про літературу наприкінці 80-х років	272
9. Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках	324
Література.....	364

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, який осмислює конкретний літературний матеріал. За своїм характером цей спосіб може бути ідеологічно заангажованим (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 буде 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 розширення 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 однастайність: 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 її властивий естетичний генетичний знак.

Будучи наукою самостійною, літературознавство, однак, не втрачає зв'язків із тими гуманітарними науками, 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 Пугачовим 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, Геґеля, 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 «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, 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 марксистки заклали у фундамент марксистського мистецтвознавства відображу вальний 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 думках 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.

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, прозопопеею, 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 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 слівес», 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 рацію — 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, напрями 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, впливає 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 ХІХ ст. — період формування літературно-естетичної думки і зародження літературної критики. Другий. 60—90-ті роки ХІХ ст. — період формування революційно-демократичної літературної критики. Третій. Кінець ХІХ — початок ХХ ст. — період, що характеризується впливом на літературно-естетичну думку ідей наукового соціалізму»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 ХІ—ХІІ 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 Горация. 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. Довгалецького (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 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.

4. Романтичний період, який розвивався з кінця XVIII 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-Артемівський, 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.

5. 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 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.

6. 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 ХХ 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 ХХ 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. Лавріненко, Ю. Шерех та ін.). У ХХ 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 (30—40-ві роки), в більшовицькому СРСР (30—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 ХХ 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-галецького) зверталися за ілюстративним матеріалом до слов'янських (давніоукраїнських) текстів. До того ж і над авторами цих поетик (особливо наприкінці XVII і протягом XVIII ст.) тяжіла не лише авторитарність Vv «реабілітованих» античних поетик, а й схоластичність християнської ідеології та українофобська політика ім-01 перської 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 залишалося 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 чрезвычайному положению) і проголошення Верховною Радою УРСР «Акту про незалежність 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 найвідоміші 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. Чижевського — в методологію стильового прочитання літературного процесу, в цьому випадку переконливо підтвердять 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 долато, — 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

Білецький О. 25 років українського радянського літературознавства // Література і мистецтво. — 1944. — 30 вересня.

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

Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний). — К., 1973. — С. 199.

Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. — К., 1996. — Т. 3. — С. 568.

Федченко П. Літературна критика на Україні першої половини XIX 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-наукової системи, в якій обидві складові мають сенс лише 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, напмацки, 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 незбагненим 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, звичайно, 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 Арістофана «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 утверджену 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 Есхіла 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 — Платона 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 чиясь 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 «розтікатися мислю 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 осмислення, 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-Україні 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 «обличень» І. Вишенського (рубіж XVI—XVII ст.), у філософських (антисхоластичних) 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 міркувальне (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 «медовними словами» її живе трутизна, якою можна хіба що «слабоумних й ненаказаних 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 ждали 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 привітати і вгадати суть саме великого слова («...Хто тую мову Привітає, угадає Великеє слово?»), а у вірші «На вічну пам'ять Котляревському» він кличе праведну 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, чужее оддавав 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-стихотворець», 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-Карого, 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.

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 «Риторичі») принципи аналізу способів творчості і стилю прозових творів та заклав основи ще одного підрозділу літературознавства — поетики. В своїх працях 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 відблеск її ідеї, котра перебуває за межею людського досягнення, 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 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'ятих 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 ясным 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».

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 Свида (Суда), який містив відомості про всі види науки тодішньої Візантії, зокрема й філологічні. Автор цього лексикону невідомий. До XX ст. вважали, що Свіда — 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 — загально визнаний 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

зазначалося, 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 Аріс-тотель. 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 «Оглавленіє книг, кто их сло-жил», яке, можливо, склав Єпіфаній 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.

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 Ісуса (єзуїтам). Вони першими серед ідеологів католицького християнства відчували, 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 вноrmовували цей матеріал і підтверджували наявність новочасного літературного процесу. По-друге, аналізуючи епічні і драматичні 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» Аріс-тотель. 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 виявилось 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 — Києво-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 XVII ст.

Існує їх до двадцяти, але більшість — у рукописах. Видано (в перекладах російською чи українською мовами) лише кілька: Феофана Прокоповича (1705) та Митрофана Довгалецького (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.

Деякі вчені (наприклад, В. Рєзанов) ще в 20-х роках ХХ 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 практика» (1648). Питання це, звичайно, дискусійне і не з'ясоване остаточно й до сьогодення, бо, скажімо, поетика Ф. Прокоповича, 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 ґрунтового розгляду, то бодай розстановки деяких акцентів.

Слід зазначити, що філософія присутня в українських поетиках там, де автори їх міркують передусім про природу поезії. М. Довгалецький 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 ПІЗНІШЕ ої, історичної школи в літературознавстві, але те, що 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. Білецький, «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 ХХ ст.

Принциповим у поетиках був акцент (насамперед у поетиці Ф. Прокоповича) на почуттєвій природі поезії. Те, що М. Довгалецький 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 людського 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 ХVIII ст. більше схилилися до епічності. Літературна історія ХІХ ст. і пізнішого часу підтвердила це: в літературному процесі перемиг епос — спочатку віршований, а згодом — прозовий. Вершин його лідерства дося-

гнуто 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.

Такі й подібні міркування, що виходили з лона неокласичних поетик, вели вже фактично в річище народжуваної в літературознавстві історичної школи: 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 лібри IV»), але водночас зробив перші кроки на шляху утвердження новочасної літературної критики. У книзі «Вітає вірорум іллюстріум» 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 Петрарки 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—¹⁰1551). Він створив велику працю «Універсальна бібліотека» (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—XVII ст., але їхні ідеї в системі наук стали активно працювати лише через століття, тобто у XVIII ст.

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 Декарт, усе піддавай сумніву, і тоді будеш рухатися до істини. Треба бути здоровим скептиком, і тоді кожную істину можна буде сприймати як тимчасову і відтак рухатись до істини вічної і єдино можливої. На цій настанові Декарта тримається, по суті, вся історія літератури, яка через те й жива, що в кожную 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 однакоvu 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 впливає зі «здорового глузду» людини або, інакше кажучи, зі сформованої природою «народної мудрості».

Що це дало для розвитку історії літератури? По-перше, 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 лише 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. Гердера 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 виявилось 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 XVIII 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.

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. Перетц 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 напрямку 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 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. Довгалецького і в історико-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 поезії 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 30—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.

Література

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

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

Святе письмо Старого й Нового завіту. — Новий завіт. — 1991. — С. 113.

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

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

Записки Ніжинського інституту соціального виховання. — Ніжин, 1931. - Т. 2. - С. 36.

Іваньо І. «Поетика» Митрофана Довгалевського // Довгалевський М. Поетика: Сад поетичний. — К., 1973. — С. 9.

Білецький 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 утворах 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. Прокоповича 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 відродження 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 національна 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 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 Ломоносова (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 «Опыта 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 вияснення 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 Геттнер дав відоме визначення історії літератури, яке збігається в принципі з ідеями щодо цього всіх його попередників-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 пединституту В. Александровський у дипломній роботі, яку захищав 1806 р., всю літературу Київської Русі відносить до давнього російського періоду. В 1808 р. І. Борн видає «Краткое руководство 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. Язвиський (1811) виділяє вже в розвитку «російської» літератури п'ять періодів: епоха Київської Русі, період феодального роздрібнення, період та-таро-монгольського іґа, допетровський час і література XVIII 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 «Обзрении русской литературы 1814 года». У 1822 р. він опублікував «Опыт краткой истории русской литературы», в якому розглянув літературу як суспільне явище. До XIX ст., на думку Н. Греча, російська література пройшла не п'ять (як у **Н. Язвиського**), а чотири етапи: до прийняття християнства (X ст.), після прийняття християнства (XI—XIV ст.), від XV до початку XVIII ст. (тобто до царювання Петра I) 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. Бестужев-Марлінський, В. Кюхельбекер та інші, але їм усе ще не вдавалося показати літературу в розвитку, в послідовному засвоєнні традицій. Однак вони виробили суто 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 напрямку і зв'язку його з історією визначався як «тор-

жественный», «хвалебный», незалежно від того, про що писали поети: про сходження чергового імператора на престол чи про завоювання Росією нових і нових земель. Все одно — «гром победы, 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 ХІХ 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 Европы» 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 («Опыт 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'юктурою, оскільки зіставлення цих Двох творів було б явно не на користь Н. Осипова.

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 еженедельник» (1812). У журналах публікувалися деякі етнографічні й фольклорні матеріали, а газета містила переклад статті Ф. Шіллера «О предназначении лирического стихотворства», 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 языка, 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-ные песни древних греков» він зіставляє еллінські пісні 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,

О. 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-Артемівський, 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 красно мовство на Сході»⁴.

Продуктивним автором «Украинского журнала» був випускник, а пізніше ректор Харківського університету І. Кронеберг. Він не лише прокладав своїми публікаціями дорогу романтичному напрямку 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 перейнявся українською історією, видав кілька фольклорно-етнографічних збірників («Запорожская старина», «Украинский альманах»), у яких доводив самотність Української історії й мови, розкривав їхнє багатство в народних піснях, історичних переказах, пам'ятках літописної літератури. На жаль, у пізнішій своїй діяльності І. Срезневський змінив свою точку зору щодо самотійності 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 ХІХ 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 поросійськи, 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 ізда-те-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 першовитоків фольклору і генезису художньої свідомості загалом. Старішими за фольклор (чи його предтечу) витра-ктовувалися міфи, які у давні часи були і мистецтвом, і 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 п'ятьма, 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 напрямку в міфологічній галузі історичної школи. Крайцер доводив, що названа духовна організація в людській психіці є основою і міфологічної, і професійно-художньої 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 інту-¹Ші, а й шляхом історичних порівнянь. Відтак народжується порівняльно-міфологічний напрям в історичній ніколі, 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 прामова, залишки якої в діалектних та образних 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 фальсифікат? М. Максимович стає на бік оригінальності твору, навівши уривки з «Апостола» та «Сказання 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 минушини 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 виринають справжні вір-^{ші} які є і ритмізованими, і вільними, дуже схожими з віршами українськими, зразки яких найвиразніше пода-^{ні} в народних думках. Поетичний лад «Слова» М. Максимович безпідставно називає стародавнім повістярським ^ладам, що передував такому самому ладові

української та Російської поезії і приховував у собі зародки і того, й іншого.

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 напрямку 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 дотичність 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'явилися 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, 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 Бодянський (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). Сильова 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. Бодянский, звичайно, досяг.

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 самотність 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, «Передговор 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 школи 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 30—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 сочиненіє до історії унії», «взяв за задане представити в різних очерках многообразное жите 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. Шапківцем та І. Вагилевичем. Ним керував уже не молодечий ентузіазм, а холодний «учений» розум, який волів, аби замість народної вживати старосвітську, як у самого Іларіона, 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 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 значении русской народной поэзии» (1843), розкрито найголовнішу особливість міфа, про яку згадували ще німецькі міфологи Крайцер і брати Грім. 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 (боготворця і диявола-руйнівника), що міф — це початок історії слов'янства, що міф відкриває релігію, що він, як і релігія (вірування), одвічно злитий з поезією 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 висвітлював 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, впливає 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 народі, 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, 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 істо-рико-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. Федченко 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 народом і повертає йому у нього взятє повним і усвідомленим; неправильним уривчастим частинам надає цілісності, вибірує 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 ХІХ ст. пов'язала свою долю з духовністю свого народу і цим самим вплилася 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 ХVІІІ—ХІХ 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-Мефодіївського братства. Слід наголосити на тому, що вели До створення її і літературознавчі ідеї М. Костомарова.

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.

Така неоднозначна еволюція поглядів М. Костомарова певною мірою пов'язана, мабуть, з прийнятими в 60—70-х роках ХІХ 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 народцопісенної 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 поеми періоду неокласичної школи.

