

Питання теоретичні

Ярослав Поліщук

ТИПИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В ОСНОВІ МОДЕЛІ ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

З перспективи модусів. Історія літератури як наукова дисципліна зазнала впродовж останнього часу незворотної редукації. Постмодерна кондиція світу спонукала до перегляду та ревізії поступових концепцій історії. Сьогодні важко собі уявити перспективу повернення до єдиної нормативної історико-літературної схеми, хоча в Україні про це й досі говорять. З часом усе більше утверджується погляд на історію як відверто суб'єктивну версію, особливу опцію, альтернативну модель знання тощо. Такі історії набувають значення в їхній множинності, кореспондуючи між собою та заземлюючи уявлення про історичну змінність на рівні приватної, відкритої до дискусії, пропозиції. Водночас вони створюють нові інтертекстуальні пов'язання як підґрунтя для майбутніх досліджень мистецтва слова.

Брак єдиного критерієтворчого чинника став чи не найгострішою та найважчою апорією на шляху тих, хто все-таки ризикує сьогодні братися за укладання історіографічних концепцій. Важко дійти згоди щодо засадничих понять, які варто було б покласти в основу діахронного літературного розвитку. Прийняті раніше за норму критерії загальної історіографії чи її вітчизняного різновиду, що адаптував історичний процес до марксистської схеми “пролетарського визвольного руху”, спрофановані та піддані радикальній критиці. Нині стає неможливим витворити унітарну, “об'єктивну” історіографію. Відкритість української гуманітарної науки останнього часу, засвоєння нею через переклади (головно) та критичну рецепцію (рідше) видатних інтелектуальних теорій ХХ сторіччя привели до усвідомлення істини про автономність літератури як мистецтва, певне її незалежнення, збереження властивих меж перед загрозою уніфікації в сучасних наукових доктринах.

Мабуть, не варто тут докладніше характеризувати процеси, які зумовили однозначну дискредитацію ідеологічної регламентації наукових схем. На час краху комуністичної держави на наших теренах вочевидь стало неможливим подальше функціонування виробленого в умовах тієї держави історіографічного канону. Виявилось, що, перше, такий канон спрочнений та ідеологічно спрепарований, через що навіть постаті письменників-класиків слід було інтерпретаційно “відмивати” та реабілітувати заново. По-друге, величезний масив літературних текстів не був ним охоплений, оскільки підпадав під різного роду заборони, табу та прокляття, а це означало, що треба передусім оприлюднити ці тексти, удоступнити їх для читання та критичної рецепції. До речі, після першої найактивнішої фази цієї діяльності, пережитої в 1989—1993-х роках, вона значно сповільнилася під впливом державних чинників, унаслідок чого й донині функція повернення замовчуваних текстів не виконана повністю, навіть на рівні авторів-класиків, як-от П.Куліш, В.Винниченко, М.Хвильовий та ін. По-третє, давніший канон виявився непродуктивним та інфантильним у тому сенсі, що він виключав, ізолюючи від аналітичного осмислення, також численні наукові праці літературознавців ХХ століття, від С.Єфремова та М.Грушевського до Ю.Шереха та М.Павлишина. Що вже казати про міжнародні контексти, які також були представлені в надто збідненому та окроєному вигляді. Це спровокувало серйозну хворобу росту українського літературознавства в останні півтора десятиліття. Проте виклик часу було прийнято, а зміну віх забезпечила поява нових концептуальних праць, автори яких спробували

відповісти на найактуальніші питання та запропонувати нові критерії історіографії в літературі. Щоправда, до вичерпання предмета дискусії ще далеко (якщо припустити, що це взагалі можливо). Дехто з дослідників песимістично оцінює ситуацію, вказуючи, що назагал вона ще не осягнула переломної якості. Так, проф. Г.Гравович стверджує: “Глобальне, системне переосмислення історії української літератури, зокрема самої історіографії, ще попереду”¹. На нашу думку, сам стан справ, що нагадує перебудову риштувань, вселяє-таки й оптимізм щодо майбутнього.

Українські літературознавці переважно визнають, що суспільні, релігійні, ідеологічні та подібні чинники лише опосередковано можуть бути застосовані в укладанні історії літератури, проте їх апріорне накидання як основи діахронної моделі розвитку літератури невиправдане й некоректне. Натомість постає потреба визначення властивого критерію, що був би в міру переконливим та забезпечив оцінку літературних явищ з позицій згаданого вище естетичного автономізму. Що може бути таким критерієм?

Відповіді на поставлене питання можуть бути різними. Ключовими критеріями сучасної історії літератури, залежно від обраних методологічних позицій, можна визнати категорії культурної епохи (варіанти — формації або покоління), жанрової системи, змінності функцій творчості й читання тощо. Проте коли йдеться про пошуки оптимальної парадигми історіографії, кожен із представлених підходів виявляє також слабкі сторони та обмеженість засягу дії.

Принцип, який варто було б покласти в основу історії літератури, повинен мати узагальнюючий, універсальний характер. Це означає, що його критерієтворча здатність має проявлятися з однаковою силою на різних текстах та етапах розвитку. Ідеться про здатність обіймати всю багатогранну множинність літературних фактів, але при цьому водночас зводити ту множинність до переконливих ієрархічних рядів. Зрозуміло, такий ключовий принцип знайти непросто. Однак досвід літературознавчих теорій другої половини ХХ ст. свідчить, що варто звернутися до схеми, запропонованої колись канадським ученим Нортропом Фраєм. Фраєві теоретичні узагальнення на сьогодні стали класичними в літературознавчій науці попри численні дебати, які вони викликали, чи, радше, завдяки таким дебатам. Засадничі положення Н.Фрая розвивали або аргументовано оскаржували, у кожному разі, клали їх в основу власних концепцій. Як-от Г.Вайт, котрий спробував у такий спосіб вибудувати нову модель історичного дискурсу в літературі, спираючись на категорії Фрая². Або Ц.Тодоров, котрий орієнтується на Фраєву загальну теорію жанрів³. К.Меррей, базуючись на категоріях Н.Фрая, запропонував свою неординарну класифікацію, в якій спробував поєднати принципи літератури з засадами особистості як літературної умовності⁴. З критичнішою дистанцією сприймає Фрая Г.Блум, хоча також визнає популярність та впливовість теорії свого попередника⁵.

Теорія властивих форм (модусів) художнього мислення Н.Фрая, справді, дає добрі підстави стати основою категоріальної регламентації сучасного історика літератури. У ній вдало здефініювано найважливіші поняття, на які в ході історичного розвитку можуть нашаровуватися численні факти та інваріанти. Як нормативна схема вона також дає непогані шанси відстежити національну специфіку певної літератури в тому, коли, як і наскільки характер розвитку цієї літератури відхиляється від загальних тенденцій. Отже, типологія Н.Фрая, як слушно пише польська дослідниця Т.Валяс, “хоча й не для всіх є переконлива, має одну безсумнівну перевагу: фабульні зразки в ній трактуються та записуються як фабули первісно міфічні, що надає їм характеру вповні універсального та переносить їх у площину антропології, котра нині справляє враження “остаточного” знання про людину, подібно, як у дев’ятнадцятому сторіччі психологія”⁶.

