

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Тамара Денисова (Київ)

ПЕРЕЧИТУЮЧИ МОДЕРНІЗМ: АМЕРИКАНСЬКА ВЕРСІЯ

Попередні зауваги до перечитання модернізму

За більш ніж вікову історію модернізму про нього стільки сказано і написано, що, здавалось би, нема чого вже додати. Але – як кожне покоління творить власну літературу, так кожний час корегує власну критичну позицію. Закономірність такого підходу засвідчує і той невщухаючий інтерес до модернізму як літературного феномену, який спостерігаємо останні роки в нашій країні – я маю на увазі і численні розвідки (Д.Наливайка, С.Павличко, М.Моринця, Т.Гундорової, М.Моклиці, Р.Мовчан та ін.) і зовсім недавні публічні дискусії з предмету на теоретичному семінарі в Інституті літератури ім. Т.Шевченка НАНУ. До цього спонукає не тільки специфічний досвід української літератури і літературної науки, віддаленої від світової теоретичної думки протягом десятиріч, а й дистанція часу і здобутий людський досвід. Сьогодні є підстави по-новому побачити як **витоки модернізму**, так і його основні філософсько-культурологічні засади, скорегувати часові межі та **етапи** розвитку, **взаємини** з іншими попередніми, тогочасними і наступними течіями, особливо з таким споріднено-контроверзійним, як постмодернізм, повніше та об'єктивніше висвітлити провідні **постаті**, підсумувати **естетичні надбання**, місце, роль і **значення** у національному літературному процесі.

Перш за все, необхідно розрізнити добу модерну, що визначається як певний період в розвитку європейської цивілізації, та **модернізм літературний**, що «у відношенні до мистецьких явищ... є не тільки хронологічною дефініцією (модерний – тобто, сучасний – Т.Д.), а також ідеологічною в тому сенсі, що «ізм» передбачає програму неодмінних змін та ідею реформ».¹

Гегель, перший філософ, який розробив чітке поняття модерну, зазначав: «Новий час є «час модерну»². А.Тойнбі чітко датує Новий час: від 1475 до 1875 року – від Ренесансу до першої виставки імпресіоністів. Відродження, що на відміну від Середніх віків орієнтується на антропоцентризм, логічно продовжується Просвітництвом, а засадничим для нього традиційно вважається беззастережна віра у людський розум та його здатність урешті-решт гармонійно влаштувати світ, категорична відмова від позараціонального як впливової конституенти людського буття. «Гегель, був переконаний у тому, що кульмінаційний момент доби Просвітництва пов'язаний з Кантом та Фіхте, які створили з розуму ідола; розсудок або рефлексія помилково були поставлені на місце розуму...»³ Отже для Габермаса «з Канта починається доба модерну».⁴

Тут не місце аналізувати шлях Західної цивілізації протягом майже п'яти сторіч її історичного розвитку. Досить виділити саєнтизм й технократичність як основні вектори руху на цьому шляху, що виявилися причетними до редукування людини як приладку до механізму і, своєю чергою, спричинили яскравий естетичний протест митців і поетів від кінця ХІХ століття. Фактично цей рух став сутністю **модернізму як явища естетичного**, відтоді маркованого як протест, контррух до самого **феномену модерну**.

Провокативними моментами для суттєвої переоцінки взаємин двох послідовних у часі феноменів – модерна і модернізму – можна вважати сам перебіг розвитку наук, суттєвий прорив у галузі антропології, свідками якого ми сьогодні є, а також радикальні переакцентації у філософії, в усьому культурно-естетичному спектрі, характерні для минулого сторіччя, парадигмальні зміни від епістемології до наративістики, суттєві методологічні напрацювання різних дослідницьких шкіл, що відчутно змінюють взаємини гуманітаристики з саєнтологією, а відтак вимагають (і забезпечують) перегляд взаємин між технократією та гуманітарними науками, зокрема – літературою і літературознавством.

¹ Encyclopedia of World Art, v.X, N.-Y.- Toronto-London, Venezia-Roma, 1958, p.202.

² Див. Габермас Ю.Філософський дискурс модерну. Пер. В.Купліна, 2001, «Четверта хвиля», с.17.

³ Там же, с.33

⁴ Там же, с.255.



Якщо «проект модерну», «західний раціоналізм» (М.Веббер), орієнтований на наукову універсалізацію суспільного буття в усіх його проявах, викликав літературний культурний модернізм як контрреакцію, то відчутний поворот новітньої науки і наукових технологій до комплексу живої природи, до біологічних технологій, а також все зростаюча непевність у перспективності вектору розвитку Західної цивілізації, що головним чином вимірюється метою споживацької ідеології як промоутера її подальшого розвитку, передбачає включення сфери духовного, нематеріального (або інакше – матеріалізацію духовних енергій) до наукового обігу.

У глибокому фаховому узагальненні руху філософії у ХХ столітті «Філософський дискурс модерну» (1985) Юрген Габермас дослідив як її специфіку, так і суперечності, і епатажну суттєву негацію її у культурологічних теоріях Ніцше, який «хотів зламати каркас Західного раціоналізму»⁵. А далі – ціла плеяда митців і філософів ХХ століття, що шукає для людства платформи, альтернативної до розуму як єдиного організатора всієї сфери, оболонки людського буття, прагне укорінити людину – кожний по-своєму (тут у модерністів, немає і не може бути універсального рецепту!) – у різні площини і сутності, хроноси і топоси, реалії та фікції. Тут слід відзначити те суттєве для модерністів, що помічено було ще Бодлером, але не стало головним компонентом у потрактуванні модернізму наступними інтерпретаторами: «Модернізм – це перехідний стан, не ввіймане скороминуше та випадкове, це половина мистецтва, а його другою половиною є вічне і незмінне».⁶ **Отже, контакт вічності з актуальністю – одна з характерних рис модерну і «вічних» тем модерністської художньої практики** як модус, який об'єднує два феномени.