Літературна критика — це (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 сьогоденних 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 «погіршеності» 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 — Белінського, Чернишевського, Добролюбова та ін. Шалений (неистовый) Віссаріон, як сучасники називали Белінського (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. Белінського. Показовими є два приклади: в 1834 р., коли в російській літературі уже був сформований як поет О. Пушкін, В. Белінський у своїх «Літературних мечтаннях» словами відомого класика доводить, що «в нас немає літератури»; в 1847 р., в один із критичних періодів творчого життя М. Гоголя, В. Белінський 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. Белінський 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 випадки проти П. Куліша («зкая свиная фамилия»). У радянському літературознавстві такі випадки в спадщині В. Белінського 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 отзывался пренебрежительно, но был не прав»¹⁵, то українські (радянські) намагались пом'якшувати хибність і тенденційність суджень Белінського, прикриваючись при цьому словами І. Франка: «...Критична замітка Белінського о «Гайдамаках», хоч побіжна та

не зовсім справедлива, мала значний вплив на Шевченка, охолодила його козацький патріотизм і звернула його в напрямі, рівнобіжним до думок Белінського — 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. Белінський, ні І. Франко не мали рації. Можна говорити хіба що про певні втрати в самій еволюції історичної школи.

Після В. Белінського 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 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 Ш. 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: завзято 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 народолобства, 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 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 самотність української словесності («Про стосунок малоросійської словесності до загальноросійської», 1857), на ґрунтовному й захопливому аналізі прози Г. Квітки-Основ'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 думку 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. Кулішем 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 посправжньому обожнював.

У «Передньому слові до громади» П. Куліш, наприклад, протиставляв Т. Шевченка О. Пушкінові. Останній, мовляв, уславив себе тим, що «Пам'ятник 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: 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 найзагальніших спостережень.

Уже перше видання «Кобзаря» в 1840 р. було сповнене мотивів щодо місця творця в людському житті. З цих 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 пожити 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 воїни,
Разбойники, воры.
Пятно в нашей истории...»
Брешеш, людоморе!
За святую правду-волю
Разбойник не стане... (I, 337).

Найбільш окресленим розуміння сенсу художньої творчості постає у творах Шевченка періоду Кирило-Мефодіївського 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 «правдиве слово». Історія України, читаємо в поемі «І мертвим, і живим...», — це не «поема вольного народа», а вми́та кров'ю і встелена трупами «слава»:

Прочитайте знову
Тую славу...
Все розберіть... та й спитайте
Тойді себе: що ми ?..
Чий сини? яких батьків?
Ким? за що закуті?..
Не дуріте самі себе,
Учітесь, читайте,
І чужому наuczайтесь,
Й свого не цурайтесь (I, 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 (I, 335).

Відома річ, поетичні інвективи ніяк не можна сприймати як літературознавчі судження. Маємо справу із згадуваним уже художнім літературознавством, у підтексті якого нуртують насамперед образні інтерпретації. Трамбування 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 знаходилося. 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 піколи. 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 дозволено. 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 Базарі, 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 «справлений знавець серця людського і наймудріший філософ. Навіть найбільший поет повинен побожно схилитися 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 цього генія і звернувся до письменників із закликом поставити своє слово на захист людини і всього людського 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 и не було мене, — писав він у вірші «Хіба самому написати...» 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 Україну 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 відгалужень історичної школи (порівняльно-історичного, психологічного та ін.)> а в ХХ 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 ХІХ 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 історико-культурним документом, але він проіннятий 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 посилюються 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.

7. Головним предметом для суджень літературного критика й історика літератури є текст художнього твору та умови (історичні) його виникнення.

8. 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.

9. 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 ХІХ ст., набуваючи нових і нових відтінків.

Література

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

Див.: Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: В 5-ти т. — К., 1988. — Т. 3. — С. 224.

- История английской литературы. — СПб., 1855. — Т. 1. — С. 3.
Украинский журнал. — 1824. — № 4. — С. 218.
Історія української літературної критики. — К., 1988. — С. 25.
Максимович 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-х т. - К., 1967. — Т. 2. — С. 424—425.
Костомаров М. — Т. 2. — С. 439.
Федченко П. Літературна критика на Україні першої половини ХІХ 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.
Дмитриев В. По стране литературы. — М., 1987. — С. 171.
Див.: Т. Г. Шевченко. Біографія. — К., 1984. — С. 79.
Зеров М. Твори: В 2-х т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 247—248.
Див.: Куліш П. Твори: В 2-х т. — К., 1989. - Т. 2. — С. 482, 521.
Куліш П. — С. 515. ²⁰Куліш П. — С. 519. ²¹Куліш П. — С. 504—505.
"Куліш 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 ХІХ 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-Артемівський 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 О. Бодянского 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. Трактатування української літератури в «Истории славянских литератур» О. Пипіна

- «Історія літератури руської» О. Огоновського

- «Очерки истории украинской литературы» 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 раціонального, від раціонального до почуттєвого і т. д. Поява в 40-х роках ХІХ ст. «натуральної школи» 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 природничиків 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 ХІХ ст. набув культурно-історичний різновид, який у деяких наукових джерелах фігурує з назвою «школи». Однак, на нашу думку, це тільки різновид ідеологічного напрямку 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 мистецтва» (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 «вихвалити» 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 культурно-національному сенсах не збігаються. «Чисті» раси, як виявляється, трапляються дуже рідко, і тому надавати вирішального значення національній (расовій) специфіці 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 ХІХ—ХХ 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.

3. 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.

4. 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'юктурі 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, польський 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 слабо 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-порівняльної 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 на-^віть їхньою композицією. Так, у 1861 р. у Варшаві була опублікована «История русской литературы» П. Петра-ченка, а «Краткий исторический очерк украинской литературы» публікувався як додаток до неї. Щодо методології таких праць, С. Єфремов пізніше зазначить, що автори їх «йшли напонамацки, певних критеріїв не здобувши, ясного шляху не добачаючи»¹. Певну просвітленість у цьому розумінні можна спостерегти в «Обзоре истории славянских литератур» О.

Піпіна, який у 1879 р. доповнив цю працю і перевидав під назвою «История славянских литератур». Методологія О. Піпіна близька до методології І. Тена, хоч він і наголошував, що тріада І. Те-на (раса, середовище, психологічний момент) викликає деякі сумніви і навряд чи можна тільки на ній починати вивчення літератури. Водночас О. Піпін 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. Піпін 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. Піпін опублікував у «Вестнике Европы» рецензію з промовистою назвою: «Особая история русской литературы»³. Якщо в «Истории славянских литератур» О. Піпін наголошував, що факту існування південноруської (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. Піпіну великою статтею («Моєму критикові. Відповідь О. Піпінові»), яку вмістив у львівському «Ділі» й паралельно видав окремим відбитком. У цій статті О. Огоновський не приймає порад О. Піпіна 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. Піпіна 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. Піпін розуміє тільки як 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. Єфремов 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 в ряд 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. Єфремова 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 литературы XIX столетия» (1884) були найповнішим для свого часу критичним джерелом названого періоду і стали відправною точкою творчості М. Дагпке-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 литературы XVII—XVIII веков» (1911) і Дим засвідчив, що його цікавить не лише період сформованої вже української літератури (тобто нова література),^a і її витоки, її давніші періоди і менш досліджені явища. Проте найвиразніше виявився науковий метод 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. Тракткування 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 литературы...» (1877), котра прочитана була спочатку як лекційний матеріал для студентів. Цією працею М. Дашкевич засвідчив свою причетність до культурно-історичного напрямку в історичній школі, але вніс у нього деякі новації, що наближали його до пізнішої філологічної школи.

Перше, на чому акцентував учений, стосується самотійності літератури як окремої сфери духовного життя, а відтак і самотійності науки — історії літератури. На відміну від суспільної історії, підкреслював М. Дашкевич, історія літератури має своє окреме поле — не загальне людського життя, а сферу внутрішніх прямувань людини, її нахилів, ідеалів та ідеальних настроїв.

Предметом вивчення історика літератури, наголошував М. Дашкевич, можуть бути не обов'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 набуtku. 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 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 впливають 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 самотутнє, неодмінно народить і самотутню, оригінальну літературу.

З такими уявленнями про літературу й історію її М. Дашкевич підійшов і до трактування самотутності української літератури. Поштовхом до цього була, як уже зазначалося, праця М. Петрова «Очерки из истории украинской литературы XIX столетия». Відгук М. Дашкевича на ці «Очерки...» («Отзів 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 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 вагомніше 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 напрямку, коли, з одного боку, він (напрямо) 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 розвитку, 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 схилитися до думки М. Драгоманова про головне значення для української літератури «русского 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 темных славянофильских стремлений») і демократизм (54). Таку періодизацію не можна було прийняти тому, що, по-перше, 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 напрямку». 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 напрямках.

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 характеризувати, 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 словесності» (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 вирости 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 впливала 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 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 життєвому 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-копорівняльний (компаративний). На його продуктивності наголошували дослідники міфів і фольклору, зокрема Гердер і брати Грімм, але особливо актуальним порівняльний метод стає в середині ХІХ 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 ХІХ 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 дослідники 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. Веселовський 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 литературы как науки» (1870), «Славянские сказання...» (1872), «Южнорусские были-ны» (1881), «Разыскания 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 Р°Дів, 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 користь того, що так звані «русские былины» 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 О. 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 обычаях языческих 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 міфа. Для дослідження художніх джерел, писав уі. 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, застосовувавши 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 захоплення, 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;

«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, проscribeвана 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-Мефодіївського 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 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 напрямками — 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-Левицький 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 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 Цюриху, 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 ганджем, М. Драгоманов пробує знайти чимало вад і в поезиці 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 українства». 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. Дразливими 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 ХІХ 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 контрідееями 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-історичній 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 мотивом 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. Донцова 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 ХХ 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 періоду 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. Драгоманов 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 В. 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 «запідозрював» 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 збилися на манівці «літератури для домашнього вжитку» (М. Костомаров), на лайливі випадки 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 ХХ 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 литература» в «Большой энциклопедии», 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 красоты», яка саме з народницьких позицій не сприймала деяких новацій в українській літературі.

Якщо Б. Грінченко займався літературно-критичною діяльністю лише принагідно (як і інші письменники — його сучасники: М. Павлик, П. Грабовський, О. Маковей), то в діяльності таких авторів, як Михайло Комаров (1844—1913), Василь Горленко (1853—1907), Василь Доманицький (1877—1910), Сергій Єфремов (1876—1939), Остап Терлецький (1850—1902) та ін., що розвивали історичну школу в її народницькому і неонародницькому варіанті, літературознавство займало значно вагомніше 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. Доманицький 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. Доманицький 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 draжливе 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 ХХ 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 С. 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.

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 — буржуазногвченого, 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 С. 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 існувало, 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 односторонній «постулат краси»; «Нове українське письменство» М. Зєрова — за «занадто абстрактний, занадто загальний... і неплодучий» 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 ХІХ 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 активістичну 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 С. Єфремов теж не був байдужим до естетичного, до художньої форми в літературі. Якби це і справді мало місце, то навряд чи С. Єфремов 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 С. 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 С. Єфремова, бо саме воно дало змогу вченому збудувати канон українського письменства. Щоб розмістити кожного письменника в цьому каноні, вважає С. 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 С. 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. Михайловського... 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. Єфремову, і він її повторює майже без змін, тільки своїми словами. Уточнюючи позицію представників психологічного напрямку, 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 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 якій про життя, правду життя є суто своє уявлення.

