

про нього (“Краса і сила”, “Пам’яті Т.Г. Шевченка”) становлять золотий фонд світового шевченкознавства, не втратили своєї актуальності у плінні літ, відкрили нові шляхи дослідження спадщини Шевченка. На противагу представницькому колу дослідників, що шанували у творах Кобзаря передусім зміст (ідею!), Максим Багданович чи не вперше показав його світові як великого майстра форми. Усе це з належною увагою та науковою ґрунтовністю доведено в монографії.

Маємо всі підстави констатувати: рецензоване дослідження, кожна його структурна частина зосібна об’єднати

концептуальністю наукового підходу, методології та шляхів аналізу. Попри те, що окремі задекларовані проблеми були вже предметом наукового розгляду, білоруська дослідниця спромоглася подивитись на них по-новому, урахувавши вимоги сучасної компаративістики – вистежувати не поодинокі збіги, а сутнісні характеристики творчих взаємодій різних літератур. До того ж дослідження Ж. Шаладонової акцентує на актуальності творчості Тараса Шевченка на всіх етапах літературної еволюції: від романтизму – через реалізм – до модернізму, чим укротє засвідчує непроминальність генія.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк И. К проблеме жанровой трансформации (на материале поэмы Янки Купалы “Бандароўна” // *Літературознавчі та фольклористичні праці*: У 3 т., 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 3. – С. 144-147.
2. Шаладонова Ж. Духоўныя спектры агню. Тарас Шаўчэнка і беларуская літаратура пачатку ХХ ст.: Манаграфія. – Мінск: Беларуская навука, 2009. – 191 с.

Отримано 21 квітня 2011 р.

Марія Данилевич, Леся Вашків
м. Тернопіль



ЛІТЕРАТУРА ЯК ОКСИМОРОН

Моренець В. П. Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї. – К.: Аграр Медіа Груп, 2010. – 528 с.

Праця Володимира Моренця “Оксиморон”, яка наприкінці минулого року побачила світ, залишає по собі феноменологічну двозначність. З одного боку, вітчизняне літературознавство вже давно чекало на появу такої книжки статей, досліджень та есеїв відомого літературознавця. В. Моренець зарекомендував себе не лише як дослідник літератури, а і як теоретик філософії літературного розвитку. Його статті завжди повертають нас до трансцендентного, незримо присутнього в художньому творі, але схоплення цього незримого й дає можливість пізнати суть.

Звичайно, свого часу мали можливість ознайомитися із цим “ставанням у думці” в різних фахових інтелектуальних наукових виданнях, як, скажімо, “Сучасність” чи “Слово і Час”. Видання складається з чотирьох великих розділів: “Люди і явища”, “Проблеми”, “Стильові тенденції”, “Імпресії”. Кожен із розділів може викликати своєрідні асоціації: так, особисто в мене останній розділ пов’язаний із назвою “Імпресії та медитації”, а перший – зі славнозвісним

проектом А. Райкіна “Люди і манекени”. Хіба що третій розділ, у якому йдеться про “поетичний авангард: його природу і сутнісні вияви”, постає дещо безбарвним. Поняття “Проблеми” може бути успішно прикладене до кожного розділу й зовсім не видається оксиморонним.

Проте, із другого боку, “Оксиморон” постає працею, яка оголює великою мірою авторське “Я” дослідника, книжка видається занадто суб’єктивною, а кожна суб’єктивна теорія чи концепція

завжди надає можливість для дискусії. Тому хотілося б зупинитися не лише на позитивних сторонах видання, яких чимало, а все ж таки вийти на рівень полемічного осмислення і спонукати читачів “Літакценту” до критичного думання. Зрештою, про це весь час говорить і сам дослідник. Будь-яке дефінітивне окреслення цієї книжки видаватиметься апріорно штучним і потенційно незавершеним. “Оксиморон” – чудова назва, яка відбиває спосіб мислення людини сьогодні, у нашому ХХІ столітті, до того ж ідеться і про науковий тип мислення також. Постмодерна культура спричинилася до своєї рідної оксиморонності. Зрештою, дослідник також вельми влучно вмотивовує саме таку назву риторичними фігурами: “Поезія нині? Кого це обходить? Який прагматичний сенс у медитаціях над віршами, коли ціна банківського кредиту зростає..., а чужий флот веде воєнні дії з території суверенної України? Ніякий. Я кажу це без жодної патетики, бо між дійсністю і поезією справді немає прямих кореляцій, адже онтологічна конфігурація цих даностей різна”. Справді, дослідження про поезію в наш час одразу постає чи не дивиною, дивацтвом, отже, оксимороном. У цьому безперечний плюс і цікавинка видання – сама назва заворує і змушує просуватися в лабіринтах інтелектуальної думки.