І друге, що відслідковує Габермас через усю філософську історію модерну та його дослідження від Гегеля до Адорно і що також не акцентувалося адептами модернізму. Це налаштованість модерну на суб'єктивізм, індивідуалізм, що неодноразово підкреслював Веббер, характеризуючи модерн як своєрідного Вергілія протестантизму та буржуазності. «Ключовими історичними подіями у ствердженні принципів суб'єктивності були Реформація, Просвітництво та Французька революція».⁷ «Проблема обґрунтування Модерну в площині естетичної критики із самого себе переходить до самосвідомості».⁸ **Фактор суб'єктивності** як центральний для доби Модерну, не відігравав провідної ролі у потрактуванні естетичного модернізму, але був невід'ємною компонентою його практики. Проте значна частина філософського корпусу ХХ століття побудована на прискіпливому зацікавленні категоріями організації такого життя – чи то свідоме/підсвідоме, міфологія / міфотворчість, свобода/воля до влади, мова/граматологія і таке інше. Накопичення цього філософського дискурсу повинно слугувати надійною платформою для перегляду низки понять естетичного модернізму

Це – зачин, умови, які визначають так чи інакше сучасну ситуацію не тільки у західному регіоні, а є наслідком глобальних змін. Вже зміна моделі високо технологічної на інформаційну унормувала перекодифікацію наукового забезпечення сучасності від суто технократичної на «гібридну» – технічно-інформативну. Подальші трансформації все більш значущими роблять напрацювання з префіксами «еко», «нано», тобто, набувають абсолютно іншої якості, розташовані в іншому полі, де високі досягнення техніки поєднуються і контролюються параметрами антропологічними.

З генеалогії американського модернізму

Щодо **романтичного впливу на американську літературу**, то він був плідним і в процесі формування одного з своїх безпосередніх наступників реалізму, і залишився як константна складова у наступні періоди, і за модерністськими часами включно.

Генеалогічна спорідненість європейського модернізму з романтизмом фіксувалася фактично ледь не з моменту його народження. Наведу разючу й оригінальну (характерну лише для цього видання тих років, бо й самого терміну «модернізм» в його сучасному потрактуванні ще не було) цитату з польської енциклопедії 1901 року: «Модернізм – назва художнього напрямку, що запанував у мистецтві наприкінці ХІХ та на початку ХХ сторіччя. М. – синтез усіх дрібніших шкіл і течій, які самостійно виникали в різних країнах (символізм, прерафаелізм, ніцшеанство тощо). М. – то реакція проти натуралізму і матеріалізму і багато в чому зближується з романтизмом».⁹

⁵ Там же, с.79.

⁶ Цит. Габермас, с.20

⁷ Там же, с.28

⁸ Там же, с.19

⁹ Orgelbranda S. Encyclopaedia powszechna, t.X, s.243.



На той час європейським модернізмом, його французькою гілкою, було з пієтетом підхоплено і засвоєно зацьковану на американській батьківщині творчість «нестандартного» романтика Едгара По. Адже сам американський романтизм був досить строкатим і неоднозначним – і по горизонталі, і по вертикалі. Ранній романтизм (Ф.Френо, частково В.Ірвінг, Ф.Купер) зароджувався під слоганом націстворення, формування оригінальної літератури новонародженої країни як нагальної і необхідної компоненти її культурної незалежності. Зрілий романтизм із національною ідеєю знаходився у значно складніших стосунках. Якщо В.Емерсон став її основним промоутером, то Н.Готорна і Г.Мелвілла можна вважати її глибокими прихильниками й водночас критично налаштованими аналітиками. І Мелвілл, і В.Вітмен не стали улюбленцями американського читача, а щодо останнього романтичного корифея Емілі Дікінсон, то її поезія увійшла до національної скарбниці лише у ХХ сторіччі. Недаремно подальший поступ літератури США значно віддалився від попередньої епохи. Романтизм зазнав численних атак з боку критики та майстрів наступного літературного періоду – достатньо згадати 18 звинувачень Марка Твена на адресу романтиків. Це вже з відстані часу спорідненість того ж таки Марка Твена з романтиками стала незаперечною. Винятком можна вважати постійний (протягом усього творчого життя) і глибокий інтерес Генрі Джеймса до Н.Готорна, що започаткував провідну американську традицію або американський канон як він склався у міжвоєнний період: Готорн – Мелвілл – Джеймс – Фолкнер.

Ще у 1925 році у статті «Романтичний рух»¹⁰ Пол Кауфман констатував, що тільки рік чи два тому відкрилося, що в Америці є романтичний період. Мабуть, розголосу набула класична на сьогодні праця Д.Г.Лоуренса¹¹ про американський роман. Переламним моментом можна вважати видання роботи Л.В.Паррінгтона «Головні течії американської думки»¹², другий том якої (1927) повністю присвячено романтизмові як засадничій ментальності для становлення і розвитку американського суспільства. До речі, жодна із сучасних нормативних text-books, в тому числі і найавторитетніша The Heath Anthology of American Literature під редакцією П.Лоутера, не виділяє романтизм як окрему добу в літературному розвитку США. Так само і нормативні академічні підручники (Кембриджська історія літератури під редакцією Е.Елліотта) рубрикує історію не через звичні для нас класифікаційні параметри, включаючи романтизм, а виходячи зі специфічних ознак того чи іншого періоду духовної/культурної історії країни.

Але 1941 року побачило світ дослідження Ф.О.Маттіссена¹³, яке також дуже швидко набуває статусу класики. Відтоді з'явилися сотні книжок, статей, розвідок, дисертацій, в яких у різних аспектах із різним ступенем науковості й оригінальності висвітлюється творчість класиків романтизму. Якщо використати монографії, де вся американська література розташовується «в тіні Готорна»¹⁴ як будівельний матеріал, то можна вивершити досить таки високу піраміду. Не менші – якщо оперувати книжками, в яких намагаються відкрити тайну Білого Кита або дослідити символіку листя трави в повному обсязі.

Детально проаналізована й блискуче висвітлена Маттіссеном творчість майстрів зрілого романтизму, водночас була певним узагальненням – виділення парадигматичних й формотворчих складових їхнього художнього доробку створило міцний фундамент для подальших розробок (маю на увазі Річарда Чейза¹⁵ – автора історії американського роману, або Малькольма Каулі¹⁶, який через канон Готорна ввів у вітчизняну літературу Хемінгвея і Фолкнера), що й привели літературознавців 60-80-х років ХІХ ст. до сталої думки про генетичну поєднаність – неприйняття буржуазної реальності початку ХХ ст., стан трагічної відчуженості індивіда від суспільства як моменти парадигмальні, схильність до широкого використання способів умовного естетичного узагальнення, зокрема, притчового рівня, символіки, алегоричності, гротескових форм, іронічного дистанціювання, і т. ін. з позиції естетичного набуток – романтичної і модерністської творчості.

¹⁰ Kaufman P. *Romantic Movement* // American Poetry and Prose, 1925.

¹¹ Lawrence H.D. *Studies in Classic American Literature*. 1923.

¹² Parrington V.L. *Main Currents in American Thought*. 1927.

¹³ F/O.Matthiessen *American Renaissance . Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, 1941.

¹⁴ Coale C.S. In Hawthorne's Shadow. *American Romance from Melville to Mailer*. 1985.

¹⁵ Chase C.S. In Hawthorne's Shadow. *American Romance from Melville to Mailer*. 1985.