¹ Гравович Г. Літературне історіописання та його контексти // Гравович Г. До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка. — К., 2003. — С. 592-607.

² Див.: White H. Metahistory: The historical imagination in the nineteenth century. — Baltimore-London, 1973.

³ Див.: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М., 1997. — 137 с. — С. 5-8.

⁴ Див.: Text of identity / Ed. by Shorter J., Gergen K.J. — London etc., 1989.

⁵ Див.: Bloom H. Lek przed wpływem — Kraków, 2002 — S. 202, 205.

⁶ Walas T. Czy jest możliwa inna historia literatury? — Kraków, 1993. — S. 33.

Для українського літературознавця важливо й те, щоб у нових концепціях покликатися на традицію (О.Потебня, М.Зеров, Д.Чижевський). Прийняття Фраєвої класифікації літератури не суперечить провідним ідеям вітчизняного літературознавства, ба навіть дає підставу і стимул до їх подальшого осмислення. Принципи, закладені в літературній теорії Н.Фрая, дозволяють їх слушно зіставляти з тезами українських теоретиків. Скажімо, популярна сьогодні доктрина стилів Д.Чижевського цілком надається до реінтерпретації в контексті категорій Н.Фрая та його послідовників.

Спираючись на теорію модусів, піддаюся тут спокусі нашкіцувати стадіальну схему розвитку нашої літератури XIX-XX ст. Вона цікава тим, що пропонує синтетичні дефініції, які можемо розглядати на різних історично-поетикальних рівнях. Обмежимося тут модерною епохою з огляду на загальнови́знані в гуманітарній науці визначники її відмінностей у культурній історії від попередніх епох (за М.Вебером та Ю.Габермасом⁷). Щоправда, подібну схему можна було б запропонувати й щодо давньої української літератури, яка пройшла шлях розвитку від середньовічного епосу (комедія й романс) до бароково-класицистичних форм, що виявляють ознаки модусів трагедії та іронії.

Подана нижче типологія передбачає багаторівневу інтерпретацію літературних явищ. Вона маркує провідні естетичні якості літератури, а саме жанр, стиль, напрям, мотив. Стисло її можна представити в такій початковій схемі:

Художні модуси літератури

<i>Жанростильовий визначник</i>	<i>Комедія</i>	<i>Романс</i>	<i>Трагедія</i>	<i>Іронія</i>
Естетичний напрям	Преромантизм/ романтизм	Реалізм	Модернізм	Постмодернізм
Родова домінанта	Поезія	Проза (тематична, або заангажована)	Драма	Проза (художня, незаангажована)

Насамперед про жанростильовий визначник, який, безумовно, репрезентує ключовий принцип типології. Відповідні чотири модуси естетичного мислення (комедія, романс, трагедія, іронія) Н.Фрай оцінював як структурні принципи літератури та заклав у теоретичну схему, сформульовану в монографії “Anatomy of Criticism” (1957)⁸. На його думку, вони в найбільшому теоретичному узагальненні втілюють варіативність літературних форм, хоча, ясна річ, децю спрощують та огрублюють предмет, як усяке узагальнення.

Доречно нагадати, що саме стильовий визначник багато учених XX ст. вважало базовим критерієм літератури. Адже еволюція літератури з погляду стилю виявляє внутрішні, естетичні механізми, що адекватно репрезентують автономний статус мистецтва та творчості. Поняття культурних епох, яким оперували раніше, нерідко змикаються з історичними епохами, зазнаючи такою мірою певної уніфікації власних ознак. Не вільні від подібного впливу загальних схем історіографії поділи на покоління, формації, групи, течії тощо; щоправда, вони тісніше пов’язані зі світоглядно-ідеологічними чинниками та узалежнені від останніх. Отже, саме стиль стає властивою точкою опертя, коли йдеться про прагнення історика знайти внутрішній важіль розвитку літератури, а цим самим означити межі, що відділяють одну фазу її еволюції від іншої. Оперування категорією стилю (ширше — жанростильової домінанти, як у нашій схемі) скеровує енергію пошуку дослідника на найсуттєвіші зміни та перетворення, що відбуваються в кожній літературі, але не завжди помітні з першого погляду, оскільки зовні передусім виявляються організаційно оформлені тенденції, проартикульовані критикою відповідної доби. З цього приводу російський

⁷ Комплексне визначення модерної епохи (XIX-XX століть) див. у праці: *Habermas J. Filozoficzny dyskurs nowoczesności.*—Kraków, 2000. — S. 9-13.

⁸ Див.: *Anatomy of Criticism. Four Essays by Northrop Frye.* — Princeton, 1957. — P. 33-70.

учений Г.Гуковський писав: “Що ж до течій, напрямків, шкіл тощо — то всі ці часткові, дрібні, історично випадкові об’єднання не можуть бути необхідними і становлять факти конкретизації загальної схеми-концепції стадіального розвитку стилів в умовах даного моменту, даного середовища і т.п.”⁹. Утім, стильовий принцип не виключає функціонування інших чинників нормування, як-от течія, школа, група тощо. Різні критерії типології літературної історіографії радше взаємодоповнюються, а не взаємозаперечуються.

Названі вище чотири стильові форманти літературного розвитку кодифікують складну систему взаємозв’язку цілого ряду категорій. Слід зауважити, що за їх допомогою можливо сфокусувати часом неспівмірні поняття, які, перебуваючи поза такою схемою, не надаються до об’єднання у спільні ієрархічні ряди. Звісно, це не втілює ідеал універсальної структуризації, проте становить певний крок, що наближує нас до такого ідеалу.

Чотири категорії, однак, не тільки виказують природний порядок черговості, послідовно змінюючи одна одну. Вони зумовлюють також відносини періодичності, коли спільні риси повторюються або варіюються в розділених між собою в часі категоріях (комедія-трагедія, романс-іронія). Це досить цікава особливість, що підтверджує принцип хвилеподібного (синусоїдного) розвитку літератури, свого часу вже успішно застосовуваний Д.Чижевським та Ю.Кржижановським. Попарне тяжіння жанростильових чинників виявляє діалектичний характер розвитку літератури, котра, віддаляючись від ustalених норм у певному пункті еволюції, водночас наближується до інших, протилежних за семантикою. Н.Фрай писав про це: “Трагедія і комедія контрастують одна з одною, але не зливаються, так само романс та іронія, як репрезентанти ідеального й дійсного. З другого боку, комедія непомітно зливається з сатирою в одній крайності, а з романсом — в іншій; романс може бути комічним або трагічним; трагічне переходить з високого романсу на гіркий та іронічний реалізм”¹⁰. Ідея циклічності наближує розуміння літератури до постійно триваючого процесу на противагу поняттю поступового лінійного розвитку, зацпеленого у старих схемах історіографії. Зауважимо, що ця ідея багатократно артикулювалася в науці, вона віддлуноє в популярних термінах на зразок неоромантизм, небароко, неокласицизм тощо.