Інша проблема, в якій максималізм С. 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 С. 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. Стефаника, С. Єфремов цінував високо. Він писав: «Сила Стефаника, oprіч 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 «3» («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 С. Єфремов поклав ідею визволення і відтак одержав три * виразніше окреслені періоди»:

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 С. 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 розквітло 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 насторогу 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 С. 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 Достоевського»), 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 убити 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 С. Єфремова до тих істориків минулої епохи, які в трактуванні літератури трималися ідеї провінційної етнографічності і замкненої 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 ізолюваності — 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 ізолюваності — це можна зрозуміти хіба що в трактуванні О. 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— «рисом») літератури і науки про неї рубежу ХІХ—ХХ 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...» С. 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 духом 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 школи, представники якої вважали, що це не суттєво або само собою зрозуміло. Не має значення, вважали вони, до якого естетичного напрямку 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 поэтики» (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 красоты»), 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. — СПб., 1902. — Т. 4. — С. 588. Вестник Европы. — 1890. — Т. 5. — Кн. IX. — С. 241—274. Пиксанов Н. Творческая история «Горе от ума». — М., 1971. — С. 13—14. Єфремов С. Дорогою синтезу... //Записки історико-філологічно-го відділу ВУ АН — Кн. 2—3 — К., 1923. Петров Н. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. — К., 1884. — С. 1—2.

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

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

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

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

Донцов 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-х т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 6.

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

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

Чижевський Д. Історія української літератури. — К., 1994. — С. 27.

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

История английской литературы. — СПб., 1855. — Т. 1. — С. 3.

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

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

Павличко С. Теоретичний дискурс українського модернізму. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. докт. філол. наук. — К., 1995. — С. 11—12.

Запитання. Завдання

1. З'ясуйте основні причини «втоми» історичної школи романтичного періоду і передумови формування «реальної» критики.

2. Проаналізуйте здобутки і втрати культурно-історичної методології.

3. Охарактеризуйте погляди на проблеми самобутності літпроцесу України та його контексту М. Петрова, М. Дашкевича, О. Огоновського.

4. Яким уявляли новий етап у розвитку порівняльного літературознавства М. Дашкевич, О. Котляревський та російські дослідники Ф. Буслаєв, О. Веселовський?

5. Охарактеризуйте еволюцію поглядів М. Драгоманова на творчість Т. Шевченка та його дискусію з Б. Грінченком. Як трактував проблему «Шевченко—Драгоманов» Д. Донцов?

6. У чому суть теоретичних засад «Історії українського письменства» С. Єфремова? Прокоментуйте обґрунтований ним канон української літератури і полеміку щодо «народницької» методології.

4. Психологічний напрям в історичній школі

- Місце психологічного напрямку серед інших методологій
- «Харківський період» психологічного напрямку: 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-літературні праці І. Франка
- Психологічний напрям і феномен психоаналізу
- Шляхи і долі психологічного напрямку в ХХ ст.

Певна однобічність і заангажованість історичної школи з усіма її напрямками (культурно-історичним, міфологічним, історико-порівняльним та ін.) в останній третині ХІХ ст. дедалі настійніше стимулювала вчених до пошуків якоїсь новішої альтернативи в аналізі художньої творчості. Помітними «протестантами» тут стали представники психологічного напрямку, їхня активізація належить до другої половини ХІХ ст. Однак перед ними в цьому контексті заслуговують на згадку прихильники біографічного методу, засновник якого — французький критик Ш. Сент-Бев (1804—1869). Цей метод набув певного розголосу ще в 40-х роках ХІХ 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 психологія 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 «Мысль и язык» (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 художніх текстів. Така особливість творення і сприйняття слова й художнього тексту базується на особливостях людської психіки, яка являє собою дуже складний і не-виглибний феномен.

О. Потебня розрізняв зовнішню і внутрішню форми слова. Зовнішня — це звук, звучання, а внутрішня — образ того явища, яке виражається в звучанні. Образ — це завжди приблизність,

відносність у значенні слова, завдяки яким тільки й існує поняття поетичності. Якщо ці приблизність, відносність, асоціативність зникають, то зникає й поезія. Отже, художня поетична творчість базується на внутрішній формі слова, а саме воно має всі ознаки художнього твору як такого, оскільки слово і твір поєднані між собою, як частина і ціле.

Третім елементом слова О. Потебня вважав лексичне значення, в якому концентрується ідея, зміст сказаного (висловленого) ним. Художнє слово (власне — творчість) покликане не давати готову ідею (зміст), а бути лише засобом для вираження її. Спочатку художник (письменник, композитор та ін.) виражає її для себе, а потім — для сприймання адресатом (реципієнтом), який у різні епохи і навіть в одночасні буває неоднаковим, внаслідок чого й існує різноманітне тлумачення художніх текстів. Інколи добути читачем (критиком) ідея твору може бути несподіваною навіть для самого творця, оскільки вона здатна народитися не лише зі слів, а й із зв'язку їх, з їхнього сусідства. Першокорінь усього цього — теж у людській психології. Орієнтуючись на її особливості, літературний критик (у широкому розумінні — дослідник мистецтва) повинен виявити всі відтінки авторської ідеї, яка відбивається і в звучанні, і у внутрішній формі (образі), і в лексичному значенні слова-твору. Звідси, на думку О. Потебні, необхідність постійного зближення історії літератури з історією мови, внаслідок чого тільки й можна досягти науковості літературознавства.

Основний ефект поетичності в слові й творі, наголошував О. Потебня, добувається завдяки метафоризації мови. Природа її — в тропному мисленні, концентрація якого — в синекдосі, тобто в способі передачі цілого з допомогою частини. Алегорія, гіпербола, літота й інші тропи — це теж різновиди синекдохи, а всі разом вони складають явище, яке іменують метафоризацією художньої мови. По-своєму ця метафоризація виявляється в різних видах і жанрах творчості — від прислів'я до роману чи трагікомедії. Все залежить від художніх завдань слова і твору, а завдання формується знову ж у психіці людини, митця.

Такі висновки О. Потебні мали принципове значення для розвитку українського і світового літературознавства кінця ХІХ ст. Захоплені історико-культурним прочитанням літпроцесу, дослідники того часу ніби відхилялись від найголовнішого в творчості — від психологічних основ її художності. О. Потебня

своїми працями навертав їх до цього, змушував приглядатися до поетики й образності як основи народження і формування історико-культурних ідей у творах. Цим самим актуалізувалися головні питання літератури — її специфіка, суть, функції, природа впливу, завдання критики тощо. Ставало очевидним, що в феномені літератури людина має справу з дуже складною естетичною діяльністю, яка, з одного боку, має історичну протяжність (нове в ній «в'яжеться» з традиційним, у традиційному є елементи майбутнього та ін.), а з іншого — виступає не коментаторкою готових ідей, а творцем їх завдяки образній мові.

Поняття образу в О. Потебні дуже об'ємне і не зводиться, як ми бачили, тільки до «внутрішньої форми». Деякі радянські філологи (В. Жирмунський, В. Виноградов та ін.) пробували доповнити О. Потебню міркуваннями про ритм чи мелодику в літературному творі, на які нібито вчений не звертав уваги, а вони ж, мовляв, теж належать до арсеналу образності, поетики творчості. Думається, що таке доповнення невиправдане, бо в основі своїй — ненаукове. Мелодика чи ритм у творі не творять нового змісту (ідеї); вони здатні лише посилити енергію чи вияскравити пластику того змісту і тому до «внутрішньої форми», тобто власне образу, не належать. Через це О. Потебня й не звертав уваги на них, абсолютизуючи найголовніше в понятті образу і навіть фетишизуючи його як основу художнього мислення, народжуваного в людській психіці.

Були спроби запідозрити О. Потебню в тому, ніби він зводив художню творчість до пасивного споглядання буття, ніби художня творчість (за О. Потебнею) є лише інтерпретатором відомого, але не творцем нового, ніби О. Потебня не схарактеризував специфіки власне художньої (поетичної) мови тощо. З подібними міркуваннями стикаємося переважно у структуралістів (В. Шкловський, чеський дослідник Я. Мукаржовський), але ці міркування, як показав І. Фізер, критики не витримують. Збудовані вони без достатньої аргументації і без розуміння, що в О. Потебні всі ці речі, освітлені цілком переконливо і самотньо, постають саме в тлумаченні ним природи образного мислення. Він відрізняв таке мислення, наприклад, від власне міфологічного та наукового й основні 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 вагомніше слово лише в галузі української мови й українського фольклору («Объяс-нение малорусских й сродных 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 розходила 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 ХІХ ст. молодший колега О. Потебні в Харківському університеті Д. Овсянико-Куликовський (1853—1920).

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 школи, але водночас не полишав і напряду психологічного («петебнянського»), 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 «Опыт 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 горнілі творчого процесу художника. Тим часом німецький учений В. Дільтей обґрунтував «духовно-історичну школу», засновану на ідеях «філософії життя» й естетиці романтизму; інакше кажучи, запропонував синтез власне історичної школи і психологічного напряду 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. Овсянико-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 З. 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 интеллигенции» (1906—1911), простеживши психологію характерів російської літератури XIX ст. (Чацький, Онегін, Печорін, Рудін та ін.), а також роздуми відомих російських інтелектуалів (Белінський, Герцен, Киреевський 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 напрямку залишив в українському літературознавстві Іван Франко (1856—1916). На відміну від О. Потебні й Д. Овсянико-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 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 посправжньому 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'язку³ утвердженням у ній неоромантичних,

модерних письменників (Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Стефаника 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 Брюнет'єра, 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 керманіч 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 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 XIX 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 дослідження, 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, крайових образів, руху і ділання»; живопис споріднений з поезією зоровими відчуттями, але він не може, як поезія, апелювати до всіх просторово-часових «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 дебатоватися думка про красиве в житті як єдиний предмет творчості. І. Франко доводить, що для поета, артиста немає нічого 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. Кобилянської, 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 більший розрив із традиціями «старого» реалізму: на думку цих авторів, що об'єдналися у «Молодій музі», настав час цілковитої кризи того реалізму, заснованого на матеріально-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 ХІХ—ХХ ст., І. Франко трактував саме з позиції психологічної методології, основні положення якої він мав намір використати і при створенні найбільшої своєї історико-літературної 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 студіюванням 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 канона, відкриваючи для поетичної творчості нові, необмежені, свободні простори».

Початок творення власне українських історій літератури І. Франко пов'язує з середньовічними бібліографіями, «оглавленіями 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 преподавань» 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 літератури. 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 ХІХ 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 ХХ 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 дослідів 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 ХХ ст. методологія психологічного напряму в літературознавстві помітно втрачала на силі і, скажімо, в 1923 р. мала прихисток лише в журналі «Вопросы 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. По-

тебню і створила з цією метою «Потебнянський комітет». Розгорнулася дискусія навколо головного питання праці О. Потебні «Мысль и язык», 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 «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 напрямку 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 кадебістських спецховищах. 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. Ейзенштейна, 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 («спрошені», «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 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 ХХ ст. як галузь психологічної методології набула значного поширення запропонована З. Фрейдом теорія психоаналізу. Початки її йдуть від 1895 р., коли З. 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. Достоевським у «Братах Карамазових». Цей мотив («едіпів комплекс») не міг інакше розвиватися (вважали З. 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 З. 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 З. Фрейд, інший психолог і філософ — 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 надосвідчена позасвідомо символіка. Йдеться про найзагальніші, 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 пси-

хології, і це, між іншим, стало підґрунтям відомої «нової критики» у Франції.

Перші паростки «нової критики» з'явилися у СІЛА в 30-х роках ХХ 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 напрямку, опублікувавши 1966 р. своєрідний маніфест «Критика і істина». Р. Варт створив свою теорію «письма» і запропонував ідею «соціології» як історичної системи «духовного виробництва», яка розкриває соціокультурний смисл літературного твору. В основі «духовного виробництва» було, звичайно, дуже багато саме від психоаналізу З. 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. Достоевського, 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 ХХ 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 ХХ ст., так і попередніх епох.

Структуралісти К. Леві-Строс, Ж. Лакан, їх послідовники з Тартуського університету (Ю. Лотман. «Анализ поэтического 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 напрямку, 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 цього 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 потєбнянські 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. Потєбні і водночас зробив вагомий внесок у вивчення важливого для науки питання — засвоєння літературних явищ свідомістю читача. Цьому питанню О. Потєбня 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. Потєбні 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. Потєбню «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 Х. 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 Х. Ортега-і-Гас-сет) теж спираються на факти⁷.