¹⁶ Cowley M. *The Portable Faulkner. The Portable Hemingway*.



В 1943 році, під час Другої світової війни, коли західна думка схилилася до покладання на романтизм (у модифікації неоромантизму) відповідальність за ідеологію фашизму, з'являється монографічне дослідження Жака Барзуна,¹⁷ який стверджував, що «предмет цієї книги... – взаємини романтизму, класицизму і того, що набуває назви модернізму». І хоча автор не дотримується чітких дефініцій і меж романтичного канону, зараховуючи до нього не тільки, скажімо, Стендаля, а й Бальзака, все ж основна його теза – про зосередженість на проблемах людської душі як романтиків, так і модерністів, спільна для них акцентація процесів внутрішніх, а не аналіз зовнішніх впливів і обставин, прокреслює родову спорідненість двох напрямів літератури. Ця думка сьогодні вже вважається академічною – її справедливо зафіксовано у теоретичному вступі до українського підручника з романтизму, написаному Д.С.Наливайком.¹⁸

Щодо європейського і американського феноменів взаємин романтизм-модернізм – принципової різниці немає. Але й однозначна простота у цих взаєминах також відсутня, особливо, коли йдеться про поезію, де кожна персоналія відрізняється значною своєрідністю. І якщо Езра Паунд, для якого найбільшим європейським майстром був його старший сучасник Єйтс, чий органічний зв'язок із романтизмом не помітити просто неможливо, то інший метр модернізму, Т.С.Еліот, як добре відомо, стояв на протилежних позиціях, категорично не сприймаючи романтичної ідеології, що, на його думку, довела до межі роз'єднаність людей, зв'язаних за патріархальних часів догматами віри і органікою взаємозалежності.

Проте, поезія США ХХ століття настільки різноманітна та гетерогенна, в ній так тісно переплетено (до речі, в прозі також) різні складові, що виділити **єдиного** її родоначальника, мабуть, неможливо, але компоненти романтичного спадку в ній, безумовно, присутні – навіть у тих, хто його свідомо зрікається. Знов-таки, йдеться не про автентичність або повторення, а про наявність платформи, відправної точки для подальшого творчого пошуку, що може привести й у протилежний бік. Скажімо, спільне для романтиків і модерністів неприйняття буденно-прагматичного у перших супроводжується вірою у духовність, зокрема, у вищість власного мистецького «Я», а у других породжує трагічний відчай від розуміння неможливості досягнення високої духовності, гармонії, правди і краси. Якщо у перших об'єднавчим стає дискурс духовності, найчастіше – християнської, то у других, як правило, його заміняє дискурс культури. Народжені в добу романтизму американські «вічні образи» – невинний Адам, Ріп Ван Вінкль, Гестер Прінн, дядько Том – продовжують своє повнокровне існування і в ХХ сторіччі, де реалізм і модернізм співіснують, здебільшого, в тексті одного автора.

Значення романтизму прояснюється і вияскравлюється в поетичних школах середини віку – йдеться про поезію Чорної гори, лідер якої Чарлз Олсон пише широко відомого програмного листа до Германа Мелвілла, а також одного з бітницьких чільників Алана Гінзберга, який викликає до себе в Каліфорнію дух Вітмена... Індивідуальний протест бітників підкреслено подовжує персоналістичні настанови великого демократа і автора «Листя трави», відстоюючи власне «я» кожного у добу всеосяжного омасовлення консюмеризмом.¹⁹

Якщо говорити про постмодернізм, то, здається, йому легше працювати не з емерсонівською раціоналістично-духовною, а з іншими романтичними моделями. Це постулати По щодо ігрової природи мистецтва, готторнівське перебування в аурі *ambiguity*, неоднозначності, полісемантики, численних віддзеркалень... І Мелвіллівська необмежена у рівнях свого витлумачення символіка. І куперівська напівфантастична, напівнатуралістична пригодницька насиченість напівблагородного – напівприродного життя героїв. І усміхнена багатозначна іронія В.Ірвінга, – тобто, цілий спектр естетичних надбань із блискучого романтичного арсеналу, що досить легко піддається варіюванню, переграванню, несподіваним витлумаченням через неоднозначність самої своєї природи.

Якщо романтизм уже від початку ХХ ст. було визнано легітимним прекурсором модернізму, то зв'язок романтизму з постмодернізмом встановлюється новітніми американістами – як у художній прозі, так і в самому дискурсі. Цікаво, що літературні «линки» йдуть від класичних естетичних надбань романтизму: багатозначність алегорії, невичерпність символу, множинність

¹⁷ Barzun J. Classic, Romantic and Modern, 1961, p.2.

¹⁸ Наливайко Д.С., Шахова К.О. Зарубіжна література ХІХ ст. Доба романтизму. 1997.

¹⁹ Я говорю про поезію, оскільки спостереження над прозою були викладені: Денисова Т. Про романтичне у реалізмі. Із спостережень над сучасною прозою США. К., 1973.



смислив, що формує притчевий рівень, є безумовним підґрунтям усіх видів художнього релятивізму та будь-якої невизначеності (indeterminacy), на якій конструюється постмодерністський текст. До речі, і теоретичні розвідки Е.По всіляко підкреслюють момент інтерпретативності, ігрового витлумачення як характерні для романтичної поезії. Що ж до теорії та її наближення до постмодерністських постулатів, то надзвичайно великого значення – на мою думку – набувають відкриття маргіналії романтичної доби (фактів та феноменів мультикультуральної словесності, зокрема, афроамериканської, індіанської, жіночої).

Модернізм та його американські сучасники

Щодо **взаємин реалізму і модернізму**, то вони є складними, принаймні, у прозовому доробку їх переплетено, розірвати неможливо, навіть у творчості одного автора. Європейський модернізм – якщо схематизувати і спростити проблему – і народжується як мистецька реакція на той глухий кут логізування, редукування людини, в який заганняє її наростаючий саєнтизм, не когерентний з антропоцентризмом, раціоналізм машинного царства і регульоване ним суспільне буття.

Як і всі літературні явища, у США модернізм з'являється пізніше, ніж в Європі, де перші паростки народжуються ще у столітті XIX. Американський феномен фактично не знає фази **декадентської** (можна назвати декадентською лише прозу Конрада Ейкена, приятеля і товариша Т.С.Еліота по Гарварду, новеліста, критика, поета) – його короткі романи “The Blue Voyage,” “King Koffin” та ін., написані у 40-і роки, було видано 1964 року – коли Європа й забула про декадентство. Друга половина XIX ст. в США характеризується останніми (трагічними) фазами романтизму і активною боротьбою найбільш патріотично налаштованих літераторів за зосередженість письменників безпосередньо на американській реальності, тобто, формуванням своєрідної національної версії реалізму. Але були й інші складові (також суто американські) в процесі творення літератури США на рубежі XIX-XX ст.