Проте на цьому шляху буде зовсім не легко. Насамперед через крайню суб’єктивність автора. От В. Моренець уже з перших сторінок і затаврував Арістотелів мімесис, кажучи, що між поезією та життям немає прямих кореляцій. Чи так це? Тоді всю східну поезію можна заперечити, оскільки творчість Ду Фу чи Басьо безпосередньо впливає з кореляцій із реальністю. По-друге, і поезія, і реальність продукуються свідомістю (і важко погодитися з тезою В. Моренця, яку він запозичив у інших дослідників, що свідомість – це похідна функція пам’яті). Як зазначають деякі теоретики мистецтва, єдине, що поєднує свідомість із реальністю, – це мова. Не буду заглиблюватися у феноменологічні складнощі цього процесу, проте поетична творчість народжується в мові, а отже, має кореляції з реальністю і прямі, і, звичайно ж, опосередковані. Згадати

хоча б античну поезію Архілоха чи твори Гесіода: реальність і поезія – два виміри одного буття. Вони можуть корелювати, а можуть і не корелювати. Якщо поезія виростає зі спільного синкретичного дійства архаїчної доби, тоді вона все одно корелюватиме з дійсністю, маючи залишки “архетипної пам’яті”. Тим більше дивує настановча позиція дослідника, який запевняє: “онтологічна конфігурація цих даностей різна”. А чи може людина, нехай і фаховий дослідник літератури, говорити із трансцендентної позиції, коли сама онтологічна даність не може бути описана за допомогою мови принаймні на сучасному етапі розвитку? Чи не перебільшує свої можливості вчений?

У книжці В. Моренця одразу впадає в око певне “недолюблювання” постструктуралістського дискурсу. Натомість автор існує нібито у вежі зі слонової кістки, обставленій ідолами й капищами. Тяжючи до онтології літературного процесу, дослідник забуває, що наше мислення дуже недосконале – принаймні для того, щоб писати про щось із онтологічного погляду. Насправді сам автор часто стає у своєму мовленнєво-інтелектуальному дискурсі заручником чітких схем, які видаються за єдино можливі. До таких ідолів, наприклад, належить М. Мамардашвілі або А. Валіцький в “Оксимороні”. Знаємо, що будь-яка форма ідолопоклонництва свідчить про сакралізацію дискурсу, зокрема наукового. В. Моренець, який має чудовий полемічний гарт, ніколи не полемізує з Мамардашвілі чи Валіцьким і завжди посилається на них як на авторитетів у останній інстанції. Притому він наголошує: найголовніше в літературознавстві (зрештою, у науці й житті) – це постійне *ставання в думці*. Але такого *ставання* не помітно в деяких розділах. Тобто цей концепт реалізовано лише на дефінітивному рівні, він окреслений, але не явлений зримо, він названий, але не пережитий. Можливо, для втілення цього концепту на практиці потрібний зовсім інша риторика, зовсім інший тип дискурсу, який стверджує не з онтологічної позиції, а з трибу найпростіших речей, зі “сміття реальності” витворює троянду. У цьому – найбільше чудо, яке не варто постулювати дефінітивно – його можна лише пережити або не пережити.

Виритиму, що В. Моренцю таке чудо відкрилося, але донести його до читачів він не зміг, бодай на нашу думку.