Література

Цив.: Знекен 3. Опыт построения научной критики: Зстопсихо-логия. — СПб. — 1892.

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

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

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

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

Дзюба І. Білецький і Потебня // Слово і час. — 1994. — № 11—12.

Див.: Ортега-і-Гассет Х. 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 напрямку 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 напрямку в історичній школі.

10. Покажіть зв'язки французької «нової критики», «мовних знаків» де Соссюра, теорії «письма» й ідей «соціології» 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 красоты» 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 розгрім їх на рубежі 20—30-х років
- Продовження філологічних традицій в українській діаспорі та в материковому літературознавстві кінця XX ст.

Поняття філологічної школи 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 доводить, ніби для історика літератури «важливо, «як» виразив поет свою ідею, а не «що» виразив він»². Цілком очевидно 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, проймаючись його внутрішнім вогнем і знаходити джерела, першопричини цього вогню. Необхідність такого підходу до художнього слова обґрунтовував ще в середині XVIII ст. німецький учений А. Баумгартен (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 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 Ш. Сент-Бев. Його ідеї підтримав Теофіл Готье (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 взірць 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 напрямку в науці початку ХХ 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-європейських наукових колах варіювалась концепція А. Баумгартена про відповідність літературного твору ідеалові прекрасного і поширювалась ідея загальноестетичної 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 ХІХ—ХХ 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 висхідний 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 ХІХ—ХХ ст. (власне

символісти, імпресіоністи, експресіоністи й ін.), а в Україні — насамперед неоромантики, які були нерідко і творцями мистецьких цінностей, і теоретиками свого напрямку. 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 епічно-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 відбилися 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 переживання... 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, «la chose en soi»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 О. 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 («ins Blau hinein...»), 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 епиків 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 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 ХХ 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 школи 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!

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 красоты» він піддав гострій критиці ранні твори О. Кобилянської, Н. Кобринської, 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 заперечив 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 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 напрямку О. Кобилянської, 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. Кобилянської 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 недолатності 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 ХХ 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 ХІХ 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 прерафаеліти, 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.

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, О. 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 глузу 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 гриють, 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 билось головне джерело сучасної кризи і недолі: боляк всього суспільного ладу. В сучасній людській громаді чимраз частіше почав з'являтися тип людини, що втратила 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. Карпенком-Карим. «Кожну описану ними подію можна було контролювати метром і кожну їхню тенденцію — звичайним розумуванням», — писав О. Луцький. Реакцією на таку творчість і була з'ява молодих літературних сил, першим авторитетом серед яких вважалася О. Кобилянська. 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 антикризу 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. Кобилянсь-ку 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 літописи, 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 завершилися 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.

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, Ш. 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, піднятися 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 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 ХХ 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, Климкович (?), Я. Головацький, Устиянович (?), Могильницький (?), 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. Євшана, 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-шевчанських уявлень про самодостатню особу поета, про його взаємини з «натовпом», його психіку тощо. Ю. Федьковича 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 ХХ 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.

Семінар В. Перетца з самого початку й до кінця мислився як семінар методології російської літератури. Підсумкова праця з теми цього семінару вийшла в 1914 р. під назвою «Из лекций по методологии истории русской литературы». 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 впливає 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 уявлення 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 проминальних, 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, Белінський, 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 відзначається 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 виявилось в пізньому періоді творчості В. Белінського та його послідовників. М. Добролюбов пішов ще далі, змістивши критику з літературного твору на особу письменника. Крайній вияв такої критики спостерігається у Д. Писарева у неприйнятті ним творчості О. Пушкіна. Симптоми цієї «хвороби» були відчутними вже у В. Белінського, коли він глулився 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.

Для історика літератури важливе значення мають об'єктивні методи. В. Перетц розглядає їх понад півдесятка, але всі вони є не чим іншим, як різними напрямками 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 осмисленням 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 напрямку 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 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 історичному літературознавству; 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 «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 невласного 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. Грушевського, коли він говорив, що буде в своїй «Історії української літератури» користуватися двома методами — історичним і філологічним. Для літературознавства початку ХХ 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 ХХ 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 непоступливі, 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 ВУ АН(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 розтрошити кубло буржуазного націоналізму» наголосив, що редагований В. Перетцом «Научный 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. Белінського, 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 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 ХХ 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 ХХ 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 ХХ ст. понад п'ятдесят років.

Література

- Див.: Копержинський К. Українське наукове літературознавство за останні 10 років / Студії з історії України.. — Х., 1929. — Т. 2. — С. 25—28.
Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. — Т. 2. — С. 109.
Білецький О. — Т. 2. — С. 109.
Кроче Б. Зстетика как наука.. — М., 1920. — С. 147.
Українка Леся. Твори: В 10-ти т. — К., 1965. — Т. 8. — С. 140.
Донцов Д. Поетка українського рісорджименту // Українське слово. — К., 1994. — Т. 1. — С. 172.

- Українка Леся. Винниченко // Українське літературознавство. Випуск 53. — Львів, 1939. — С. 126.
- Франко І. Старе й нове... // ЛНВ. — 1904. — Т. 25. — С. 81—82.
- Павличко 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.
- Євшан М. Проблеми творчості // Українська хата. — 1910. — № 1; — С. 25.
- Див. Щербань Т. Організатор Київської філологічної школи // Слово і час. — 1995. — С. 20.
- Перетц В. Из лекций по методологии... — К., 1914. — С. 86—87.

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 — 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. Єф-ремов, 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 ХХ 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. Возняк та ін.)
- Дослідницька робота в системі ВУ АН та у вищих навчальних закладах (С. Єфремов, А. Кримський, М. Зеров, П. Філіпович, 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 підсоветської 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 марксистсько-ленінської естетики. Як наслідок, науково-критичне 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. Білецького (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 вирости 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 пореволюційні. Бо ж лише після жовтневого перевороту, в міру того, 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 розглядався 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, очевидно, 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 самотутній естетичний феномен. Ці питання були предметом принципових дискусій серед багатьох учених у ХІХ ст. (М. Костомаров, М. Петров, М. Дашкевич, М. Драгоманов та ін.), перейшли вони і в ХХ 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 самотутнє, 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, самотутнє. Принциповість цього висновку особливо важлива тому, що в ХІХ і навіть на початку ХХ 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 самотутність, ніж сприяли її розвою. А нерідко було й так, що письменник цілком «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 самотутнім, 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 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. Грушевський був переконаний, що українська літературно-художня 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 неоцінених писемних пам'яток. На передній план агресивне християнство висувало, звичайно, суто свій, загалом чужий українській психології тип образної мови, але національну барву в 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 «обрусенія» (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)». Тракткування 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 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 згаданих 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. Єфремовим, 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 стало 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 посправжньому 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 С. 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 «ризиковитих 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 де-що обнижують вартість цієї солідної й корисної взагалі праці, якої закінчення дождатимемо нетерпляче», — зазначав С. Єфремов (56). Але М. Возняк свою «Історію...» так і не дописав, довівши її хронологічно лише до кінця XVIII ст. Є в ній, крім згаданих С. 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 спецховищах, 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» С. Єфремова, М. Грушевського та М. Возняка, але його можна називати й іншим словом: індивідуальний. Кожен із цих учених був 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 квартал-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. Білецького «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-націоналістичну 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-критичні тексти класиків, але більшість видань лишилася у стадії проектів. У тих же виданнях, які були здійснені, письменник тонує 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. Білецький 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 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. Стебницький 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. Новицького («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 ХІХ—ХХ 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. Резанов), 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 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 тонує 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. Найвідчутніші при цьому спрацьовував канон, запропонований С. Єфремовим: І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський, 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. Айзенпіток, 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 підручника-вого типу, що призначалася для середніх та вищих шкіл. Серед такої літератури помітними тоді були «Підручник історії української літератури» О. Доропкевича (1924), «Короткий курс українського письменства» В. Радзике-вича (1922), «Історія

українського письменства» М. Сулими (1923), «Хрестоматія української літератури» 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. Радзикевич), 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 Валуєвського 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 літературно-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, 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), «З новітнього українського письменства» (1929) П. Филиповича; «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 молодії 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 ХІХ 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 ХІХ ст., на думку М. Зерова, українська література пережила «послідовне панування» п'яти літературних течій — класичної, сентиментальної, романтичної, реалістичної та новоромантичної⁸. 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 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 неухвагу 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 «псевдосоціологічними», 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 ХІХ 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 виростили з його «Нового Українського письменства», ці «уточнення» й «поглиблення» значно розвинули наукові погляди М. Зерова, давши змогу скласти об'єктивнішу ціну українській літературі і показати її самобутність шляхом аналізу творчості конкретних мистецьких особистостей. Найбільше уваги приділено ним І. Котляревському, Т. Шевченку, П. Куліш, 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 покайного листа («Пролетарська правда», 1930, 30 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 літературній 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 порівняльний 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, зокрема, в рецензіях П. Филиповича на збірки віршів М. Семенка («Книгар», 1918, № 14), О. Слісаренка («Музагет», 1919, № 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 24 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 індивідуальності, 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. Міцкевича, О. Пушкіна і М. Лермонтова, 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 напрямку, 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-Хмара), статей (А. Музичка), опублікувавши деякі біографічні матеріали тощо.

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'янських 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 (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-археологічними 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 25 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 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 липі початкового (на думку автора) етапу формування філологічної школи (праці

В. Перетца, М. Марковського та ін.); розвинутішою видавалася порівняльно-історична школа (В. Перетц, В. Адріанова-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, С.

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. Шамрай, А. Музичка й ін.), хоч воно й демонструє деяку поверховість історичної та літературної сторони» (XLVII).

Тим часом згадана К. Копержинським «поверховість», яка іменувала себе «марксистським літературознавством», поступово виявляла свою новизну лише у витісненні 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 марксієвця, 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: «1. 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 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 ученім 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 суспільно-економічних відносин, які формуються в умовах певного державного ладу. Культуру художнютворчість людини підгнали під цей постулат В. Ленін, І. 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 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 молоді, 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 річці розвивалась і їхня літературно-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.

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-матеріалістичної 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 «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 гатунку», — 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-марксистичні 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 марксистки, які знаходили у колишнього авторитета і відрив форми від змісту, й опортуністичне схилення 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-ле-нінізму»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 (О. Потебня, О. Веселовський, Г. Лессінг, Б. Кроче, З. 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.

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 розгортатимуться 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 пролеткультивець (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 пролеткультивських, 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 літакадіемія, 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 збірок критичних памфлетів «Камо грядеші» (1925), «Думки проти течії» (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 провінціалізму, 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. Могилянський та ін.), зате супротивників у нього з'явилося «несть им числа» — від плужан на чолі з С. Пилипенком, «викритих» як провінційних просвітян, і зятяних 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. Каганович 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. 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 ХІХ 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 сентиментально-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, заповонило «безсиле боркання роздвоєної душі, бунт ображеної національної стихії проти силоміць їй накинутих 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 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-іраціональної, 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 підручничкової 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 ВУ-АН» 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 чувством 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 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 підбрала ключ до М. Хвильового. Невдовзі після процесу над СВУ більшовицький вождь України О. Косіор закликав колишніх опонентів М. Хвильового: «...Час уже припинити 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 вуспівці 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. Сухи-но-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 двійником 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),ображення 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. Переверзева) 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 причиною виключення критика з комсомольських літературних лав. У 1931 р. критик несподівано помер.

Намагання українських вуспівців і молодняківців (як і їхніх однодумців — раппівців у Росії) бути найлівішими 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, діалектико-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 пролеткультівці 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 пересаджено 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 пристосування. 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-класиків, а середину 30-х років учений зустрів монографією «К. Маркс, Ф. Знгельс и история литературы» (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 ХХ 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 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. Вразливого 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»³⁸, то стане очевидним, що українське літературознавство збагачувалось у його особі на справді неординарну філологічну постать. Але наближалися роки «закручування гайок» у мисленні, соцреалістичної ідеологізації мистецтва й дедалі масовіших репресій діячів науки й культури, і розкутий науково-критичний 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 современной украинской литературы» (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 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 литературы».