Можна стверджувати, що не тільки західний саєнтизм, але й філософський трансценденталізм обумовив закономірність укорінення соціальних законів у природних процесах: соціал-дарвінізм і спенсеріанство стають найбільш популярними філософськими засадами, якими обумовлюються закони людського співіснування. Культ енергії, сили, оптимізму панує у суспільстві. Країна переживала добу інтенсивної капіталізації, індустріалізації, урбанізації, саєнтифікації. Як образно узагальнив Генрі Адамс, динамо-машина зайняла місце Діви Марії.

Сучасні дослідники, зокрема, директор Центру науки і культури університету Делаваера професор Рональд Е.Мартін, відзначають: «ідея, що реальність є по суті системою сил, була дуже популярною і впливовою в Америці на рубежі століть»²⁰. Так само популярною була філософія Джона Фіске (“Outline of Cosmic Philosophy, 1874), сутність якої для не обтяжених філософськими традиціями американців зводилася до істини про те, що «Бог є силою, принаймні, він рухає силами»²¹. Сили універсуму фатально впливають на людську долю і, за твердженням Мартіна, даються взнаки у творах таких письменників, як Г.Адамс, Ф.Норріс, Т.Драйзер, Д.Лондон, де прочитуються перші натяки на депресивну, аморальну і абсурдну силу універсуму, яка впливає на людину у певному нетрадиційному, не антропоморфному обрамленні. «Вони дають нам перший присмак натуралістичної алієнації».²² Навряд чи можна погодитись із потрактуванням концептуальних засад прози Драйзера або Лондона – на мою думку, це письменники, які виражають ворожість соціальної атмосфери сучасної їм Америки пересічній людині, але ідея «натуралістичної алієнації» навіть у цих соціально орієнтованих авторів, безумовно, присутня – достатньо згадати Північні оповідання Джека Лондона. Отже, розпочавши із, здавалось би, протилежної модернізму позиції в літературі, можна завфіксувати наявну в ній фундаментальну категорію модернізму – **алієнацію** – в її специфічно американському ніби «перелицьованому» трансценденталістському варіанті.

Адже трансценденталізм – американський різновид романтизму – всіляко акцентував на особистості, водночас «вписуючи» її в цілісний всесвіт, універсум, за визначенням Емерсона. Самосвідомому індивідуалістові трансценденталістів, на відміну від героя романтиків, алієнація, що викреслює індивідуум з усіх спільнот, позначає його тотальну відчуженість – аж до психологічного рівня, до

²⁰ Martin R. “American Literature and the Universe of Force”, Duke UP, 1981, p.X1.

²¹ Ibid., p.XV

²² Ibid.



трагічного самовідчуження, не загрозувала. Але з інтенсивним розвитком американського суспільства в напрямку до капіталізації та індустріалізації, з послабленням релігійних вірувань дієвість другої частини формули Емерсона ніби вийшла з вжитку, оголивши, гіпертрофувавши її першу частину – самосвідомий індивідуалізм, що почав загрозувати самому існуванню «суспільної тварини».

Проблеми гуманізму, основні постулати якого у Західній цивілізації склалися ще в часи Ренесансу, стають першорядними, викликають численні афермативні стосовно позицій Ренесансу виступи класичних гуманітаріїв (скажімо, Ромена Ролана). Але й стимулюють появу різних типів і видів модерністських течій і шкіл в європейському мистецтві, де зазнають естетичного перегляду, нових підходів і вирішень.

Свого часу ми – радянські дослідники («антигуманістичний пафос літератури американського модернізму»²³ – задекларував у своїй єдиній на всьому безмежному радянському і пострадянському просторі монографії «Модернізм в літературі США», О.Зверев) – витлумачували кризу гуманізму, виявлену модерністським мистецтвом, як буржуазну. Трагічне відчуття стану мистецтва у 1975 році виражав один з найбільш активних і досвідчених дослідників І.Хасан: «Дегуманізація, як у модернізмі, так і у постмодернізмі, врешті-решт означає кінець старого реалізму...»²⁴ Зараз більшість американських гуманітаріїв, охоплених соціально-критичним ажіотажем, також наголошує на антигуманності і суспільства, і мистецтва пізнього капіталізму, бо вони у більшості своїй слідом за Альтусером інтерпретують мистецтво як такий собі відбиток реальності, часто-густо спрощуючи навіть «класичну» лєнінську формулу віддзеркалення. Проте, після постмодерністської доби подібна точка зору, як і деякі інші метапроекти історії або й цивілізації, – зазнала закономірного перегляду у естетів та культурологів. Значною мірою цьому сприяло більш уважне дослідження самого феномену гуманізму як такого.

В американському інтелектуальному середовищі інтерес до **проблеми гуманізму** виявляється раніше, ніж його нове активне естетичне осягнення. Йдеться про школу «нового гуманізму», праці і активну діяльність професора Гарвардського університету Ірвінга Беббіта і журналіста, інтелектуала, дослідника Пола Елмера Мора – піонерів критичного ставлення до Ренесансного Гуманізму, Просвітницького та романтичного звеличення особистості, а також затятих ворогів сучасної їм європейської (а потім і новонародженої американської) літератури модернізму. Взаємини людини зі світом в усіх його розмаїтих проявах – постійна і природна сутність будь-якої літератури, а ось специфіка художнього відбиття і вирішення цих взаємин – це основа визначення літературного (як і критичного врешті решт) напрямку, течії, школи. Це, звичайно, трюїзм, але нагадати про нього варто, аби підкреслити засадничу роль проблем гуманізму у формуванні ментальності США початку ХХ століття, коли тут виникали перші паростки модернізму. Варто звернутися до визначення гуманізму, дане одним із американських піонерів постмодернізму, одним із найавторитетніших і найгрунтовніших дослідників його загальнофілософських підвалин і суто американського функціонування, головне – в освіті (а як відомо, широке запровадження постмодернізму в американську реальність починалося саме з едукативного реформування у 50-60-і роки минулого століття), засновником і постійним головним редактором (від першого числа журналу *Boundary 2* – міжнародного видання з літератури і культури до власної смерті) професором Вільямом Спаносом, автором книги *The End of Education: Toward Posthumanism*. Проаналізувавши генеалогію гуманізму протягом тривалої історії його існування, професор Спанос доходить висновку, що у ХХ сторіччі «гуманізм був відкритий аби стати природною (naturalized) версією понадприродного (supernatural) Logos (курс. авторський – Т.Д.). Його дискурс керований центром, що з нього всеосяжне Я (око) розповсюджується і обрамлює, матеріалізує, осмислює буття, на відміну від буття-у-часі, яке завжди вже розпорошене, недосяжний для гри»²⁵. Отже, з позиції постмодернізму, гуманізм вирізняється як **центруюча категорія**. **Щодо модернізму, то саме зникнення центру, до якого тяжіє людина але не може бути причетною у сучасності, приводить до відчуття трагічності як незборимої характеристики буття.**

²³ Зверев А. Модернізм в літературі США, 1979, с. 9.