Спільність ознак комедії й трагедії, романсу та іронії постулює характерний ритм змінності, що йому улягає література у своєму діахронному розвитку. Семантичну багаторівневність подібних понятійних корелятив можна представити в такій таблиці (2):

Комедія, трагедія	<i>Інтровертність, креативність</i>	<i>Емоційне начало, експресивність</i>	<i>Індивідуальне (чи його емансипація)</i>	<i>Одиничне, виняткове</i>	<i>Герой-індивідуаліст</i>
Романс, іронія	Екстравертність, відтворюваність	Інтелектуальне начало, об’єктивність	Родове	Загальне, масове, повторюване	Типовий герой

Цим, напевно, варто обмежитися, аби не зловживати абстрактними побудовами “чистої” теорії, які все одно не будуть переконливими без нагоди застосування їх на практиці. Зрештою, жодна теорія не може бути панацеєю. Свого часу Д.Чижевський, з’ясовуючи доктрину змінності стилів, не без іронії додавав, що його схема може виявитися таким само “насильством над фактами минулого”, як і низка інших гарних та ефектних схем¹¹. Проте подібного ефекту не уникнути в принципі, якщо йдеться про будь-яке теоретичне узагальнення. Далі спробуємо проілюструвати можливість інсталювання типології естетичних модусів на базі історії української літератури XIX-XX століть.

⁹ Гуковський Г. О стадіальности истории литературы // *Новое литературное обозрение*. — 2002. — № 5 // nlo.magazine.ru/scientist/76.html.

¹⁰ Frye N. Anatomy of Criticism. — P. 163. Див. також відповідний фрагмент праці в українському перекладі: Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. М.Зубрицької. Вид. 2. — Л., 2002. — С. 170.

¹¹ Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Чижевський Д. Українське літературне бароко. Вибрані праці з давньої літератури. — К., 2003. — С. 356.

Комедія і романс. Першу якість в історії нової літератури означає естетичний модус *комедії*. Фаза комедії втілює шлях від “Енеїди” І.Котляревського (1798) через котляревщину до Т.Шевченка. За Фраєм, комедія виконує функцію представлення колективної ідентичності та виявляє значну вітальну енергію. Подібні інтенції легко зауважити в українському літературному дискурсі першої половини ХІХ ст. Це період відродження та молодості після пережитого у ХVІІІ ст. упадку, втоми, старості — чинників, репрезентованих у літературі на рівні мови (користування мертвими або чужими мовами), форм мислення (схоластика) і поетики (концептуалізм). Іntenціональна домінанта відродження дозволяє сприймати в одному ряду естетичні явища низького класицизму (псевдокласицизму), як-от поеми та байки І.Котляревського і його наслідувачів, преромантизму (передусім Г.Квітки-Основ’яненка, а також Є.Гребінки та П.Гулака-Артемівського) із власне романтизмом.

Межа, яку засвідчує собою поема Котляревського, безсумнівна, — не тільки з погляду мови, а й з позицій колективної свідомості українців, яка виразно була заявлена у творі. “Енеїда” стала своєрідною декларацією українства, тобто знаковим твором, що виявив ідентичність цієї спільноти, передусім у її етнічно неповторних рисах. Національна ідентифікація в поемі Котляревського була зорієнтована на досвід минулого, оскільки саме з тим недалеким минулим автор пов’язував свої уявлення про повновартість українського чинника. Проте ефекти бурлескного стилю сприймалися амбівалентно, отже, важко було за маскою розгадати справжні інтенції автора, а в постатях його героїв розрізнити щирий тон та комічні акценти. Така багатозначність сприяла загальній ситуації: якщо російський читач сприймав “Перелицьовану Енеїду” як чергову комічну забавку без глибшого сенсу, то українці, читаючи твір, могли задовольнити свої патріотичні амбіції. У мандрах Енея вони могли відчитати символічну проекцію до пошуку колективної тожсамості з неодмінними на цьому шляху втратами та розчаруваннями, проте так само з незмінною надією та оптимістичним поглядом у майбутнє¹². Зрештою, кінець Енеєвих пригод у поемі не випадково збігається із заснуванням нової держави, в якій герой має панувати, а не підкорятися чужій волі. Шкода лише, що таку розв’язку Котляревський дав читачеві надто пізно, адже останні розділи поеми вийшли у світ уже по смерті автора, у 1843 році, коли в літературному житті провідним авторитетом став Т.Шевченко, набагато переконливіший та сильніший своїми патріотичними інтонаціями.

Загалом, випадок української “Енеїди” рідкісний у тому сенсі, що дозволяє ідентифікувати фазу комедії в досить конкретному хронологічному вимірі. Поема І.Котляревського успішно виконала функцію представлення колективної (станової та національної) ідентичності. Водночас не викликає сумнівів її вітальний характер, що оприявнився в яскравій екстраполяції молодості, еротизму, невтомної та невичерпної енергії.

Естетичною слабкістю Котляревського (а відтак і багатьох його епігонів) виявилася проблема форми. Запозичена, а отже, вторинна форма, була зручною для перехідної епохи, виконуючи роль медіатора, “перевізника” нових ідей та реалій епохи. Проте некритично перейнята форма ставала тісним панцирем, що сковував подальший рух та розвиток. Її продуктивність вичерпав сам Котляревський, адаптувавши до своїх потреб фабулу Вергілія (до речі, це, на перший погляд, легке завдання коштувало йому чималих зусиль і багаторічної праці) та водночас не залишивши шансів на успіх наслідувачам. Тому-то котляревщина не могла претендувати на новизну, замкнувши себе в рамках старих літературних форм. Вона, проте, означилася як своєрідний полігон для вироблення художнього стилю, відповідного запитам доби, тобто стилю, який виражав би оптимістичний світогляд українства. Слушно дослідники (зокрема М.Яценко, Є.Сверстюк, Г.Грабович) вважають провідною функцією котляревщини функцію первісного “патосу життєствердження”¹³.

¹² Це дає підстави дослідникам оцінювати твір як “політичну концепцію”. Див.: *Павлишин М.* Риторика і політика в “Енеїді” Котляревського // *Павлишин М.* Канон та іконостах. Літ.-крит. статті. — К., 1997. — С. 295.

¹³ Див. напр.: *Грабович Г.* Семантика котляревщини // *Грабович Г.* До історії української літератури. — С. 295-297.