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 ХІХ 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 говорить 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 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 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 Еженіві 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 О. 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 литературь» 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.

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. Шльгук, 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, формалістські 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 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-Блакитного, 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 спецховища потрапляють книги «емігрантів» В. Винниченка й

О. Олеса, «самогубця» М. Хвильового, померлого в 1934 р.

1. Дніпровського, «зниклого» в 1936 р. І. Микитенка, а та кож 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 ваплітян, 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»), вуспівці (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 «літературознавців», 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 соціалізові 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 безсилового 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 Співки письменників України. Тут наголошувалося на необхідності поєднувати ґносеологічний та естетичний підходи до літературного твору, 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 народолобство, 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, 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.

Руїницькі 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. Крижанівський, Л. Новиченко, С. Шаховський, І. Стебун, Л. Смульсон (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.

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, подолато 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 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 исто-рия литературы». 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-ленінській 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-пійстдесятника» 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 літератури (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 бралось 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, акцентація 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 в 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 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 ХХ 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 літературно-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 одвертою 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.
Білецький О. — Т. 2. — С. 110.
Українка 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.
Филипович 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.
Див.: Зеров М. Нове українське письменство. — К., 1934. — С. 17.
Плевако М. Хрестоматія нової української літератури. — Х., 1926. — Т. 1. — С. 23.
Див.: 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.
Шляхи розвитку сучасної літератури. — С. 47.
Филипович П. Шевченко і романтизм // Записки історико-філологічного відділу. — К., 1924. — С. 3—18.
Єфремов С. Дорогою синтезу // Записки історико-філологічного відділу ВУАН — К., 1923. — С. 109.
Студії з історії України науково-дослідної кафедри історії України в Києві. — ДВУ. — 1929. — Т. 2. (Далі — в тексті).
Коряк В. Нарис історії української літератури. — Х., 1925. — С. 3. (Далі — в тексті).
Нова генерація. — 1927. — № 1. — С. 39—40.
Гординський Я. Літературна критика підсоветської України. — Л. — К., 1939. — С. 74.
Критика. — 1931. — № 5. — С. 15.
Критика. — С. 23.
Див.: Ковалівський А. З історії української критики. — Х., 1926. — С. 99—100.
Див.: Зеров М. Твори: В 2-х т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 568.
Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. — Париж—Мюнхен. — 1959. — С. 395—396.
Див.: Зеров М. Цитоване видання. — Т. 2. — С. 568—589.
Куліш М. Твори: В 2-х т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 435.
Сталін Й. Твори. — М., 1948. — Т. 8. — С. 14.

Мотузка М. Літературна дискусія в освітленні контрреволюційного українського табору // Шляхи розвитку... — С. 111.

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

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

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

ВАПЛІТЕ. Зошит перший. — Х., 1926. — С. 27.

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

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

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

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

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

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

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

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

Білецький 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 кварталний «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» і літературну дискусію 1925—1928 рр.?

9. Яким було «наукове» обґрунтування єдиного для всіх письменників

творчого методу соціалістичного реалізму в монографії О. Білецького «К. Маркс, Ф. Енгельс і історія літератури»?

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. Кобилицького, оглядах прози Л. Новиченка, ювілейних доповідях П. Тичини та О. Білецького. Класові переоцінки творчості Т. Шевченка (Д. Тамарченко), П. Кулішай 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. I» 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.

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 сьакі-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 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-критичні 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 загальномістечковим 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»; С. Маслова — про «значення і роль книги в житті людини» та ін. Автор звіту про цю сесію назвав доповідь С. 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, 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 «радян-

ських : 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 бідую схилитись 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 пістетом 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 відрізнати 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 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 ефектністю, на жаль, ніякого зв'язку не мала. Названі П. Тичиною праці були етапними в розвитку культурологічної думки України: І. Огієнко (вихованець, до речі, філологічного семінару В. Петерца) пропонував перший синтетичний огляд української культури від найдавніших часів до початку ХХ 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 дозволила поету тільки сказати, з чийх саме уст залунало. — М.Н.), партія вела науку, літературу, мистецтво. І до партії більшовиків — всі наші помисли, усі без остат-ку горнулися — 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 найгірнішими 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 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, «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, виявилось уже в творах другої половини 30-х років — романах П. Панча «Облога ночі», Ю. Яновського «Вершники», А. Шияна «Гроза», Н. Рибачка «Дніпро», О. Десняка «Десну перейшли батальйони», С. Складенка «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 30—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. Головка, Ю. Яновський, П. Панч і деякі менші талановиті автори).

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 мычание». 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 прозорливості 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 соцреалістичне, 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 перекинуття 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 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 недсяжний взірець більшовицької критики. І в оповіданнях своїх, і в кіноповісті Довженко підкреслює, що наша боротьба з гітлеризмом і з німецькою навалюю — 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 ленінізму, 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 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 взірєць 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 возвы-шенная правда»¹².

Цитований виступ М. Рильського на пленумі СРПУ був пройнятий вимогою «возвышенной правды» 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 поживк-
* лих сторінок Златовратського і Кониського», за неглибоке осмислення історичної тематики тощо. Щоправда, ця критика була в основному безособовою і тому ніби нічого злого не віщувала. Коли ж доходило до письменницьких імен, то на повну силу починала працювати по-справжньому 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 загрозово» (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 знаходилося 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. 30 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 розгорнути 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-ленінізму, 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, 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. Кобилянською, О. Маковеем 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. Чернинієвського, 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» ставлення 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. Тamarченко, 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 аспекті 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 реалізмів-попередників, немає вже ніяких суперечностей і вразливих місць. Об'єктивність і загальноприйнятність цих своїх висновків Д. Тamarченко не знайшов, звичайно, чим аргументувати, окрім одного: він зіслався на те, що «використав поради і вказівки О. Білецького, С. Масло-ва, 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. Тamarченка. 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. Франка, 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 революціо-

нер». Такий фінал франківської еволюції цілком укладався в рамки класово-ідеологічного літературознавства, бо він (як і в трактуванні Д. Тamarченка «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, 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 «малоросийской 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 нашістю 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. Головка, 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) 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. Бі-лецького, 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 підсоветської 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 своєю творчістю 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 марними, 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 згадувались 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 — етнолог, археолог, фольклорист. 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 «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 німецькомовного читача з історико-літературними працями М. Петрова, М. Дашкевича, О. Огоновського, І. Франка, С. 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 рубежом²⁰. 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 ХХ 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, потєбнянський принцип про структуральний зв'язок літературного твору зі словом. Тобто у слові, як вважав О. Потєбня, 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 впливають із першого (потєбнянського) 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 *par excellence* словесно-мистецьких, отже й застосовують до них у першу чергу критерії мистецьких 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. Потєбня, 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 Русі-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. Шзньовізантійський переходовий стиль.
4. Український ренесанс.
5. Козацьке бароко.
6. Псевдокласика.
7. Бідермаєр.
8. Романтика.
9. Реалізм.
10. Модерн.

Така періодизація може бути прийнятною через те, що вона, вважає М. Гнатишак, не передбачає насильницького крайня 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 передхристиянську, передісторичну добу. Серед таких уснолітературних 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 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 «Зачарований 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 перехідні 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 такій 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. Груп'євський називав цей період «першим відродженням») досі в українському літературознавстві ніхто так повно і під таким кутом зору не писав. Відкривався, по суті, цілий масив 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 найдієвішим[^] серед яких був МУР (Мистецький Український Рух). Його учасники (І. Багряний, В. Барка, С. 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-конференцій, 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) 4 березня 1946 р. Основна теза розвідки зводилася до того, що в українському літературознавстві ХХ ст. найпоказовішим є протистояння історичної (ідеологічної) та філологічної (модерної) шкіл. У радянському (східноукраїнському) літературознавстві перемогла, мовляв, ідеологічна школа, що споріднена з народницькою (єфремівською), 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» С. 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 односторонця серед українських біженців. Звідси й замовчування імен справжніх нищителів «і тих, і тих» і послідовне паплюження ненависного для радянської влади С. 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 догматичному 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 єфремівський варіант, а тому, що саме в цьому напрямку розвивалася вся світова (принаймні європейська) літературознавча думка. Адже народився в літературі початку ХХ 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 «впливав» 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 ХХ 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, С. 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») — класицизму 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 літературознавстві — 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 ХХ ст. не лише на материковій Україні, а й 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. Багрянний 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-йоркських 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) 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 дебатовалася 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. Багрянний, О. Зуєвський, І. Костецький, В. Барка та ін.) еміграції, 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. Багрянний та ін.), які в рамках відомих раніше стилів несли нову змістову якість, і «традиціоналістів» без... української традиції (І. Костецький, О. Зуєвський та ін.), які долучалися своєю творчістю до модерних літературних течій Заходу. Однак філологічне трактування цих «нетрадиціоналістів» було у

В. 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 ХХ 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'юктурного літературознавства набирив 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

С. 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 позначилося «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-літературних 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, волонтаристського 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 С. 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 «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-літературний 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 спецховищах, 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 боротьба 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, заганняючи талановитих письменників у дедалі глухіший кут несвободи, а спритних ділків від літератури підносячи на нові й нові п'єдестали офіційної слави і всездозволеності. 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 композиторів 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 «шедеврї» 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. Городської, 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 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 (поєми «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 собі 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. Кундзіча. 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 відгомонам гармонії життя». Бачите, що виходить? Метод соціалістичного реалізму «вимагає від художника правдивого, історично-конкретного зображення дійсності», а 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 статтею газети «Правда» «Проти ідеологічних перекручень в літературі», наголошувалося на правильності висновку газетної статті про слабе 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 — викидання 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, С. Скляр-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, вихвалити ці ідейно-порочні твори), «з великим запізненням» 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 засоціологізоване 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 40—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. Кирилюка, 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 збірнику «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. Кисельова 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 схильнянь перед культурою капіталістичного Заходу. Настановчі регламентації з цих питань викладалися у виступах і публікаціях або І. Стебуна («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 схильняння 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 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'юктурі, 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 градобоем псевдовчень про «дві культури» в кожній культурі, про найжорсткі-її 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 плечах 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 «буржуазність», «ідеалістичність», «націоналістичність» та ін.), про існування кількатомних історико-літературних праць Б. Лепкого, С. Єфремова, М. Грушевського, М. Возняка навіть не згадувалося, 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 теоретико-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 загальнофілологічними 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 30 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, тим більше, що О. 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. Вульгарно-спрошене трактування цих ідей зумовлювало, отже, запрограмовану наперед хибність у прочитанні літературної історії, з якої дуже легко (за такою методологією) можна було вилучати чи оцінювати односторонньо 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 негачій (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 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-демократична» 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, заповонила 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 спорным местам «Слова о полку Игореве» Л. Булаховського «З історії створення роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні» М. Сиваченка, «Із спостережень над поезією 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. І. Сталіна), але загальний курс прямування при цьому все ж залишався незмінним. Це підтверджували «програмні» публікації «Радянського літературознавства» за 1957 р. («Образ робітника-революціонера в п'єсі М. Горького «Міщани», «Оточення і громадсько-політична діяльність М. Коцюбинського в період створення повісті «Fata

morgana» та ін.) і особливо цитоване вже дослідження 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 «змішували 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 Белінського Шевченко ще змолodu 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: дискусанти 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 недугом були і критичні книжки різноманітного плану («Літературно-критичні нариси» Л. Новиченка, 1951; «Ідейність і майстерність» М. Шамоти, 1953 та ін.), і літературні портрети

окремих письменників («Юрій Яновський» О. Бабишкіна, 1957; «Павло Усенко» І. Дузя, 1958; «Василь Минко» А. Іщука, 1957; «Микола Бажан» С. Крижанівського, 1954; «Володимир Сосюра» І. Стебу252 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 неґації 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 неґацій 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. Чи-жевський, 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 роз-

мови 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 суперечливих 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-донцовщини»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 Америці 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 («антирадянських») 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, літературні 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 пізньовізантійський 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 XIX ст.
8. Реалізм — від 60-х років XIX ст.