²⁴ Hassan I. *Paracriticisms*. 1975.

²⁵ Spanos W. *End of Education: Toward Posthumanism*. 1993, p.65.



Одним із етапів генеалогічного дослідження Спаноса (причому, чи не визначальним) стає його аналіз теоретико-критичного спадку новогуманістів, головно, професора Ірвінга Беббітта. Адже саме Беббітт засуджував Ренесанс за те, що він дав початок беззастережному звеличенню людини, зробив її центром всесвіту і, таким чином, позбавив у перспективі будь-яких обмежень, будь-якої співмірності, що і знайшло найяскравіший вияв у романтизмі, непримиренним ворогом якого виступав Беббітт. Теорія Беббітта повертала людину-митця від Ренесансного потрактування до «першоджерел» грецького тлумачення гуманності як гармонії в самій людині. У роботі «Literature and American College» Беббітт визначає гуманізм як певну міру. «Для практичної мети закон міри – найвищий закон життя. Тому що він зв'язує і включає всі інші закони... Греція відтак є, мабуть, найгуманнішою країною, тому що не тільки ясно сформулювала закон поміркованості («нічого занадто»), а й осягнула неухильність помсти, що переслідує кожен епатажний ексцес».²⁶ А тоді «гуманіст, як ми пізнаємо його в процесі історії, рухається між екстремою симпатією та екстремою дисципліною і відбору, і стає гуманним саме тоді, коли знаходить рівновагу між цими екстремумами. Більш узагальнено ця істина звучатиме так: справжньою ознакою довершеності людини ... можна вважати її волю гармонізувати в собі протилежні якості і розміщуватися між ними... Саме її здатність об'єднати в собі протилежні якості доводить гуманність та її суттєву зверхність над іншими тваринами»²⁷. Тобто, не репресія Діонісійського на користь Аполонісійського, а певний **баланс** Аполонісійського і Діонісійського, культури і варварства, дисципліни і хаосу – як сутність гуманізму. З точки зору Беббітта, експансивна децентралізація, що довела людину до трагічного стану алієнації, має своїм джерелом тріумф модерну (читай Ренесансну заміну центрованого єдиним Богом світу на організований навколо Людини, позбавленої необхідних гармонізуючих параметрів, тобто, центру, нестабільного, не уніфікованого, не нормованого) у суперечці зі стародавнім світом. Беббітт виступає **не ворогом гуманізму** (як витлумачували його позицію колеги-сучасники), а **ініціатором повернення до «першоджерел» – до грецької ідеї про внутрішню співмірність** людських контрверсій, яку він ніяк не ототожнює із буржуазною усередненістю, законослухняністю, стандартизацією. Адже йдеться про внутрішні свідомі процеси саморегуляції, а ще – про певні виміри, які роблять людину причетною до людства на відміну від трагічно алієнованого індивідуума, що трансформувався із екстремної романтичної персоналії, від цього усередненого людства принципово відгородженої. Фактично весь модерністський період і базується на необхідності якось **укорінити** цю соціально безпритульну людину, якою вона ставала на тодішньому етапі Західної цивілізації, криза якої на рубежі XIX-XX ст. відчувалася лише окремими інтелектуалами чи митцями (особливо у благополучних США), а після I світової війни стала очевидною. Парадокс, але саме інтелектуальна, навіть агресивна критика класичного гуманізму новогуманістів, які публічно й затято не визнавали сучасного їм мистецтва модерністського, сприяла, промотувала зародження американського модернізму. Проте її креативне значення для подальшого розвитку мистецтва модернізму ще й сьогоднішньою наукою не визнано.

Постмодерністська доба сприяла тому, що вагомими стали ті точки зору, які перебували на маргіналіях, зокрема, і стосовно засадничих понять цивілізації. Скажімо, Бенджамін Вальтер переформулює взаємини культури і варварства, констатує, що у процесі формування Західної цивілізації учасники-тріумфатори недбало переступають через переможених. Проте вони забувають, що у традиційній практиці порушення були допущені на перших кроках, ще тоді, коли створювалися культурні скарби людства і «прихильник історичного матеріалізму розглядає їх з обережною відстороненістю. Тому що без будь-яких винятків культурні скарби, про які йдеться, він не може розглядати без жаху. Вони зобов'язані своєю появою не тільки великому розуму і талантам тих, хто їх створив, але й анонімній великій праці їхніх сучасників. Немає жодного документу (свідчення) цивілізації, яке не було б водночас документом варварства. І оскільки такий документ не є вільним від варварства, варварство також заражене манерою, в якій воно передавалося від власника до інших. Таким чином прихильник історичного матеріалізму відсторонюється від неї якомога далі. Йому доводиться «причесувати» історію проти її сутності»²⁸. І це дає підстави переглядати саму ідею Ренесансного Гуманізму, принаймні, її генеалогію.

²⁶ Цит. Там же, с.84.

²⁷ Цит. Там же, с.81.

²⁸ Walter Benjamin "Theses on the Philosophy of History". //Цит. Spanos, p. 108



Цитуючи Гайдеггера (“Letter on Humanism”, 1947), Спанос доводить, що Ренесанс, а за ним і Просвітництво (у німецькому варіанті) у потрактуванні гуманізму спирався не на грецький, а на римський – пристосований до імперії, опертий на централізм **законності**, варіант.²⁹ З цієї (після постмодерної) перспективи теза про **антигуманізм модернізму втрачає свій сенс**, що надає нам право по-новому визначити його гуманістичне вістря. І це передрікав один з авторитетних англійських теоретиків модернізму Герберт Рід: «Новий гуманізм, таким чином, обертається на старий гуманізм, написаний новою мовою»³⁰. Філософ підкреслював, що створити таку мову є завданням сучасного поета. Антигуманізм він вважав проблемою не модерністського мистецтва, а сучасності, яка відзначена «масовим стражданням, безмовним і абсурдним» «типовий сучасний індивід свідомий свого Его, і його ситуація трагічна, проте він позбавлений катарсису, який би примінив його з власною долею»³¹. «Коли магічна аргументованість історії зникає, як це відбувається в наш час, тоді відновлення має відбуватися зсередини людини (within the self), з автономного інстинкту народження життя. Таким, я певен, є духовне, метафізичне значення модерністського руху у мистецтві. Це образ, парадигма нової реальності. Але це ще не створює культури – як воно може? Культура є витвір часу, часу, в якому ікони, створені митцем, викликають спільні почуття, встановлюють людські зв’язки»³²