Ранній романтизм харківських поетів, актуалізуючи патріотичні настрої на підставі пам'яток староукраїнської культури, передусім козацької доби, запозичує від них уже непродуктивні негативні, занепадницькі оцінки історії. Оптимізм молодості тимчасово поступається в їхній поезії модній тузі за старожитною Україною, козацтвом та славною минувиною. Віталістична енергія літератури в цьому пункті переживає певний спад, позначається на цьому й виразно відчута романтиками потреба нового стилю, який, однак, вони не в змозі були виробити. Проте з появою Тараса Шевченка, а головне — у часі його “трьох літ”, коли було написано найгостріші сатиричні поеми, комедія знову відновлює свої позиції. Уже в ранній Шевченковій поезії минуле постає не тільки як предмет ностальгії та меморіалізації, а й, що важливіше, набуває ваги чинника мобілізуючого, креативного. У “Гайдамаках”, скажімо, історія сприймається в подібному синтетичному образі, як в “Енеїді”, — вона маркує легенду минулого в сенсі виявлення колективної ідентичності.

Як відомо, Шевченко в ранній поезії сакралізує постать і вплив автора “Енеїди” (“На вічну пам'ять Котляревському”) та багато в чому переймає його стилістику. Вершиною його внеску в комедійний стиль і, ймовірно, вершиною модусу комедії в нашій літературі стають сатиричні поеми періоду “трьох літ”. Варто тут наголосити на поемі “Сон” (1945), котра в багатьох смислах виглядає найрепрезентативнішим і знаковим явищем свого часу. Зрештою, не випадково поет у підзаголовку подав саме таку жанрову дефініцію — комедія. Тон комунікації з читачем, обраний автором, тут виглядає неперівнянно зрілішим, ніж в “Енеїді”. Проте код комічного мислення міцно об'єднує два твори й засвідчує їх місце в одному ряду.

Д.Чижевський слушно зазначав, що постаті великих творців найважче вмістити в літературні схеми. Адже вони утворюють особливі “ухили” від загальних тенденцій розвитку, а нерідко поєднують, синтезують різні чинники¹⁴. Так виглядає справа з Т.Шевченком: важко визначити місце поета в одному з названих вище модусів, оскільки його творчість засвідчує водночас високу комедію і романс. Саме на перетині цих двох естетичних домінант формуються найвищі вартості поета. Він долає межі модусу комедії, виявляючи спроможність стати творцем “національно-консолідуючого авторського міфа” (О.Забужко), тобто концептуально уґрунтувати й розбудувати те, що було досягнуте у фазі комедії¹⁵, збагачуючи його властивостями романсу.

Відповідно до Фраєвого розуміння комедії, ця фаза розвитку акцентує на висміюванні загальних вад та встановлює безпосередній контакт із читачем або глядачем, представляючи йому візію дійсності на рівні добре зрозумілої та близької. Комічне, стверджуваче учений, примирює героя з супільством¹⁶. Ці ознаки добре корелюють із розвитком нової української літератури — від Котляревського до Шевченка. Комічний стиль зазнає еволюції, розвиваючись від легкої іронії “Енеїди” до сатиричного пафосу “Сну”. Відповідними нормам стилю виглядають також жанрові пріоритети з поемою та байкою на чолі. Поезія домінує, підпорядковуючи собі драму та прозу. Адже чимало поетичного знайдемо у п'єсах І.Котляревського, повістях Г.Квітки чи Т.Шевченка, натомість стиль поважної прози ще належить виробити в наступній фазі літературного розвитку.

Вплив *романсу*, його поступове утвердження в українській літературі можна спостерігати впродовж цілого ХІХ століття й навіть початку ХХ-го. Естетичний модус романсу передбачає серйозніше сприйняття дійсності: якщо в комедії було можливим відносно легке відновлення природного порядку речей, тимчасово поставленого під сумнів, то романс трактує світ як поважну, а нерідко й фатальну загрозу ідентичності героя. Минуле не може бути предметом легковаження, навпаки, воно стає важливою точкою опертя, репрезентуючи шановану традицію. Власне, таку конституалізацію минувшини послідовно розвиває Тарас Шевченко

¹⁴ Див.: Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Чижевський Д. Цит. вид. — С. 351-352.

¹⁵ Див.: Наливайко Д. Історія і міфологія у Шевченка (у контексті європейського романтизму) // Тарас Шевченко і європейська культура. Зб. праць... — К.; Черкаси, 2000. — С. 18.

¹⁶ Див.: Frye N. Anatomy of Criticism. — Р. 51-52.

в епічній частині свого літературного проекту — від ранніх “Гайдамак” до російських повістей та “Марії”. Той самий шлях означають романи П.Куліша “Чорна рада” та А.Свидницького “Люборацькі”, хоча трактування старих часів у них неоднозначне. А наприкінці століття цей тип художнього мислення декларують великі епічні проекти М.Старицького та І.Нечуя-Левицького, мета яких полягала в мобілізації патріотичних почуттів українців.

Формулою романсу стає боротьба героя із силами зла. Зло зазвичай ідентифікується з національною та соціальною кривдою, а героєві належить перенести ризиковані й нерідко непередбачувані випробування, аби відстояти власну гідність. Прикладів цієї літературної схеми можна навести багато, але обмежимося кількома: “Микола Джеря” І.Нечуя-Левицького (1878), “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного й І.Білика (1874), “Перехресні стежки” І.Франка (1900).

Зміна домінанти художнього мислення в ХІХ ст. спонукає відхід популярної романтичної поезії на другий план, тоді як найрепрезентативніші явища постають у прозі. Внутрішній розвиток прозових форм також значний: він постулює звільнення від народницької тенденційності та наближення до “природної” мотивації людських учинків, тобто психологізму. Приймаючи у спадок романтичну ідею народу та відродження його духовності, письменники класичного періоду набули досвіду її критичного перегляду. У цьому контексті зіставлення трьох названих вище епічних творів засвідчує своєрідні етапи еволюції — від тенденційності та zaangażованості (Нечуй-Левицький) до часткового заперечення їх (Панас Мирний, Франко). Ситуація зіткнення героя із силами зла виходить поза рамки традиційної матриці та наближається до тієї приреченості, яка стане домінантою вже в добу декадансу та перелому століть.

У розумінні міметизму романс проявляє досить жорстку і прагматичну настанову. Література мислиться у взаємозалежності суспільних чинників, а творчість — у категоріях “служіння”, тобто прагматичної підпорядкованості мистецтва завданням соціуму. Недаремно Д.Чижевський уживав поряд із терміном *реалізм* також синонімічне йому поняття *нова просвіченість*¹⁷. Як і в просвітницькому письменстві, тут виразно давалися взнаки жорсткі літературні норми, націлені на виконання літературою функції підпорядкованості та засобу суспільного поступу.