9. Символізм — початок ХХ 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. Чижевським періодизації? Насамперед тим, що її узгоджено (в основному) з «картою» загальноєвропейського естетичного розвитку в Х—ХІХ ст. Орієнтуючись на нього, автор урахував також специфіку розвитку людської 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, тобто — на рубежі XVIII—XIX ст.), то в Д. Чижевського з самого початку його дослідницької роботи усталився погляд, за яким неважко відчутися 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 письменства 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.

Такі міркування Д. Чижевського загалом можуть бути прийнятними й сьогодні, але, звичайно, з певними уточненнями 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 несприйнятним. Панівною в ньому була думка, що данину романтизму 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 нефіксовані Д. Чижевським передромантичні віяння в українській літературі (у творчості Г. Сковороди чи «класициста» І. Котляревського в «Історії Русів» чи в окремих історичних думках). 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 «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 «підручковою» 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 «дискусійності». 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 традиції 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, 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 самотності 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 поезики 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 напрямку; 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, «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 напрямку. 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.

Література

Рильський М. Українська радянська література в дні визволення України // Українська література. — 1944. — № 7—8.

Новиченко Л. Проза чверті віку // Українська література. — 1943. — № 1—2. — С. 175.

Перцов В. Нове почуття Вітчизни... // Українська література. — 1942. — № 3—4.

Кобилецький Ю. Українська література Вітчизняної війни // Українська література. — 1942. — № 3—4. — С. 255, 257, 263.

Кобилецький Ю. Українська література Вітчизняної війни // Українська література. — № 3—4.

Українська 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.

Новиченко Л. Проза чверті віку // Українська література. — 1943. — № 1—2. — (В тексті будемо вказувати номер сторінки).

Довженко 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.

Марченко 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. **Зі змістом** німецькомовного тексту М. Гнатишака мені допомогла ознайомитися дочка Олеся (М.Н.).

Слово і словесність» — це програмова назва офіційного органу відомої празької школи мовознавців і літературознавців-структуралістів, і ця назва добре символізує також наше потєбнянське становище (прим. М. Гнатишака).

Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття // Українське слово. — К., 1993. — Т. 1. — С. 19.

Див.: **Грабовим Г.** У пошуках великої літератури. — К., 1993.

Державін В. Три роки літературного життя на еміграції. — Мюнхен, 1948. — С. 29.

Нарис історії української літератури. — К., 1946. — С. 3. (Далі — в тексті).

Літературна газета. — 1946. — 5 вересня.

Література і мистецтво. — 1945. — 15 березня.

Література і мистецтво. — 1945. — 8 березня.

Корнійчук О. Стан і чергові завдання української радянської літератури. — К., 1948. — С. 53 (Далі — в тексті).

Літературна газета. — 1951. — 19 липня.

Радянське літературознавство. — 1947. — № 7—8.

Радянське літературознавство. — 1948. — № 9.

Шерех Ю. Не для дітей. — Нью-Йорк, 1964. — С. 81.

Історія української літератури: В 2-х т. — К., 1954. — Т. 1. — С. 9, 20, 21 та ін. (Далі — в тексті).

Гольденберг Л. Літературознавча книга в Українській РСР. — К., 1980. — С. 126.

Шерех Ю. Не для дітей. — С. 180.

Радянське 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» О. Довженка та літератури як художнього феномена?

3. 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.?

4. Схарактеризуйте особливості розвитку окупаційного літературознавства в Україні («Український засів» та ін.) та в еміграції протягом 1944—1949 рр. (літературні критики з МУРу).

5. У чому полягають основні методологічні хиби «Нарису історії української літератури» (1946) та «Історії української літератури. В 2-х томах» (1954, 1957)?

6. Проаналізуйте особливості стильової методології Д. Чижевського в його «Історії української літератури» (1956).

7. Яким постав трагізм української літератури 20—30-х років у антології Ю. Лавріненка «Розстріляне відродження» (1959)?

8. 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 ХІХ 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. Сверсткжа, В. Стуса та ін.)
- Дослідники з діаспори про розгром українського літературознавства та розвиток заангажованої літератури (Б. Кравців, І. Кошелівця та ін.)
 - . Останні статті О. Білецького і створення «Історії української літератури» у 8-ми томах
- Літературна критика як жандарм у палітурках (М. Шамотата 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. Чи-жевський 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».

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 намічалось в українському літературному процесі середини 50-х років ХХ 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 обіймах 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 XX 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 (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 Епик» 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 викреслювалась, 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 емігрантська 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 спостерігалось 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 ХХ 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 по-слідовно утверджувалася не лише в науковому та навчальному літературознавстві, а насамперед — у літературознавстві популярному, розрахованому на якнайширшого читача: брошури товариства «Знання», збірники 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 кваліфікованості.

Марксистський льодовиковий період у мистецтві продовжував тривати, але на рубежі 50—60-х років почав усе-таки виявляти деякі позитиви: у його вульгарно-соціологічних надрах намітилось збирання якісно нових інтелектуальних сил. Перший поштовх належав окремим критичним виступам шістдесятників та процесові часткової реабілітації репресованої літератури. Науково-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, 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. Филипо-вича в літературознавстві, про «м'якше», ніж у інших критиків, схилення 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 напрямку». 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. Слісаренка чи Є. Плужника, котра у виданні 1957 р. здобувала (як і творчість Г. Косинки) тільки негативні оцінки: «ворожа радянській дійсності», «буржуазно-націоналістична», «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 літературознавства. 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. Підмогильного, 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 «достоевщиною» 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 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. Микитенка, «Роман міжгір'я» Івана Ле, драматургія О. Корнійчука та ін.). В оглядових розділах навіть канонізованим авторам почувалося незатишно, оскільки вони заганялися в обійми 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 періодици. 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 суті справи, слухняною автоматизованою істотою» (4). Слушне спостереження югославського критика треба було, отже, спростовувати,

аналізуючи створені підрадянськими 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 нашої 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 КІРС 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 нещасть народжується лиш бездоганно порожня література... Мистецтво в таких умовах досягає вершин в оптимізмі за наказом — найогидніший з підробок і найсміхо-виннішому з обманів» (85).

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 ХІХ століття)», 1959; М. Бернштейна «Українська літературна критика 50—70-х років ХІХ століття», 1959; М. Комишанченка «Літературна дискусія 1873—1878 років на Україні», 1958 та деякі інші. В них йшлося 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 ХІХ ст. для вчених була найжорстокіша 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. Навроцький, М. Павлик та ін., а з другого — П. Куліш, М. Костомаров, І. Нечуй-Левицький, О. Кониський, В. Барвінський 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 «буржуазно-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 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 ХІХ 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. Белінського 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 тягара 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» пасажу 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.

Особливо це стосувалось так званого вузівського літературознавства, яке в 60-х роках було представлене кількома виданнями підручничкового 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, Кобилянської, 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» — «феодалське» 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 підручничкового 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) розуміння специфіки художньої творчості. Запозвзято 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 перекоонатися 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» поезики 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 літературу 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 повернути на інший шлях осмислення літературної творчості. Вихід на цей шлях відбувався дуже повільно й обережно. Перші ознаки його з'явилися 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-соціологічного 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

грим» 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 (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» (1965) 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. Крижанівський 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 клятву 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» характеризував 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 літературно-критичної обслуги.

Критики з молодшої генерації шістдесятництва (І. Дзюба, Ю. Барабаш, І. Світличний, Є. Сверстюк, В. Фашенко, 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 зниженні 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. Вінграновського 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. Чабанівський, 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 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. Нови-ченко, 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 інтелекту, 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 недопущений 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 «Раковий корпус». Л. Новиченко в своєму виступі виключив будь-яку можливість публікації п'єси («Надо преодолеть всяческие корешки, ведущие от этой пьесы»). А

щодо роману, то утверджувана в ньому ідея морального соціалізму, на думку критика, — «это отрицание марксизма-ленинизма. Потом эти слова Пупікина — «Во всех стихиях человек — Тиран, предатель или узник» — это оскорбительная теория. Все эти вещи категорически неприемлемы для нас, ни для нашего 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 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 молоді 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 ждали 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 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 VI 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 замаячили 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.

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. Глобенко опублікував кілька розвідок про прозу 20-х років і про деякі грані розвитку всієї літератури «підсоветської 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 zostалися тільки 14); вибуло з літературного життя внаслідок екстермінаційних заходів 74 особи; емігрувало за кордон — 25; «перетривало і заслужило на звання «советських 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 ХХ 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 ХХ 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-літературний процес в Україні ХХ 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 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 пореволюційної пори творився (за І. Кошелівцем) чотирма поколіннями письменників. Перше формувалося під впливом модерних літературних пошуків рубежу ХІХ—ХХ 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 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 советчина, 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 ввїбрало 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 безпомилково (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 точних 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.) довелося 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 проблеску живої думки» (9).

Значним кроком від догматизму соціалістичної естетики стала літературно-критична діяльність шістдесятників, серед яких І. Кошелівець особливо виділяє І. Дзюбу 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 графоманства 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 «не-світського зла московщини» тощо. «...Бути українським письменником у совєтчині це... подвижництво» (362).

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 «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 1958 р., розглядалася концепція української літературної історії, яку розвивав Д. Чижевський та ін. Принциповою була, зокрема, думка О. 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 ХІХ 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 ХІХ ст.» (1959) і «Українська літературна критика 50—70-х років ХІХ 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.), будучи ерудицією й талантом за приклад молодшим критикам» (Кошелівець І., цитована праця, с. 271—273). Певна частина нових, «післякультивських» праць О. Білецького була опублікована в повному обсязі лише після смерті вченого, а ширший загальний 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, презентатори якого саме тоді почали виконувати чи не найвідповідальніше за всі пореволюційні роки завдання — створення восьми томної «Історії української літератури» (1967—1971).

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 впливали 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 су-

проводу 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. Кониського 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 стало 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 восьмитомна «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 марксистсько-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 званім 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 десяти томної «Історії України-Руси» М. Грушевського в самому восьми томнику 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».

Рецензенти восьми томника 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,

В. 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 восьми томника 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 унтерофіцерської 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 літературно-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 С. Крижанівський, і М. Шамота, і П. Колесник у згадуваних публікаціях лише деталізували означені партійним функціонером «хиби» в науці про літературу, кваліфікувавши 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 «порушенням історизму» 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. Нови-ченко 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, Н. 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. Плчинда, 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 В

АПЛІТЕ» 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. Нови-ченко, 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 галузі 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, І. 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 русифікація» та ін.). Деякі письменники «добровільно» опинилися на ударних будовах «розвинутого соціалізму» (Л. Горlach 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 ХХ 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,

А. 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 Арєя», 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 «шедевром» Л. Брежнєва «Мала земля», «Відродження», «Цілина» (монографія О. Мазуркевича «Трилогія високих пристрастей», 1982), боротьбі з зарубіжними дослідниками української літератури та буржуазними націоналістами (упорядковані О. Мазуркевичем збірники публіцистичних і художніх творів «Зброєю слова», 1973, 1974; монографії В. Шпака «Сучасні фальсифікатори ідейної спадщини Т. Шевченка», 1974;

В. 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 псевдолітературознавство 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 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 обходилося 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 загальному 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 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-ленінського 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 (1966), 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.