Слід відзначити, що **міфокритична, психоаналітична** літературознавчі школи США, які прийшли після нового гуманізму і набирають силу у міжвоєнний період, також знаходяться у руслі модерністської ментальності, бо викреслюють спільне для людини і людства коріння нібито у позасоціальному, позаісторичному просторі, на відміну від **реалізму**, який подібний простір вважає визначальним для особистості. (Втім, існують й інші підходи до реалізму. Скажімо, чудовий американський письменник Торнтон Вайлдер вважає царину міфу і психоаналіз також елементами людської реальності, а відтак – Джойса – найбільшим і найглибшим реалістом сучасності). У творчості американських прозаїків означеного періоду (з моєї точки зору) не можна відірвати реалізм локального, конкретного, суспільного від модернізму, що прагне до позачасових одвічних параметрів, вони перебувають у складних стосунках доповнення-діалогу-контроверзії. Недаремно редактор Кембриджської історії літератури професор Сакван Беркович бачить літературний процес США як постійний діалог/дискусію носіїв ідеальної американської мрії та її реальних виконавців-будівничих. «Протягом кількох останніх десятиліть, – зазначає Беркович, – Америка була демонстрацією ідеології в дії. Оскільки концепт Америки втілює конфігурацію універсальних цінностей, гроно ідеалів, що надають певного змісту і форми нашим соціальним інституціям так само, як нашим класичним текстам, то з цього випливає, що власний контекст цих творів лежить у нашому національному розвитку. І ця традиція домінуюча... З ідеологічного погляду індивідуалізм, довіра до себе, ліберальна демократія такі ж справжні закони природи й розуму, як і вічні істини провидіння, ієрархії та божественного права королів, що їх Америка прагнула не описувати, а відкинути»³³. Беркович констатує, що протистояння «ідеалу» та актуальної теми, врешті-решт стало розглядатись як риса національної душі»³⁴.

На теренах модернізму процес цей відбувається здебільшого в межах **однієї** письменницької творчості – чи то йдеться про Південну школу з її локальними визначальниками, чи про Негритянський Ренесанс із його неповторною специфікою, з конкретикою расового, історичного, естетичного, психологічного досвіду, чи то про феміністичний компонент із особливостями жіночого світовідчуття і світобачення, чи навіть про той мейнстрім, який обтяжений суто американськими традиціями... Немає однорідного універсального художнього модернізму, щоразу слід застосовувати до аналізу авторських текстів своєрідну відповідну методику.

Аналіз модерністських текстів і модерністського періоду ускладнюється ще й його **континуальністю в часі**. Незважаючи на несуголосність різних хронологічних визначень, можна вважати

²⁹ Ibid., p.107-109

³⁰ Herbert Read. The Forms of Things Unknown. An essay on the impact of the technological revolution on the creative art. N.Y., 1963, p.178.

³¹ Ibid., p. 178, 179.

³² Ibid., p.169.

³³ Bercovich, Sacvan/ American Canon and Context. History in a Time of Dissensus // American Literature.- 1986-V.58.-#1.-p.100.

³⁴ Ibid., p.103.



загальноприйнятим час появи американського модернізму – 10-і роки ХХ ст., фазою, яка зветься «високим модернізмом» – міжвоєнний період, а точніше – 10-20-і роки, епохою академічного визнання – роки 50-і, коли модерністська ментальність визначає американський мейнстрім. Вже з цієї періодизації стає зрозуміло, що в американському варіанті відсутня фаза декадентська (про що вже йшлося), а проявлення авангардизму у порівнянні з Європою є ретардованим і досить своєрідним.

В Європі високий модернізм міжвоєнної доби процвітав водночас і у тісному контакті з течіями авангардистськими. Останньою фазою модернізму, яка запанувала в літературі Франції, Німеччини, проринула в Англію (навіть в Японію) після Другої світової війни, справедливо вважається екзистенціалізм. Уважне дослідження великого масиву прози американського мейнстріму засвідчує, що для Америки екзистенціалістське світовідчуття, суголосне з національною традицією потрактування проблем індивідуалізму, можна вважати природним підґрунтям літератури доби модернізму³⁵.

Характерною особливістю екзистенціалістського первня стає унормування відчуття **трагічності пересічного американця**, що закарбовується в творчості Е.Гемінгвея, У.Фолкнера, С.Беллоу, Дж.Д.Селінджера, Дж.Чивера, Дж.Апдайка, Дж.Гарднера, Р.-П.Воррена, Т.Вайлдера, Дж.Стейнбека, О'Ніла, Т.Вільямса, Е.Олбі та багатьох інших майстрів красного письменства США.

Ще в римській дискусії 1959 року в Інституті Грамші «Авангардизм і декадентство», на яку тепер полюбують посилалися неомарксистки і неоісторики, підкреслювалось, що авангардизм живиться революційними ідеями та середовищем. В Європі спалах **авангардизму** відбувався у міжвоєнному періоді. В США міжвоєнний авангардизм не був виділений як домінуюча течія; серед вагомих постатей – Е.Е.Камінгс, певною мірою – Г.Міллер, частково – Дж.Дос Пассос. Велика Депресія мистецького **авангардизму не породила**, акцент з метафізично-естетичного було перенесено на соціальну значущість літератури, з модерністського формального експерименту на реалістичну міметичність.

Це наповнило основним змістом журнал «Masses», «Masses @ Mainstream», а також по своєму відбилося у найбільш радикальному та інтелектуальному журналі «Partisan Review». На речника авангардизму це видання перетворилося у часи контркультури, тобто, в роки 60-70-і. Саме тут спершу друкувались есеї майбутніх корифеїв культурно-політичного дискурсу: Д.Белла, Н.Хомські, Г.Маркузе, М.Маклюєна та ін., проза та статті найпродуктивніших американських авангардистів – С.Зонтаг, Р.Сукеніка, Р.Пуар'є, М.Джілмена, М.Дікштейна, не кажучи про багаторічного головного редактора «Partisan Review» Вільяма Філіпса. Найяскравішим естетичним проявом контркультури стали Г.Міллер, В.Берроуз, певною мірою, Н.Мейлер, бітники... Взаємини з модернізмом цієї групи митців досить складні, адже вони свідомо декларують свій розрив, власну протиставленість «закутій у корсет» літературі еліотівської доби, високому модернізму. Неоавангардизм обстоює повноту вираження особистості не в межах культури або історії, а у повсякденній активній дії. Він підкреслено епатажний, демократичний, бунтівний. І водночас містить всі головні ознаки авангардизму, зокрема, обумовленість «революційною свідомістю» (бо революція, на переконання Маркузе, є субстанцією мистецтва³⁶), схильність до радикального художнього експерименту... Вже тоді В.Філіпс наголошував, що вирішення складної проблеми взаємин авангардизму і модернізму потребує гнучкості.