Парадокс “Оксиморона” В. Моренця в тому, що ця книжка, з одного боку, повертає читачів, зокрема літературознавців, до *онтології науки*, до *епістемології літератури*, до естетики як першорядної величини в літературному просторі. Певною мірою сьогодні це постає загальною культурологічною проблемою. Сучасна наука (зокрема й літературознавство: історія літератури, теорія літератури і критика) утратила епістемологічний ґрунт, про що в українській гуманітаристиці зазначали П. Іванишин, О. Пахльовська, Т. Гундорова, Д. Дроздовський та ін.).

Безперечно, і в цьому на всі сто можна погодитися з В. Моренцем, саме з естетики має випливати будь-яке тлумачення художньої дійсності. А естетика утриває себе в науковому дискурсі завдяки правильно виставленій епістемології. Проте часом автор “Оксиморона” замикається в ідеологічних змаганнях з історичними вітряками, він бореться то з Г. Грабовичем, то з І. Костецьким, то з ними обома. Значну увагу в дослідженні приділено зв’язуванню історико-літературних питань. Проте саме в цих розмислах В. Моренець і входить у площину “диктату” для читача, стаючи джерелом *абсолютного знання*. Він визначає деякі концепції І. Костецького як “постструктуралістські симулякри” й інтелектуальні аберації, не бажаючи ввійти у складний інтелектуальний простір еміграційного письменника, з’ясувавши природу його художності та філософію творчості. “Життєдайна “єресь” І. Костецького щодо “відкидання гегемонії читача” та “зведення його до найменш істотного чинника в трійді літературної комунікації” – насправді є теоретичним симулякром постструктуралізму. Насправді пригоди з цим “найменш істотним чинником” будуть одним з найцікавіших і найсуперечливіших елементів літературної практики НІГ, групи, яка *завзято змагатиметься за читача*, а що більше й значиміше, – творитиме його для себе і не лише для себе *цілком свідомо, послідовно і, не побоймося стверджувати, затято!* Насправді “свобода від читача” обернеться організованою боротьбою за нього (зреш-

тою – в ім’я його самого), а саме витворення нових горизонтів сподівання і буде один із найважливіших наслідків усього цього модерного рушення” (74). Мушу звернути увагу читачів на слово “*насправді*”, яке вельми любить автор. Це якоюсь мірою весь час визначає пропонований дискурс як істину в останній інстанції й тому не залучає читача до спільного думання й переживання, а навпаки – усуває.

Нагадаю, що зрозуміти ідейні викладки письменника завжди допомагають художні твори. Драми Ігоря Костецького видаються чудовим джерелом для розуміння В. Моренець ковзає поверхнею теоретичних та історичних дискусій, не зазираючи в самі тексти Костецького. А ці тексти, передусім, виявляють високу телеологічність письма. Отже, і теоретичні міркування в жодному разі не можуть бути постструктуралістськими. Свого часу подібний погляд на Костецького заперечив Марко Роберт Стех, дискутуючи із С. Павличко.

Не менш дивні й пасажі, в яких ідеться про українське шістдесятництво. Мало того, що дослідник не вписує його в загальноєвропейський контекст – він узагалі трактує його, як останній подих (чи бастіон?) змертвілого соцреалізму. У його концепції шістдесятники не були продовженням традицій українського модернізму 20–30-х рр. ХХ ст., а навпаки, завершальною ланкою соцреалістичного канону, після якого починається справжня література. В концепції В. Моренця естетичний бік поезій шістдесятників М. Вінграновського, Л. Костенко чи І. Драча поступається перед *Київською школою*, перед І. Калинцем та іншими. Звичайно, подібний підхід, м’яко кажучи, викликає подив.