Література другої половини ХІХ ст. дає нам добрий і багатий матеріал до верифікації модусу романсу. На рівнях оповідача й нарації, героя, художньої візії дійсності можемо переконатися у слухності загальних ознак, виокремлених у таблиці 2. Література прагне дати об’єктивний образ світу, орієнтується на типового героя, що виражає настрої маси, а сенс творчості автори вбачають у відображенні дійсності та виховному впливі на читача. Принаймні, ці засади спостерігаємо також у дефініціях тогочасної критики — від “народності, реальності та національності” І.Нечуя-Левицького до “наукового реалізму” І.Франка (залишимо тут без коментарів суттєві розбіжності, що існують між цими концепціями). Варто, однак, наголосити на умовності визначення “реалізм” щодо тогочасної української літератури. Основні сюжетні моделі мають у ній архетипний характер, а не наслідують дійсність, як прийнято було вважати раніше. Якщо в російському літературознавстві після праць М.Бахтіна та В.Топорова не прийнято говорити про реалізм Ф.Достоєвського або Л.Толстого¹⁸, то українські класики ХІХ ст. з їхньою вибірковою обсервацією суспільного життя, легковаженням скрупульозного побутописання та помітною тенденційністю й поготів не заслуговують на таку дефініцію. Варто було б натомість ідентифікувати християнські архетипи, що сильно відбилися на цій прозі (пошуку правди, жертвованні самопосвяти, “блудного сина” тощо).

Трагедія й іронія. Романсова фаза художнього мислення завершується дедалі виразнішим усвідомленням власного Я автора, героя й читача. З’являється відчуття дистанції щодо себе й інших, а воно засвідчує зріліший та самостійніший

¹⁷ Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Чижевський Д. Цит. вид.— С. 350.

¹⁸ Див.: Руднев В. Морфологія реальності: Исследование по “философии текста”. — М., 1996. — С. 174.

стан свідомості в літературі, ніж у часи Котляревського та романтиків. Цю модель переймає фаза трагедії, що розвиває функцію саморефлексії, утілюючи її в типі людини, що кидає виклик світовому злу, але, зламана протистоянням, має пережити болючу, нерідко фатальну для її духа поразку. Ситуацію трагічного конфлікту, роздвоєння та відчаю незмірно підживила популярна в 1920-х роках тема революції, що спонукала письменників сприймати трагедію в контексті неунікненого екзистейного вибору людини. Трагічне, як наголошував Н.Фрай, ізолює героя від суспільства, тоді як комічне примирює його з довкіллям¹⁹.

Отже, панівний естетичний модус епохи модернізму — це *трагедія*. На переломі століть трагічне мислення стає загально визнаним фактом, а в Україні воно зміцнюється внаслідок суспільних катаклізмів перших десятиліть — революцій 1905-го та 1917-го років, Першої світової війни. Зрозуміло, трагізм завжди супроводжував людське пізнання, від часів Біблії та старогрецького театру²⁰. Однак доба модернізму осмислює трагізм як естетичну вартість (В.Дільтей), що справляє значний вплив на літературу. Ідеться про зосередження уваги на трагічному, сприйняття його не лише як властивості буття, а і як предмета людської рефлексії. Звідси народжується явище, яке пізніше П.Рікер назвав “трагічним аспектом екзистенції”: творячи себе, реалізуючи власну тожсамість та шукаючи нових смислів буття, людина неухильно щось руйнує, занебдує, втрачає, а роздумуючи про це, заглиблюється у відносини трагічної роздвоєності²¹.

На межі ХІХ-ХХ століть у текстах української літератури увага до трагічного модусу стрімко зростає. Сприяє цьому зацеплення світогляду декадансу, що позначився на знаменних для тієї доби творах, — “Зів’яле листя” І.Франка (1896), “З теки самовбивці” П.Карманського (1899), “В царстві Сатани” М.Яцківа (1900), “Андрій Лаговський” А.Кримського (1894—1905) та ін. Трагічні колізії стають провідними також у творах найвидатніших дебютантів тогочасної прози В.Стефаніка та О.Кобилянської (1896—1905). Виникає ситуація, за якої тема трагізму буття визначається одним із пріоритетних завдань літературної творчості. Водночас креативна спроможність нашої літератури в пізнанні трагічного засвідчує її наближення до актуального на той час європейського естетичного досвіду.

Характерно, що саме в цей час формується трагедійний жанр в рамках традиційно-побутового театру, що засвідчує поява трагедії І.Карпенка-Карого “Сава Чалий” (1899). Слід наголосити на цьому як на важливому пункті еволюції драматургії. Адже тривалий час на перешкоді трагічного стояли ліризм та мелодраматизм в українській драматургії²². Досвід трагедії позначився на багатьох драмах Лесі Українки, яка на початку ХХ ст. чи не найглибше втілює новий модус естетичного мислення. Окремі Лесині драми за всіма провідними рисами близькі до класичного типу трагедії, як-от “Одержима” (1901), “Кассандра” (1907), “Оргія” (1913), “Камінний господар” (1912) тощо. Подібне твердження можна застосувати й до драматургії В.Винниченка: “Дизгармонія” (1906), “Між двох сил” (1906), “Мemento” (1909), “Чорна Пантера і Білий Медвідь” (1911), “Пригвожені” (1916), “Гріх” (1922), “Пророк” (1929), не кажучи про осмислення трагічного в романах та оповіданнях цього письменника.

Романсовий модус проектувався в основному на художню прозу, яка вибудовувалася послідовно й планомірно. Н.Фрай писав про “неперервну прозу”, проте в українській літературі ХІХ ст. з огляду на особливості її розвитку, зокрема заборони, цензурні обмеження та нагінки, про неперервність говорити не випадає; цю рису ХІХ вік радше заповідає періодові 1920-х та початку 1930-х років, коли повноцінний дискурс, кореспонденція текстів стають нарешті досяжною нормою. Але парадокс полягає в тому, що домінантний у ХХ ст.

¹⁹ Див. про це: *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. — С. 8.

²⁰ Див.: *Ярхо В.* Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М., 1978.

²¹ *Ricoer P.* Symbolika zla. — Warszawa, 1986. — S. 295.

²² Див.: *Мороз А.* Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини ХІХст. (Фольклорна традиція і жанр) // *Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ — поч. ХХст.*: Зб. наукових праць / За ред. М.Яценка. — К., 1986. — С. 160-161.

модус трагедії суперечить неперервності романсу й більш схильний до несущільних, поодиноких, феноменальних літературних фактів. Панівну позицію “неперервної прози” заступає тепер драма — не як літературний рід, а як стиль мислення й форма комунікації. Тому й художня проза, і поезія 1920-х нерідко всотують у себе ознаки драми, зокрема трагедії, як-от новели й повісті М.Хвильового чи поеми П.Тичини.

Трагедія ставить в основу літератури драму, що заміняє в цій позиції тематичну (заангажовану) прозу. Це спонукає до стрімкого розвитку драматургії, але так само провокує реформи українського театру. З погляду теорії модусів слід оцінити вершинне значення харківського “Березоля” Леся Курбаса — це феноменальне культурне явище посідає провідне місце в утвердженні модерністичного світогляду на Україні. Воно, безумовно, претендувало на більше, але фізична ліквідація театру, як і цілої літературної генерації 1920-х років, лишила незавершеним естетичний перелом.