Нестандартність ситуації в США підкреслювалася високою активністю засобів масової інформації, широким розмахом демократичних рухів, які сприяли розвитку контркультури, а відтак – і безсумнівною дотичністю контркультури до культури масової. Відтак прокреслюється зв'язок контркультури з кітчем, поп-культурою, що не втратили актуальності і в наш час – майже через півстоліття після їх виникнення у західному світі.

Але американський літературний процес 60-70-их років був таким інтенсивним, набирив такого розмаху, сили, відзначався такими стрімкими змінами, що і спостерігачі, і дослідники іноді просто виглядали розгубленими. Г.Левін, один із чільників американського компаративізму, у своїх нарисах «Відбитки» (Refractions, 1965.) жалівся, що бітники бунтують, не маючи на це ані причин, ані підстав. Що модернізм вироджується: адже популярність не була метою і не стала долею модерністів, вони прагнули напруженого інтелектуального життя. Натомість сьогодні буржуазна публіка приймає бунтівне мистецтво як своє. «З цього, здається, народжується, а middlebrow (усереднений) синтез,

³⁵ Т.Денисова. Екзистенціалізм и современный американский роман. 1985.

³⁶ Partisan Review, ... 1972, №2, p.145

уереднений вираз середини віку»³⁷, тобто, такий собі мікс модернізму із поп-культурою. (Пізніше Джеральд Граф об'явить постмодернізм одним з центральних міфів контркультури³⁸).

А художня література, не зважаючи на критиків, розвивалася своїм шляхом: переможно крокувала так звана школа «чорного гумору», яка народилася в контркультурі і свідчила про радикальні зміни в модернізмі – прихід **постмодерністичної доби**.

Американський модернізм в оцінках академічної науки США

Сто років динамічної американської історії, що характеризувалася фатальними для долі країни і людства подіями і відчутними парадигмальними змінами, створюють нагальну необхідність нового погляду на **МОДЕРНІЗМ**. В Сполучених Штатах це реалізується не тільки у численних персональних розвідках і ще більш численних працях, присвячених складним стосункам модернізму, авангардизму з постмодернізмом (мається на увазі хоча б дослідження Іхаба Хасана), а й в академічних виданнях останніх років.

У «Колумбійській літературній історії Сполучених Штатів» (Нью-Йорк, 1988) під редакцією проф. Еморі Елліотта, написаній з постмодерністських позицій (як задекларував у вступі головний редактор, створеній за моделлю галереї або коридору, завішаного картинами, щоб кожен мав можливість скласти власне цілісне враження), період 1910 – 1945 (редактор проф. Девід Мінтер) містить розділ «Виникнення модернізму». Його автор Квентин Андерсен датує американський модернізм 1910 – 1945 роками, підкреслюючи, що «історики обумовлюють виникнення модернізму як наслідок трансформації суспільства через розвиток індустріалізації та технологій, принесених ХІХ сторіччям»³⁹. Філософсько-естетичний родовід американського модернізму Андерсен веде (як це вже усталилось у літературознавстві США – досить згадати резонансні праці Лайонелла Тріллінга або Леслі Фідлера) безпосередньо від романтиків. Емерсона, Торо, Мелвілла, Вітмена автор розділу взагалі називає ранніми модерністами, Генрі Джеймса – продовжувачем їхньої традиції, підкреслюючи зосередженість цієї автури на взаєминах людини, що перейнята самоусвідомленням, із універсумом, а не з соціумом. Андерсен підкреслює, що така позиція протистоїть Марксовій⁴⁰, а Н.Готторна і В.Фолкнера, зосереджених на внутрішніх суспільних людських зв'язках, вважає винятком із цієї плеяди. Саме така внутрішня спрямованість і віддаляє модерністів (Е.Паунда, Т.С.Еліота, В.К.Вільямса) від перейнятої матеріалістичним ажіотажем Америки.

У Колумбійській історії американського роману (загальна редакція того ж таки професора Еморі Елліотта, 1991 р.) розділ «Модерністський прорив» написаний Марго Норріс. Авторка, датуючи «високий модернізм» роками 1910-1930, переважно зупиняється на взаєминах європейського і американського його різновидів, особливо уважно аналізуючи творчість Г.Стайн (а також Е.Гемінгвея, Ф.С.Фіцджеральда, та ін.), всіляко підкреслює їх наративне новаторство і доходить висновку, що «модернізм як будь-який інший літературний період чи рух, є критичною конструкцією – і власного часу, і власних акторів, і породженою цим критичною традицією. Свого часу модерністи – особливо американські експатріанти до Європи – дуже свідомо відповідали тому, що вони відчували як духовне банкрутство сучасності, винаходячи нові поетичні та романні форми для вираження, критики та визволення своєї доби»⁴¹.

Мабуть, найвпливовіше на сьогодні академічне видання – це Нортівська двотомна “Heat Anthology of American Literature” під загальною редакцією професора Пола Лоутера, якого 2006 року Американська асоціація справедливо визнала найкращим американістом: адже саме за його книжками вивчає американську літературу вже кілька поколінь філологів США. У своєму останньому дослідженні «Від Волденського ставка до юрського парку: активність, культура та Американські студії»⁴² Пол Лоутер досить детально висвітлює історію створення фундаментальної антології, мотивуючи неминучість її появи необхідністю **новітнього погляду** на історію американської літератури, яка фактично як самостійна дисципліна була інституціолізована

³⁷ Levin H. Refractions, p.293.

³⁸ Kalinesku, p. 266.

³⁹ Columbia Literary History of the United States. N.Y., 1988, p.695.

⁴⁰ Ibid., p.700

⁴¹ Ibid., p.329.

⁴² From Walden Pond to Jurassic Park. Activism, culture, @ American Studies”, Duke UP, 2001



лише у 20-і роки ХХ ст., тобто, в період «розвиненого модернізму». Отже, і сам модернізм, під егідою якого сформувався американський літературний канон, викликає у Лоутера серйозний науковий інтерес: йому присвячено третю частину монографії “Revisiting the Canon: the Question of Modernism”. Переформатовуючи канон із модерністського на мультикультуральний (а ширше – з центристського на поліцентристський), Лоутер констатує, що «превалюючі навчальні методології того періоду – і певною мірою, нашого (маються на увазі 60-і роки ХХ століття – Т.Д.) explication de texte (курс. авт.), міф та символістський аналіз, і подібний формалізм ... сприяли підтримці нікого іншого, як критиків з університетською освітою»⁴³ Укладачі нової антології вважали своїм завданням повернути американській літературі весь діапазон її творчого потенціалу, того, що Р.Борн колись назвав транснаціональною Америкою, представити її складові не як окремі розгалуження під егідою імперіалістичного об’єднання, а як «динамічно інтерактивні та диференційовані гібриди»⁴⁴. Характеристичні модернізму як окремого етапу в літературі США другий том хрестоматії присвячує найбільший розділ.