У чому дослідник вбачає соцреалізм Л. Костенко чи Д. Павличка? Звичайно, у поезіях проскакували різні “паровозні речі” (зокрема, у Дмитра Васильовича), різні “знаки часу”, але ж чи можна в такому разі заперечити високу естетику збірок “Над берегами вічної ріки” й “Тасмунія твого обличчя”? На жаль, деякі тези В. Моренця видаються занадто суб’єктивними й непереконливими, концептуально непродуманими. Згадую вірш “Як пощастило дівчинці...” або ж “На добраніч, моя самотність...” Л. Костенко. Чи є ці поезії соцреалістичними? Соцреалізм, як переконують сучасні теоретики, – не

мистецьке явище, це віртуальна фігура, похідне від “номенклатурної апаратності” радянського часу, соцреалізм – суто віртуальний, імагінативний проект, який існує лише у прив’язці до політичної системи. Без неї соцреалізм не існує. Так от, чи можна шістдесятників маркувати як завершення соцреалістичного стилю? Тим більше, що ідентичність цього покоління формувалася під значним впливом української та європейської модерністської літератури. Д. Павличко відкрив для нас Б.-І. Антонича. Л. Костенко захоплювалася творчістю П. Тичини, М. Рильського, В. Свідзінського. Шістдесятники шукали вихід у європейський інтелектуальний простір. А скільки свого часу було звернень до Г. Кочура, щоб той допоміг роздобути ту чи ту книжку з-за кордону!..

Так само знаки питання виникають і в інтерпретаціях Нью-Йоркської групи, яку В. Моренець окреслює як дитя ідеологічно-естетичних змагань усередині МУРу. Але ж НІГ взагалі прагнула вийти на іншу орбіту письма, вторуючи не на українську традицію, а на іспанську чи американську. Це не питома українська поетична художня традиція, яка постала в еміграції ніби бічна гілка української поетичної системи – гілка цікава, не “тупикова”, проте чи правильно дослідник бачить генезу цього явища? Чи не плутається він в історичних аберациях?

Поезія представників *київської школи* (М. Воробйова, В. Кордуна та ін.) – локальне явище. Вона заворожувала інтимністю, але водночас була досить тихим відлунням літературного процесу. Чи можна говорити про те, що шістдесятники захмарили собою літературний процес і тому на їхньому тлі поезія вісімдесятників, скажімо, була непомічена? Чи варто так безапеляційно звинувачувати шістдесятницький дискурс? Здається, саме в цьому питанні дослідник (порівняно з питанням про генезу Нью-Йоркської групи або ж про різні функціональні простори таких понять, як “модерність”, “рустикальність”, “народництво”) розібрався найменше.

На самому початку книжки В. Моренець подає ґрунтовне визначення канону. Надамо слово самому досліднику: “Як підсумок загальних історико-теоретичних уявлень про дане національне

письменство, естетичних смаків та уподобань, а також певних ринкових механізмів сучасний літературний канон *на кожний даний момент* наділений усталеністю і як такий виступає складовою національної культурної традиції;

сучасний літературний канон *знає модифікацій і змін*, які перебувають у жорсткій залежності від динаміки самої національної традиції та логіки її еволюції;

сучасний національний літературний канон формується в наднаціональному літературному просторі *як іманентними* даній літературі, *такі трансцендентними* її соціокультурними та філософсько-естетичними чинниками;

літературний канон є не тільки *об’єктом спостереження*, а й *суб’єктом саморозв’язку* кожної національної літератури і в кожному дану теперішність задає вихідні параметри більшості художніх форм і філософсько-естетичних смислів” (13).

Отже, свою теоретичну викладку він завершує тим, що канон формується і з урахуванням тенденцій світової літературної (культурної) традиції, тобто розвиток канону корелює із соціокультурними процесами. Натомість, аналізуючи шістдесятників, автор чомусь повністю забуває про європейський контекст їхньої з’яви, відшукуючи коріння цього явища не у світовому оновленні естетики й у зміні гуманітарної думки в 60-і рр. ХХ ст., а в соцреалізмі.

Усю світову поезію, умовно, звичайно, можна поділити на поезію, яка йде від “емоцій”, та поезію від “рацій”. Співвідношення можуть бути різні, проте аж ніяк поетичні формули Лі Бо не можна назвати ідеологічними лише тому, що вони містять у собі згусток життя у формульній репрезентації. Чи можна закинути Омару Хайяму те, що він ідеологічний? Східна поезія, китайська чи арабська, мають зовсім іншу культуру (і природу) думання, інший спосіб висловлювання. Скажімо, у ті ж таки 60-і рр. східний дискурс активно проникає у творчість американських письменників, зокрема покоління бітників. Поезія В. Симоненка, М. Вінграновського чи Л. Костенко формульна, конденсована, вона пропонує конкретні відповіді на запити буття (“митцю не треба нагород”; “І все