Властивості драми і трагедії в нашій літературі 1920-х очевидні; вони виражають сутнісні, екзистенційні інтенції творів М.Хвильового, М.Куліша, В.Підмогильного, П.Тичини, В.Свідзинського, Г.Косинки та ін. Проте трагедія в цьому випадку органічно поєднується своїми рисами з модусом комедії (див. таблицю 2). Характерно, наприклад, що одна з найкращих драм М.Куліша “Народний Малахій” (1929) має в підзаголовку окреслені “трагедійне”, але, по суті, це трагікомедія. Нерідко критики екстраполювали в естетичній свідомості епохи два засадничі настрої — трагічний та оптимістичний, підкреслюючи другий чинник з його віталістичним підтекстом. Так, Ю.Лавріненко відділяв “трагічний хаос матеріялу доби” від життєствердних мотивів, які виражали істинний дух пори національно-культурного відродження²³.

Важко однозначно визначити місце у схемі модусів явищу соцреалізму 1930—1960-х рр. XX ст. Оскільки тексти, що склали хрестоматійний корпус соцреалізму, будувалися, як правило, на добре відпрацьованій у “фундаментальній” літературі схемі²⁴, то в кондиції художнього мислення нічого принципово нового вони не становили. Такі твори розвивають і відроджують традицію тематичної (заангажованої) літератури XIX ст., тобто романсу. Щоправда, вони можуть бути наочним підтвердженням своєрідного зміщення модусів, про яке скажемо далі. Відновлення традиційної форми та реактуалізація її функцій тут збігалися з ідеологічними вимогами стосовно літератури: важливими були акценти на дидактичній ролі писаного слова, репрезентації в ньому масового, загального, типового. У цьому сенсі творчість соцарту нагадує заангажовану (народницьку) прозу XIX ст.: декларації життєподібності приховують наперед загадану тенденційність літературного наративу.

Однак спроби зруйнувати соцреалістичний тип творчості свідчать про появу в українському літературному каноні четвертого з естетичних модусів — *іронії*. Поняття іронії багатозначне, але нас тут цікавить загальніший його сенс, тобто іронія як стан світу та відповідна дискурсивна практика²⁵. Іронія як троп і засіб літературної комунікації існує віддавна, проте в сучасну епоху стає домінантною формою, що визначає сам характер новітнього письма.

В історії української літератури спроба впровадження іронічного модусу виразно засвідчена на межі 1920—1930-х років (памфлети М.Хвильового, видання “Літературного ярмарку”, пародії Е.Стріхи тощо). Попри значні естетичні якості іронічного письма, його подальший розвиток виявився тоді неможливим через репресії влади та невідповідність ігрового дискурсу драматично-трагічній суспільній ситуації доби сталінізму, коли чинився масовий терор, було організовано безпрецедентний голод 1933 року тощо. “Серед цих обставин, — завважував Ю.Шерех, — жартувати стало непристойно. Усмішка зникла. Вона стала підозрілою. Вона ставала внутрішньо неможливою”²⁶.

²³ Див.: Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917—1933. Поезія — проза — драма — есей. — К., 2002. — С. 416.

²⁴ Див.: Руднев В. Морфологія реальності. — С. 174.

²⁵ Alteman B. O ironii jako o kategorii literackiej // *Ironia*. — Gdańsk, 2002. — S. 22.

²⁶ Шерех Ю. Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового) // Шерех Ю. Пороги й запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. — Х., 1998. — Т. 2. — С. 149.

Лише через кілька десятиліть література повертається до забороненого досвіду. Іронія в українській літературі 1960-х років з'являється на перетині двох прикметних тенденцій, які можна було б назвати тенденціями діалогізації та полілогізації. Перша безпосередньо пов'язана з реакцією на соцреалістичний канон творчості, що вимагав від письменника уніфікації людини і світу, його однозначного ідеологічного впорядкування (звідси реабілітовані класицистичні норми “позитивних” і “негативних” героїв, наприклад). Такий канон зумовлював спрощене і плитке трактування людини, подібно, як у класичній прозі XIX ст. Новітній досвід модернізму, що позначився експериментальною інтепретацією героя, його роздвоєнням (як-от у новелі М.Хвильового “Я (Романтика)”), був у соцреалізмі відкинтий або незатребуваний. Шістдесятники, що взялися ламати догми літературного світу, мусили водночас розв'язувати дві проблеми: обґрунтувати заперечення соцреалізму та дати нову оцінку майже стертії з культурної пам'яті модерністській творчості кінця XIX ст. — 1920-х років. Якщо в першому випадку належало заперечити монолог на користь діалогу, то у другому, визнаючи наявність діалогу в минулому, актуалізувати його та розвинути відповідно до запитів своєї доби.

Реакція на соцреалістичні норми яскраво й переконливо виражена в поезії шістдесятників, котрі відверто збунтувалися проти уявлення про людину як про “коліщатку й гвинтик” загальносуспільного механізму, без її індивідуальної вдачі й характеру. Значно скромніше оприявлена їхня реакція на попередників-модерністів, зокрема через те, що в 1960—1980-х роках було реабілітовано лише частину з них. Проникнення іронії в художнє мислення цієї доби засвідчує віршована сатира — “Казка про Дурила” В.Симоненка (1963), “Вертеп” Г.Чубая (1968), менш знані малі віршові форми, пародії та епіграми В.Стуса, М.Лукаша та ін. Але сатира в тогочасних умовах не мала шансів на повноцінний розвиток. Симптоматична збірка В.Стуса “Веселий цвинтар” (1970), в якій іронія набуває гротескно-буфонадного звучання — занадто відверто і прямолінійно, що зрозумів і сам автор, відмовившись від наміру опублікувати книжку. Стусів “Веселий цвинтар”, мабуть, завершує низку спроб запровадити іронічний стиль у поезії 1960-х років. Обережніше та закамфльованіше подібні спроби чинилися в епічній творчості. Головним носієм нового модусу стає “химерна” проза.

Хоч засновковим твором в історії українського химерного роману вважають “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця” О.Ільченка (1958), слід визнати, що справжнім явищем у літературі химерна проза стає завдяки публікації “Лебединої зграї” В.Земляка (1971). У часі успіх цього роману збігається із вимушеним згасанням сатиричної поезії. “Химерна” проза пропонує делікатніший і двозначніший спосіб комічної обсервації дійсності. Низка популярних творів свого часу, як-от “Савка” І.Сенченка (1971), “Левине серце” П.Загребельного (1977), “Позичений чоловік” Є.Гуцала (1980), “Самотній вовк” В.Дрозда (1980) та ін., вказує на безперечну еволюцію нової жанрової структури: якщо прозаїки-“химерники” починали від комічного обігрування більш-менш далекої минувшини (XVII століття в О.Ільченка або 1918—1920-ті роки у В.Земляка), то згодом вони взяли за теми з сучасності (П.Загребельний, В.Дрозд, Є.Гуцало, Вал.Шевчук), балансує на межі дозволеного, бо естетичні норми, утверджені іронічною прозою, категорично не збігалися з соцреалістичними догмами. Криза “химерного” роману в 1980-х роках означає вичерпаність його легітимних можливостей саме в балансуванні між багатозначною іронією та непоступливо-прямолінійною догмою. Вона була викликана “неможливістю примирити інтелектуально провокативну комічну традицію з панегричним наміром зміцнювати офіційно санкціоновані погляди”²⁷.