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 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 оголоптувався 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, З. Голубєва, М. Левченко, В. Власенко, М. Наєнко, В. Дончик, М. Ільницький; поетичним жанрам присвячували свої дослідження Л. Новиченко, М. Ільницький, О. Шпильова, І. Зуб, Г. Ключек, Л. Скирда, Т. Салига, В. Моренець та ін.; про драматургію опублікували статті й монографії Й. Кисельов, Н. Кузякіна, Д. Вакуленко, Л. Дем'янівська, І. Михайлин, Г. Семенюк; «мала проза» була предметом дослідження І. Денисюка, В. Фащенко та ін.; кіноповісті О. Довженка всебічно аналізували Ю. Барабаш і С. Плачинда; збірники критичної есеїстики 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. Мушкудіані, 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 «На пульсі доби», 1981; «Стефан Зорян в історії вірменської літератури», 1982; «Вітчизна у нас одна», 1984; «Автографи відродження», 1986; «Садридін 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 стимулювалися 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 згряя».

У цьому ж ключі в той час і пізніше були створені також «Ірій» 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 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 розвинути свій притлумлюваний потенціал, 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. Гриця, 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» П. Хропка, 1988; «Нарис розвитку естетичної думки України» І. Іваньо, 1981; «Українська література ХІХ ст. Напрямки, течії» Н. Калениченко, 1977, 1983; «Ідейно-естетичні основи українського романтизму» Т. Комаринця, 1983; «Романтичний епос» М. Наєнка, 1988; «Естетика і критика» Р. Гром'яка, 1975; «Мистецтво: напрямки, течії, стилі» Д. Наливайка, 1981, 1985; «Субстанції незримого 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. Ігнатенка, 1987; літературні портрети письменників, створені критиками І. Зубом, М. Слабошпицьким, М. Стрельбицьким, В. Брюховецьким, А. Ткаченком, М. Ільницьким, 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. Грицяя), з історії літератури першої половини ХІХ ст. (за редакцією І. Скрипника), другої половини ХІХ ст. (за редакцією В. Поважної), рубежу ХІХ—ХХ ст. (за редакцією Н. Жук та ін.), радянського періоду (за редакцією П. Кононенка та В. Фаценка). Підручник з методики викладання літератури в вузах створив 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 восьми томної «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'ятдесяти томного 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 Руданського», 1979; «Над текстами українських письменників», 1985; «Текстологія поетичних творів Павла Грабовського», 1986 та ін.), авторами періодичного збірника «Питання текстології» (почав виходити в 1968 р.) В. Бо-родіним, М. Гончаруком, А. Полотай, К. Сєкаревою, Т. Третьяченком 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 зміна пріоритетів: класові цінності щодалі поступалися місцем загальнолюдським. Ця контамінація (хоч і здійснювалася певний час у межах офіційної ідеології марксистсько-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» буржуазно-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». Аберация мислення, в якому, крім усього, домінувало публіцистичне, а не аналітичне начало, залишалася, відтак, невилгою раною наукової критики до кінця 80-х років. Коли вона (аберація) виявлялася в якихось суто авторських публікаціях (С. Гречанюк у збірнику статей «На тлі ХХ 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 литературы» поняття «Україна» й «українська література» вперше згадані лише в третьому томі (М.: Наука. — 1985), де мовиться про художнє життя східних слов'ян у XIV ст.; до раніших літературних явищ, зокрема й до явищ періоду Київської Русі, Україна, виявляється, ніякого стосунку не мала, позаяк усі вони віднесені до «древнерусской литературы». 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. Аберация, 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 українцям зарубіжжя (З. 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 співавторами 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 рубежом і зарубіжних літератур в Україні. Грунтовність 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 ХХ століття», 1978; «Минуле, сучасне, майбутнє», 1982; «Австрийская литература в ХХ столетии», 1985; Т. Денисової «Екзистенціалізм і сучасний американський роман», 1985; В. Ведіної, 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. Харитонova 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 «зарубіжників» 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. Вєрвєс, 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 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. Вєрвєса, «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. Шєрєха, Б. Кравців, С. Козака, І. Фізєра, О. Горбача, Ю. Бойка-Блохіна, Г. Грабовича та інших авторів з українського зарубіжжя. Були серед їхніх публікацій (деякі з'являлися 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 «Шєвченко 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 виявилось, зокрема, в уже згадуваній рецензії автора на «Історію...» Д. Чижевського, де зроблено припущення, що 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 поему 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. Куліш⁴⁶ партійно-ленінської естетики. Тоді було відведено журнальну площу для висловлювань двадцяти трьох українських письменників (М. Бажан, А. Головка, 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. Канівець, В. Козаченко, В. Коротич, Ю. Мушкетик, 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 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'юктурно 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'юктурного соцреалізму, який понад півстоліття дамокловим мечем звисав над головами письменників і літературознавців на одній шостій частині земної кулі. З казематів і спецховищ 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 утверджену 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 ісч орико-літературну думку на шлях вульгаризацій 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. Винни-ченка, М. Куліша, М. Хвильового, Є. Плужника, В. Підмогильного. 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 ХХ 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-якій 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 національну 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 виправданій 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.

Білецький О. Завдання та перспективи розвитку українського літературознавства // Радянське літературознавство. — 1957. — № 1. — С. 8—9.

Див.: Євніна О. Дожовтнева та радянська українська література за рубежами СРСР. — К., 1956. — С. 10.

Камю А. Диалог с глухими? // Слово. — 1991. — С. 85.

Коваленко /1. На світанку української радянської критики// Радянське літературознавство. — 1962. — № 4. — С. 45—65.

Історія української радянської літератури. — К., 1964. — С. 3, 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.

Довженко О. Твори: В 5-ти т. — К., 1965. — Т. 4. — С. 106, 263. Рильський М. Статті про літературу. — К., 1980. — С. 43.

Новиченко Л. 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.

Див.: 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.

Малиновська М. Можливості холодного кипіння // Вітчизна. — 1966. — № 6. — С. 162.

Шамота М. Реалізм і почуття історії // Радянська Україна. — 1968.— 16 травня.

Літературна Україна. — 1968. — 7 травня.

Література і сучасність. — К., 1969. — С. 42.

Глобенко М. Історико-літературні статті. — Нью-Йорк — Париж, 1958; 3 літературної спадщини. — Париж, 1961.

Кравців Б. На багряному коні революції. — Нью-Йорк, 1960; Розгром українського літературознавства// Записки НТШ. —1962. — Т. 173.

Маланюк Є. Книга спостережень. — Торонто, 1962,1966.

Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. — Нью-Йорк, 1964. — С. 263—264. (Далі — в тексті).

Див.: Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. — Т. 5. — С. 178.

Филипович П. Література. — Нью-Йорк — Мельбурн, 1871. — С. 320.

Кирилюк Є. Наукові принципи «Історії української літератури» в восьми томах // Радянське літературознавство. — 1967. — № 9. — С. 17.

Білецький О., Кисельов О. Іван Франко. Життя і творчість. — К., 1956. — С. 4.

Івакін Ю. Сатира Шевченка. — К., 1959. — С. 334.

Жук Н. Й., Сіренко П. М., Шолом Ф. Я. Від давнини до сучасності // Літературна Україна. — 1970. — 12 грудня.

Крижанівський С. Про висвітлення літературного процесу 20— 30-х років // Радянське літературознавство. — 1974. — № 1. — С. 4

Шамота М. Актуальні питання...// Радянське літературознавство. — 1974. — № 3 — С. 54—55

Колесник П. Літературознавчі аберації // Радянське літературознавство. — 1974. — № 5. — С. 57—58

Вітчизна. — 1973. — № 12. — С. 6.

Шамота М. За конкретно-історичне відображення життя в літературі // Комуніст України. — 1973. — № 5.

Радянське літературознавство. — 1979. — № 2. — С. 18.

Семенчук І. Мистецтво композиції і характер. — К., 1974. — С. 113.

Зозуля М. Шевченковская энциклопедия: тип издания, его возможности и перспективы // Вопросы литературы. — 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).

Шерех 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

Бажан М. Думи і спогади. — К., 1982. — С. 59

Мельник В. Мужність доброти — К., 1982. — С. 240—241.

Крижанівський С. Ми пізнавали неповторний час. — К., 1986. — С. 119

Новиченко Л. П.Тичина і його час: не зайві доповнення // Радянське літературознавство. — 1989. — № 3. — С. 3—15; — № 4. — С. 9—22.

Див.: Грабовий 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 вибіркової реабілітації репресованих письменників у другому виданні «Історії української літератури XX століття» (1964) та переосмислень творчості класиків XIX ст. у виданнях підручничого типу для вищих навчальних закладів.

3.Назвіть основні критичні виступи учасників руху «шістдесятництва» в літературній критиці та проблематику їх публікацій.

4.Схарактеризуйте основні літературознавчі праці авторів з української діаспори 60—70-х років (І. Кошелівця, Б. Кравціва).

5.Що нового в осмисленні літературного процесу пропонувала академічна «Історія української літератури. У восьми томах»?

6.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.)?

7.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, З. Геник-Березовської та 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: 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 історико-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 ХХ 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. Затонського, Г. Вєрвеса, 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. Пристайком і Ю. Шаповалом, дослідження молодих докторів філології В. Агєєвої, Л. Грицик, Т. Гундорової, Л. Дунаєвської, Ю. Коваліва, М. Кодака, Л. Мороз, В. Мельника, О. Мушкудіані, В. Моренця, В. Нарівської, С. Павличко, С. Пригодія, Г. Сиваченко, О. Пахльовської, П. Рудякова, В. Соболя, М. Сулими, Н. Заверталюк, О. Турган, О. Таланчук, Р. Чілачави, Т. Салиги, Б. Мельничука, В. Панченка, А. Нямцу та ін., активна пошукова робота зарубіжних українців 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 напругами, але загальна картина укладається в рамки усталених уже закономірностей. Виявляється, що схожі ситуації в суспільному і літературному розвитку мають здатність повторюватись якщо не через 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 ХХ 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 ХІХ—ХХ 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 «молодому-зівців» 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 ХІХ — початку ХХ ст., але чи народить вона канон українського письменства хоча б ХХ ст. — питання дуже проблематичне. У науці про літературу це питання належить до найголовніших, бо від того, яких авторів буде поставлено в когорті 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-Бкзюпері про те, що цивілізація вчить людину «крізь каміння бачити Собор»⁴. Це велика наука - побачити за сотнями імен письменників Собор літератури і її чоловічих представників. Тим часом складається враження, що літературознавці у погляді на літературу ХХ 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 «молодомузівці» 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. Федоренко 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. Мایяра 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 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. Корогодський, наприклад, у двох числах журналу «Сучасність» за 1999 р. опублікував невідомі раніше 18 листів О. 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 соцреалізмом. 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. Барт та послідовники), немає спроб шукати в І. Нечуя-Левицького залежності від «єдіпового комплексу», а в Лесі Українки і Ліни Костенко — від комплексів лесбійства 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 Фрейда» з цікавими оглядами студій, що мали зв'язок з українським психоаналітизмом 20-х років та пізнішого часу.

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-покрітка 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 ХХ 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 ХХ 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 Костецький, Шевельов чи Забужко, — дуже вже провінційне це уявлення про суть справи. Праці названих дослідників літератури нині доступні кожному філологу. Але чи творять 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 печатку «хобі» на ньому та й недостатньо квалі-

фіковане 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 Донцо-ва»), а згодом переконався, що «мусимо визнати також його (Донцова) заслуги» («Пороги і Запоріжжя»); що йому до вподоби есеїстична (з фавбулою 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. Андруховича 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 підручником, 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 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 11 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, неунікні, 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 ХХ, у трьох — про літературу ХІХ 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 ХІХ ст. та й, здається, все. Підручковий характер мають «конспект» Вал. Шевчука «Муза роксоланська: українська література ХІІІ—ХVІІІ століть» (1993), кілька «сучасних прочитань» творчості Т. Шевченка, Ліни Костенко та ін. (Г. Ключек).

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 початків до кінця ХІХ століття)», рекомендована як посібник 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 літературно-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, Д. Донцов, М. Гнатишак і майже незнаний у науці автор «ненаписаної» історії літератури Євген-Юлій Пеленський. У нарисах про цих учених, яким передусє 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 літературно-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 незбагненою» (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 самотньому «стильовому» в цій галузі Д. Чижевському і в певному розумінні його істотно доповнюють.