на світі треба пережити”, “Найогидніші очі – порожні” тощо), проте це аж ніяк не пов’язано з диктатом авторського суб’єкта, із тоталітарною природою художнього мислення. Саме в такому форматі поезія могла сприйматися на той час, коли людину змушували мислити тільки бінарно, у розрізі між чорним і білим. Людина не була тоді готова сприйняти поетичні розтікання М. Воробйова чи Р. Лиші. Це поезія зовсім іншого ґатунку – поезія тонка, як єдвабна тканина, елітарна, божественна, поезія щастя і свободи. А людина на той час не була вільною. І потрібно було в оптимальних формулах – “коротко – як діагноз” – повернути людину обличчям до буття. Хтось починає сумніватися, аби віднайти епістемологію життя, а комусь потрібні естетичні формули, які б повернули свідомість у нормальне річище, відвернувши від проекту “конструювання радянської людини”. Сьогодні, у наш час, нібито позбавлений боротьби за українську державність (а чи так воно насправді??), ці формули сприймаються читачами як вершина естетичної думки, що не диктує, а підштовхує до справжньої краси. Із цими формулами можна полемізувати, вони прокладають шлях до подальшого думання, розкопування в собі людськості, ставання людиною в часі після усвідомлення глибинної суті мовленого в поезії.

Наш час позбавлений гуманізму. Існує страшний постгуманізм – варварський і самовідчужений. Нині людина на самоті може бути щасливішою, ніж у спілкуванні з Богом. Це все оксиморони нашої дійсності. ХХ століття прагнуло зберегти класичний гуманізм, бо насправді не класичного гуманізму не існує, як не існує й онтологічного ставання у слові й у думці. Думка немислима без слова (здебільшого), а допоки існує мова, існуватиме і її диктат над нашою свідомістю. В. Моренець прагне запропонувати цікавий проект, який нібито має бути людиною формою думання в історії українського літературного процесу. Проте часом

цього “ставання”, задекларованого формально, не відбувається через авторський диктат. Зрештою, а чи можна змусити себе побачити диво? Чи можна змусити Бога прийти саме сьогодні?..

Сам дослідник залежить від кількох наукових “ідолів”, передусім Мамардашвілі, що з ними не може розпрощатися. А погляд видатного радянсько-грузинського філософа – лише один бік медалі. Мамардашвілі, на відміну від Моренця, усвідомлював, що ніколи не можна повністю зрозуміти художню систему. В. Моренець, нібито позиціонує себе апологетом цього твердження, стає його руйнівником, оскільки прагне подати істину в останній інстанції, зокрема щодо дискусій у середині МУРу. Свого часу, пишучи дисертацію про Уласа Самчука, я зовсім по-іншому відкрила його прагнення й поривання до “великої літератури”. Цей проект був ідеологічним і був гуманістичним, та лише частково. Проект “великої літератури” мав повернути літературний простір до телеології й онтології слова. Скажімо, теза, кинута Ю. Шерехом щодо “національно-органічного стилю”, була значно викривленішою і більш небезпечною. Самчук хотів стати Гомером і Джойсом, Толстим і Достоєвським. Так, він витворив свій культ, свій канон, який прагнув накинути природному розвитку літератури, і в цьому полягає найбільша його помилка. Проте інтенції Самчука були модерністськими (про що свідчить незавершена його драма). Самчук тяжіє до класичного мімезису, але вже Багряний відходить від цієї традиції, а Косач і Костецький, як і В. Домонтович, повністю розбивають цю любов до аристотелівського мімезису, пірнаючи у стихію платонівського мімезису.

Отже, таким постає “Оксиморон” В. Моренця – цікавим, іскрометним, дискусійним. Мабуть, у цьому й полягає найвизначніша риса справжнього наукового дослідження – спонукати людину до думання. І це В. Моренцю, по-моєму, цілком вдалося.

Оксана Приходько
м. Рівне

Отримано 4 травня 2011 р.