Іронія стає тією іржею, яка поступово роз'їдає самі основи соцреалізму та руйнує його канон. Нагадаємо, що у схемі модусів вона корелює з постмодернізмом, представляє розкований і поліцентричний світ. На межі 1980—1990-х років пальму першості в освоєнні іронії переймають адепти новітнього карнавалу —

²⁷ Павлишин М. “Позичений чоловік” Євгена Гуцала: химерне в сучасному українському романі // Павлишин М. Канон та іконостас. — С.84.

Ю.Андрухович, В.Неборак, О.Ірванець (“Бу-Ба-Бу”), Ю.Позаяк, І.Лучук, В.Цибулько та ін. Саме вони й започатковують новий естетичний перелом, упроваджуючи іронічне письмо замість закостенілої патетики (і комуністичної, і національної), що досі навна у творчості старших.

Модус іронії має завданням наступне децентрування художнього світу після модерністської ревізії. Модерністи сконцентрували свою увагу на індивідуальності й унікальності людського досвіду, зокрема трагічного. Постмодернізм тяжіє до множинності й рівнозначності як норми літературної репрезентації. Іронія стає в цьому контексті оптимальною маскою, що приховує різні сутності (нині за кордоном популярні дослідження про її поліфункціональність²⁸), уникаючи водночас того, що в добрі старі часи називали істиною або щирістю. Це спричинює небувале досі розмивання естетичних норм. Як зазначав голландський критик Т.Д’ан, “постмодернізм творчо “деконструє” опору модернізму на уніфікуючий потенціал рудиментарних метаоповідей. Через те на рівні форми постмодернізм замість однолінійного функціоналізму застосовує дискретність та еkleктичність”²⁹.

Проте з визнанням постмодернізму в нашій літературі, знов-таки, непроста справа, тут так само дається взнаки зміщення та взаємне накладання модусів, що його можна зрозуміти в ситуації “заблокованої культури” (Л.Костенко), яка знезацька здобуває волю, але не звільняється від культу традиції та пам’яті (!). Ефект *зміщення* проявляється в тому, що постмодернізм у його дефінітивній якості на ґрунті української літератури виступає рідко. Зате ознаки попередніх модусів (романсу і трагедії) досить стійко проявляються у творчості сучасних авторів. Зрозуміло, кожна схема відносна. Але в нашому випадку йдеться не про окремі винятки, а про певну закономірність, коли національна література утворює власний інваріант розвитку, багатократно відступаючи від окресленого у схемі порядку. Межову позицію окремих визначних текстів, які не піддаються дефініції в рамках однієї фази літературного розвитку, ми позначили стрілками, що вказують їхнє тяжіння до інших, невластивих на свій час модусів.

Якщо ж йдеться про неможливість вписати у схему типів художнього мислення ціле ширше явище, ряд текстів, то в такому випадку можна говорити про системне зміщення, що його ми показали в нижній частині поданої далі таблиці. Так, котляревщина впродовж ХІХ ст. залишалася інерцією комедійного модусу, а соціалістичний реалізм може бути представлений як зміщений у часі та функціях інваріант романсу, зокрема з огляду на тенденційність літератури та преферовану нею позірну життєподібність. Своєю чергою, андеграунд, репрезентуючи контрдискурс у часи панування соцреалізму, переймає й розвиває істотні риси трагічного модусу. Натомість сучасна творчість Є.Пашковського, О.Забужко, С.Процюка, В.Медведя, поєднуючи ознаки іронії та романсу, у чомусь нагадує заангажовану прозу ХІХ ст.

<i>Комедія</i>		<i>Романс</i>	<i>Трагедія</i>	<i>Іронія</i>
Поезія, драматична поезія		Заангажована проза	Драма	Незаангажована проза
“Енеїда” (1798), “Наталка Полтавка” (1819) І.Котляревського “Сон” (1845) Т.Шевченка		“Микола Джеря” (1878) І.Нечуя-Левицького “Хіба ревуть воли...?” (1874-1880) Панаса Мирного та І.Білика “Перехресні стежки” (1900) І.Франка “Мазепа” (1926-1928) Б.Лепкого	“Сава Чалий” (1899) І.Карпенка-Карого “Кассандра” (1907), “Камінний господар” (1911) Лесі Українки “Народний Малахій” (1927) М.Куліша “Свіччине весілля” (1935) І.Кочерги	“Лебедина зграя” (1971) В.Земляка “Три листки за вікном” (1988) В.Шевчука “Рекреації” (1991) Ю.Андруховича “Депеш Мод” (2004) С.Жадана
<i>Зміщення модусів</i>	<i>Котляревщина</i> “Запорожець за Дунаєм” (1863) С.Гулака-Артемовського	<i>Соцреалізм</i> “Бур’ян” (1927) А.Головка “Прапороносці” (1948) О.Гончара	<i>Андеграунд</i> “Зимові дерева” (1978) В.Стуса “П’яткинижжя” (1972) Г.Чубая	<i>Новітня заангажована проза</i> “Польові дослідження з українського сексу” (1996) О.Забужко

²⁸ Див. напр.: *Ironia*. — Gdańsk, 2002. — 210 s.

²⁹ *D’haen T.* Postmodernism in American fiction and art // *Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism...* — Amsterdam; Filadelfia, 1986. — S. 219.

Зміщення модусів ілюструють прикметні тенденції нашої національної літератури. Неодноразово зауважувало, що “систематичне відставання, яке чергується з похопливим надолужуванням, — одне з найспецифічніших явищ українського мистецького життя”³⁰. Це явище зумовлювало одночасне функціонування в літературі модусів або стилів, які погано корелюють між собою й виявляють не взаємодоповнювальну, а радше взаємовідштовхувальну дію. Звісно, який стан справ ускладнює завдання сучасного історика літератури, який мусить кваліфікувати неймовірні й парадоксальні “вузли” художніх модусів.

Модус іронії знову виводить на перший план прозу, причому оновлену, вільну від ідеологічної заангажованості. Критики сучасної української літератури переважно сходяться на думці, що найвизначніші тексти останнього часу постали у прозі: романи Ю. Андруховича, О. Забужко, Є. Пашковського, Т. Прохаська, Є. Кононенка, С. Жадана. Нерідко саме іронічний погляд на світ і на себе — найяскравіша ознака такої прози, що відділяє її від творчості попередників. Знову став популярним мотив випробування та змагання героя з силами зла, що переконливо ілюструють “Московіада” (1991) та “Перверзія” (2004) Ю. Андруховича, “Імітація” Є. Кононенка (2001), “Культ” Л. Дереша (2003), “Депеш Мод” Ю. Жадана (2004) тощо. Узагалі, чимало ознак сучасної літератури ніби відсвіжує романсовий тип творчості. Щоправда, цього разу вони сприйняті крізь призму іронії й виявляють тотальний критицизм у погляді на себе й довкілля. Замість традиційного типового героя, масового читача та описування побуту утверджується гра зі стереотипами масової свідомості: удавано наслідуючи їх, автор оскаржує загально визнані істини, через імітацію бореться з міфами та упередженнями.