На відміну від посібника Р. Гром'яка, праця М. Ільницького 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 ще один суто зовнішній фактор: під час презентації книжки М. Павлишина головуючий Вал. Шевчук сказав (ніби між іншим), що 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) показав тоді, що не варто протиставляти, і те протиставлення так і не набуло розвитку, але було очевидним, що «третья 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 явище»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 виродженському етапі українського буття дають змогу ще раз переконатися, що українська література — явище винятково самотнє; 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 недалеких 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 ХХ 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'єктивізованих 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 Яуссового «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 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 (З. Фрейд, Р. Варт, Ж. Де-рріда й ін.), без чого навряд чи вдасться остаточно визначитись бодай із канонем літературним, щоб він не нагадував іконостас, вузьку якусь тенденцію тощо. Г. Грабович 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 статті-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 украин-ской литературы XIX столетия» М. Петрова, 1884. Відгук цей «влаштував» тоді і «лівих», і «правих»: імперська академія відзначила його престижною премією імені графа Уварова, а національне українське літературознавство зарахувало його до свого активу, як магістральну науковувіху.

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 благодіючий 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 дебатуються 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. Фили-пович. «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 говорить, і з ним можна звичайно, сперечатися, як можна й сперечатися про те, що він відмовляє українській літературі в історичній тягlostі 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: — «*Est modus in rebus*»...

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 моралю не дуже обтяжені. 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, 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 складний (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 підручкового 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 канonom шістдесятництва не все гаразд і в деяких інших авторів підручкового 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, витoki 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 (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 вузькому 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. Іваничук, 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. Зборовська. 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 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 нео-

романтики 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 Монтекі 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, постмодерною 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.

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'юктурою, 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. Островського «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 театralи 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. Нитченка: «Молодець, Гончар! Вперше за 50-ліття диявольської влади насмілились так добре дати їй по морді»¹². За «буржуазно-націоналістичний» язык його, як відомо, тоді ніхто не тягнув.

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 О. Гнатюк «Українська духовна барокова пісня», 1994;

В. Сулими «Біблія і українська література», 1998 чи І. Бетко «Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ — початку ХХ 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 всетаки 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 наві'язує не настирливо, а з науковим, сказати б, тактом.

Деякі інші 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 переконують, що фемінізм — це не тільки соціальний рух, а літературознавча методологія, але дивним видається акцент, ніби ця методологія є суперметодологією і саме вона дасть змогу значно глибше, ніж інші методології, розкрити суть літературних явищ.

С. Павличко, наприклад, ще в 1991 р. проголосила, а протягом усіх 90-х років її цитують усі феміністи як істину в останній

інстанції: «...Завдгйша 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 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 ризик 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 ризиком, 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 репресували. Чи будуть репресувати «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-популяризаторського, 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 цього приводу пройняті, як правило, за давним 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. Яновського 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, Леся Українку одягнуто в такі шати борців з українофільством, «культ 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.

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 очевидно є явна переоцінка власне модернізму в сучасній критиці. Беззаперечно, українська література в ХХ 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, 1997), мав на меті саме «заспокоєння» чи своєрідну терапію щодо цього.

Як певна «терапія» планувалася авторкою і її раніша монографія «Франко не каменяє» (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 каменяє»), 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 ХІХ—ХХ 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 реалізмом 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 минушого 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-позитивістськи зміряти законами раціо або буденного життя. Буття мови стає буттям суб'єкта, оскільки позначає його минуцість, його екзистенціювання як істоти тілесної, бажаної, 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. Гундорової на основі текстів українських творів і української критики. У монографії розроблено також типологію естетико-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 абстрактно-узагальнений модерністський дискурс.)

Звичайно, такі утворення неповні, бо майже кожен з авторів-модерністів пропонує власні різновиди дискурсивних форм. Однак

авторка прагнула не побудови системи, 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 закамуюфльований 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 ХІХ— ХХ 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 модернізмів 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 знайти всьому цьому хоч якийсь «спільний знаменник», С. Павличко змушена була підійти до українського модернізму «не як до набору стильових, формальних або жанрових принципів, а як до певної мистецької філософії, певної моделі літературного розвитку в нашому столітті»¹⁷.

Характерна риса дослідження С. Павличко — широкий європейський контекст, зв'язок його з теоретичними засадами, виробленими у працях З. Фрейда, Ф. Ніцше, Т. Адорно, Й. Габермаса, М. Фуко та ін. Але ні європейський модернізм як система художніх явищ, ні теорія європейського модернізму не є моделлю, на яку накладається український модернізм чи оцінюється за нею. Йдеться про широкий інтелектуальний, філософський, естетичний контекст певних явищ, а не про механістичне накладання однієї моделі на іншу.

Естетичний контекст має в роботі неоднозначний вияв. Складається враження, що в уявленні С. Павличко «естетичним модернізмом» слід вважати лише таку творчість, котра протистоїть «народництву» або в якій є щось від фемінізму чи психоаналітики. Причому народництво авторка картає як надзвичайну біду нашої літератури, а в пошуках фемінізму і психоаналітичних своїх розмислах постійно збивається з художніх творів на особу письменника. Відтак — «великий Кобзар» чи «великий Каменярь» іронічно беруться в лапки як головні стовпи «народництва» (33), а якщо «полум'яний народник» С. Єфремов торкається теми сексу, то — «з пафосом ханжі» (81); дуже важливим для розуміння М. Костомарова, на думку С. Павличко, є з'ясування причин його фобій і маніяцтва (264); секретів художності І. Нечуя-Левицького — природи його аналеротизму (210); О. Кобилянської і Лесі Українки — лесбіянства (83 та ін.), М. Хвильового — психопатства (248 та ін.). З характеристикою В. Петрова і В. Підмогильного дослідниця повелася значно обережніше, бо вважала, що це — найбільш європейські модерністи в українській літературі і з ними слід бути обережним, коли йдеться про вживання «неврастенічних» епітетів. Якщо, наприклад, роман В. Петрова «Доктор Серафікус» справляє враження «незавершеного», то можна обійтися щонайбільше цитатою з Віттенштайна («Про те, про що не можна сказати, треба мовчати», с. 227), а не шукати істинних причин тієї недовершеності. Як бачимо, за всіх добрих прагнень авторки

знайти українській літературі належне місце в європейському модернізмі надто велику роль відвела вона суб'єктивному, 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 міфотворцем, 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 далше 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 символів поезії Г. Грабович «нищить традиційні підходи до поета» (Ю. Луцький), що «це перелом, який може оживити сучасне шевченкознавство» (Л. Рудницький), що «такого Шевченка наш загаль не знає і, напевно, ніколи не захоче знати» (Я. Боберський) та ін. (с. 203—206). Категоризм 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 відлунували 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 практикуваний раніше в українському літературознавстві аналіз інтегральної 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 образы Нового Завета в мировой литературе», 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 ХХ 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 «хімерна» 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 напрямку 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 ХХ 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 ХХ ст., це своєрідний екзистенційний зріз життя, орієнтований на гармонію людини з природою і суспільними чинниками, котрі або сприяють тій гармонії, або порушують її. Порушення гармонії 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 ХХ 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 советікус, 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 ХІХ—ХХ ст. до явищ природно-філософських, націє-знавчих і націєтворчих, а, по-друге, унезалежило 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 прозописма і прозомислення.

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 Квіт-ки-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 прозоєпос 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 однокореневим, 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 ХХ 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 ізолюваності, 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 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. Агєєва 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. Мок лиці («Модернізм у творчості письменників XX століття», 1999), І. Папуші «Modus orientalis. Індійська література в рецепції І. Франка (2000), збірник студій З. 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 З. 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 З. 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 пере-видання класичної спадщини літературознавства (Л. Бі-лецький. «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. Ши-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. Андрухович. «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 «покрикував» 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 впливає інколи на поверхню піна, то це ще одна ознака того, що в глибинах десь нуртують змістовні й обнадійливі процеси.

Література

- Тичина п. Зібрання творів: У 12-ти т. — К., 1983. — Т. 1. — С. 121.
- Баран Є. Літературна ситуація 1999-го: Час Єзуїтів // Слово і Час. — 1999. — № 3. — С. 58; Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 3. — С. 3.
- Літературно-науковий вісник (ЛНВ). — 1901. — Т. 15. — С. 1.
- Сверстюк Є. На святі надій. — К., 1999. — С. 35.
- Див.: Корогодський Р. Велика цитата, або Любовні листи полоненого // Сучасність. — 1999. — №1 — №2. — С. 129—149; 108—122.
- Павличко С. Сто років без Фрейда // Критика. — 1998. — № 9. — С. 14.
- Бондар-Терещенко І. В очікуванні Вашингтона. Т. Шевченко як заручник шевченкознавства // Література — Плюс. — 1999. — № 5—6. — С. 11.
- Гром'як Р. історія української літературної критики. — Тернопіль. — 1999. — С. 4,9. (Далі — в тексті).
- Дзюба І. Марко Павлишин: крізь «постмодерністські окуляри» і без них // Павлишин М. Канон та іконостас. — К., 1997. — С. 5—26.
- Див.: Грабович Г. До історії української літератури. — К., 1997. — С. 46—136.
- Зборовська Н. Шістдесятники // Слово і час. — 1999. — № 1. — С. 74—80.
- Нитченко Д. Листи письменників. — Мельборн, 1992. — С. 105.
- Цит. за: Таран Л. Привид повсталого жіночого духу // Критика. — 1999. — № 1—2. — С. 19.
- Зборовська Н. Перемога плоті // Критика. — 1998. — № 10. — С. 29.
- Мілет К. Сексуальна політика. — К., 1998. — С. 427 та ін.
- Зборовська 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.
- Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. — Т. 2. — К., 1965. — С. 310—311.
- Пахаренко В. Незбагнений апостол. — Черкаси, 1999. — С. 293. (Далі — в тексті).
- Див.: Маланюк Є. Книга спостережень. — Торонто, 1962. — С. 166.
- Салига 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.
- Косинка Г. Гармонія. — К., 1988. — С. 119.4. У чому полягає важливість, концептуальність праць Р. Гром'яка «Історія української літературної критики» та М. Ільницького «Критики і критерії»?

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?
4. Що таке «постмодерне» літературознавство? Які вияви його очевидні в дослідженнях Г. Грабовича і М. Павлишина?
5. Феномен шістдесятництва: яким постає він у сучасному літературознавстві? Що пов'язувало його з модерним і постмодерним мистецтвом?
6. Феміністичні студії: наукова методологія чи ідеологічна тенденція?
8. Прокоментуйте особливості застосування понять «дискурс» і «дискурсія» щодо українського модернізму в дослідженнях Т. Гундорової та С. Павличко.
9. У чому суть міфологічної методології сучасного літературознавства?
10. Як ви розумієте поняття «багатостильового» та «одностильового» розмаїття української літератури?
11. Охарактеризуйте компаративістичні дослідження і «накладні витрати» есеїстичного 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, 30 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. 3

Білецький О. Завдання та перспективи розвитку українського літературознавства // Зібрання праць: У 5 т. — К., 1966. — Т. 3.

Гординський Я. Літературна критика підсоветської України. — Львів—Київ, 1939. (Фотопередрук О. Горбача. — Мюнхен, 1985).

Історія української літературної критики XIX ст. — К., 1988.

История русскогoлитературoведения — М., 1980.

Ковалівський А. З історії української літературної критики. — Харків, 1926. (Фотопередрук О. 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. Концепции, школы, термины. — М., 1999.

Федченко П. Літературна критика на Україні першої половини ХІХ 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 литературы. — К., 1914.

Історія української літературної критики та літературознавства. У двох книгах. Хрестоматія // У поряд. П. Федченко, М. Павлюк, Т. Бовсунівська. — К., 1996, 1998. 10. Як у монографії Я. Гординського «Літературна критика підсоветської України» розкрито анемічність і поверховість радянської науки про літературу 20—30-х років? 7. Літературознавство 40—50-х років: за ґратами