Іронічний тип художнього мислення прозраджує принципову відмінність від трьох попередніх. Суттю попередніх фаз літературного розвитку було прагнення осмислити світ. Іронічний модус відмовляється від такої претензії, прибираючи маску загального висміювання. Він не виходить з нової ієрархії вартостей, але принципово руйнує систему цінностей як таку. Цноту письменників-іроністів стає, власне, відмова від усталених вартостей, звільнення від етосу. Це також дозволяє сприймати іронію як завершення певного кола, що характеризується вичерпанням комплексу естетичних засобів — стилів, жанрів, тропіки та спонукає до радикальної ревізії форм.

Окремого омовлення потребує література, творена поза межами України. У принципі, її еволюція невідривна від материкової культури, отже, відлуння процесів, що заходили на Україні, можна спостерегти й у діаспорі. Творчість “празького” гуртка чи учасників МУРу ілюструє елементи романсу і трагедії, а тексти “ню-йоркської групи” містять також дуже цінні якості іронічного модусу. У ХХ столітті, коли література була підневільною й вимушено стерилізованою, закордонне письменство нерідко брало на себе функцію спадкоємності, консервації і продовження традиції. Однак засяг новаторства еміграційної літератури обмежений, а її інституційна неповнота (передусім, брак читача відповідного культурного рівня, також брак кореспонденції текстів) сприяла витісненню новаторських явищ на маргінес культурного життя, у глухий кут незатребуваності й архівного завмирання.

Мабуть, найскладніша річ у межах означеної теми — відстеження самого механізму дії художніх модусів. Адже кожен новий тип естетичного мислення приходить на зміну старому закономірно, але й непомітно, у міру оприявлення вичерпності свого попередника. Існує певна внутрішня зумовленість змінності типів художнього мислення, але знайти й пізнати її досить непросто: для цього бракує в нашій науці не лише емпіричного фактажу, а передусім систематики. Зрозуміло, що чинники кожного наступного модусу вже присутні в попередньому, але причини, під впливом яких вони стають домінуючими в певний момент, відстежити досить непросто.

Слід брати до уваги також діалектичну дію запозичень: у періоди кризи та народження нового стилю охоче переймається з інших літератур те, чого виразно

³⁰ *Костецький І.* Стефан Ґеорге. Особистість, доба, спадщина // *Костецький І.* Тобі належить цілий світ: Вибр. тв. — К., 2005. — С. 478.

бракує своїй. Це схоже на закон сполучених посудин. Окремо взяті ані внутрішні потреби, ані запозичення не можуть належно пояснити функціонування естетичних модусів у літературі. Назагал поки що залишається риторичним цілий каскад питань, висловлених колись Ю.Шерехом у рецензії на компендіум Д.Чижевського та скерованих до майбутніх істориків літератури: “Соціальні обставини можуть затримати або й зовсім припинити розвиток літературного стилю. Але чи вони спричиняють появу нових стилів? Чи нові стилі зароджуються з вичерпаності старих? Чи вони тільки приходять ззовні?”³¹. Теоретична модель не розв’язує всіх суперечностей, але їх виявляє і, певною мірою, загострює, провокуючи літературознавця до глибшої рефлексії над засадничими елементами, які дозволяють нам сприймати низку текстів і фактів як єдину канву історії літератури. Звісно ж, суцільна історія — теоретична умовність, що дає змогу пізнати суть явища.

Стадіальна концепція розвитку літератури дозволяє оцінити історію як динаміку форм, як логічний і закономірний розвиток. Це, своєю чергою, сприятиме верифікації деяких положень, що вважаються загальноприйнятими в нашій науці. Скажімо, пишучи про літературу XIX—XX ст., дослідники — від О.Білецького і Ю.Лавріненка до авторів підручників та монографій останнього часу повторюють тезу про надзвичайну живучість національного письменства. Важко зрозуміти таку “живучість” як науково доведену закономірність, вона схожа радше на містифіковану істину чи метафізичне об’явлення. “І от одна з чудових властивостей української літератури, — твердив О.Білецький, — це її виняткова стійкість, непереборна живучість в умовах, коли їй з великими труднощами доводилось пробиратись до читача і весь час, протягом усього XIX ст., доводити своє право на існування — не тільки “перед чужими”, а й перед “своїми”³². З естетичного погляду можна пояснити таку рису здатністю літератури змінюватися у своїх провідних формах та наративах, разом з естетичними нормами епохи та свідомості читача. Стійкість і живучість літератури в умовах репресій та заборон засвідчує подвійний код художнього модусу — він акумулює в собі традицію, але водночас заперечує її, вносячи нові акценти; він експлуатує одвічні теми та прийоми літературної творчості, але так само знаходить нові їх поєднання та варіації. Повторюваність і новизна стають відпливом і припливом ритмічної зміни художніх форм.

Нові теоретичні концепції літературного розвитку, що постають у постколоніальних умовах нинішньої України, створюють прецедент для перегляду не лише канону і способів його утворення, а й засадничих критеріїв, що ними керувалися історіографи минулого. Ми спробували представити одну з таких концепцій, яка спонукає по-новому регламентувати простір історії літератури, не заперечуючи при тому в ній ані засади історії (еволюційної змінності форм), ані засади мистецтва слова, його автономної сутності. Ясна річ, вона окреслює лише один із варіантів теоретичного діагностування явища історії літератури, прийнятого в умовній його єдності та універсальності. Проте теорії пропонують лише модель, структуру, що не заміняє системної інтерпретації, а тільки загострює її брак. Вони, справді, схожі на риштовання, що вказує на форму і якість майбутньої будівлі. Доречно тут буде процитувати незмінно актуального Ю.Шереха: “Риштовання зведено, але воно стирчить у небо і вимагає робітників, і будівельного матеріалу, і шляхетної людської праці”³³. Такою оптимістичною й заохочувальною нотою для сучасних істориків української літератури випадало б завершити ці теоретичні міркування.



³¹ Шерех Ю. На риштованнях історії літератури // Шерех Ю. Пороги й запоріжжя. — Т. 1. — С. 369.

³² Білецький О. Українська література серед інших літератур світу // Білецький О. Від давнини до сучасності. — К., 1960. — С. 388.

³³ Шерех Ю. На риштованнях історії літератури // Шерех Ю. Пороги й запоріжжя. — Т. 1. — С. 375.