В антології перелічено основні параметри модернізму як художнього руху (О.Зверев ще 1979 р. називав його художньою системою), в якому митець постає найбільш свідомим у питаннях форми та структури; переглянуто картографію – розташування центру і маргіналій; відзначено домінування духу експериментаторства, наголошено, що модерністи уникають пафосних слів, хоча й зображують щоденне, проте екстраординарно. Підкреслюється внутрішня суперечливість модернізму, скажімо, його елітарність разом із зосередженістю на буденності, складні стосунки з традицією, наслідування/відродження нібито забутого. Письменники перебувають в екзилі стосовно власної масової культури, а також – основних засад пуританства, у глибокому конфлікті із загальноприйнятою мораллю і суспільними нормами; модернізм постає частиною урбаністичної за проявами культури. Підкреслюється **алієнація** як константна для модерністської особистості проблема і тоді центральним для алієнованого митця стає питання про засоби вираження/донесення власних (унікальних) почуттів, світосприйняття іншому. «Алієнація може означати, що персона відчувається чужою, але це також може означати, що світ стає чужим»⁴⁵.

До складу модернізму включаються **Негритянський Ренесанс** (чого на момент формування феномену не визнавалося) і це визначається як напрям для подальшого студіювання, **та рух аграріїв**, що сприяв народженню/появі нової критики. Тобто, пропонуються як базові усталені характеристики модернізму і те, що оприявилось уже в період після модернізму і потребує всебічного осмислення.

Висновок з цього тексту такий: розпочавшись у США 1913 року як загальний шок спричинений виставкою європейських художників-модерністів, «модернізм, що став справді системою кількох енергетичних сутностей, піднімається до статусу єдиного літературного руху, стає фіксатором академічного потрактування середини 1950-х років»⁴⁶.

В останньому академічному виданні – Кембриджській восьмитомній історії літератури США під загальною редакцією проф. Саквана Берковича – модернізму присвячено окремий том, редагований Френком Ленстріччія, автором фундаментального дослідження «Modernist Quartet», N.Y., Cambridge UP, 1994.

Френк Ленстріччія, що пройшов вишкіл нової критики, обрав естета Кеннета Берке «як свій американський теоретичний приклад, на відміну від вибору Пола де Мана багатьма іншими критиками свого часу».⁴⁷ «Від формалізму до теорії, від теорії як нового деформованого формалізму до теорії як відкритої постмодерністської культурної політики – такою може бути самохарактеристика кар’єри Ленстріччія та його генерації». Центром його уваги завжди є доля уяви у сучасній культурі. Причому, він віднаходить щоразу власне підґрунтя для різних (з його точки зору 4-х) різновидів уяви у сучасній культурі – естетична, тоталітарна, прагматична, критична і відповідно – метафора, синекдоха, метонімія, іронія (що є своєрідним наслідуванням

⁴³ Ibid., p. 185

⁴⁴ Ibid., p.188.

⁴⁵ Ibid., v.2, p.954.

⁴⁶ Ibid., p..976.

⁴⁷ Daniel O’Hara. On Becoming Oneself in Frank Letricchsa //Boundary 2, v.19, # 1, 1992, p.231.



фрайєвського потрактування міфу як універсальної літературної моделі). З таких позицій написано його працю «Модерністський квартет», героями якої є Е.Паунд, Т.-С. Еліот, Р.Фрост і Стівенс. Його доробок в «Історію літератури» критик О'Хара рекомендує читати «у термінах (параметрах) ідеї плюрального суб'єкта пізнього Фуко і ревізійністського тлумачення уявної ідентифікації Крістєвої»⁴⁸. За свідченням О'Хара, основна увага дослідника зосереджена на проблемі самоідентифікації в поезії модернізму.

«Американський модернізм» Ф.Лентріччя складається з трьох частин: перша аналізує поетичну ситуацію початку ХХ ст. із акцентом на її філософське підґрунтя (Дж.Сантаяна, В.Джеймс, Дж.Ройс). Друга частина представляє творчий шлях Р.Фроста, В.Стівенса, Е.Паунда та Т.С.Еліота У третій частині з післяпостмодерністської (тобто, вже обтяженої філософією постмодернізму) позиції досліджується основна для модернізму проблема самоідентифікації. Лентріччя, як і попередники, веде родовід модерністського «я» від Емерсона, але, на відміну від попередників, оприявнює **порожнечу реальності**, на якій побудовано це ідеалізоване «я», оперте на «американську мрію про поодинокість self-made, але *impossibly universal* третьої особи, яка є чимось надто фантастично ідеальним та індивідуалістичним, аби бути достовірною»⁴⁹.

Спираючись на аналіз поетичної спадщини модерністів (найбільше Паунда), Лентріччя тлумачить трагічну алієнованість модерністського багатоликого або не сповненого історичною реальністю “one-self” як ілюстрацію до того, що «Дж.Крістєва (після Лакана і Фрейда) аналізує як **уявного батька індивідуальної передісторії** (виділення моє-Т.Д.). Уявний батько, як Фуко (після Ніцше і Гегеля) також визнає, втілює агонізуючу конструкцію self, той множинний суб'єкт (oneself), що є історично специфічним та іронічним саморепресованим ментором/учнем, зв'язаним із різними формальними пермутаціями»⁵⁰.

Цього разу я не можу погодитись з «великим синклітом» і спробую вивести проблему трагічної алієнації модерніста, митця і персонажа, суб'єкта і об'єкта творчості в інші площини. Спираючись на художній і критичний доробок американських модерністів, можна стверджувати, що почуття трагічної алієнованості людини від сучасної їй реальності є спільним для всіх, але естетичне його вираження – різним, як правило, експериментальним. Так само по-різному відшукується “prehistorical father”, тобто, об'єднуюче ці ідентичності начало (або у термінах класичної філології – епічність). Як культура/духовність/міфічність/християнство у Еліота; як культура/історія у Паунда; як фізіологія/антропологія у Г.Стайн – якщо говорити про «чистих» інтенсивних, я б сказала, модерністів. А ще – з великою домішкою суто американської, як скажімо, у Фолкнера та й всієї Південної школи реальності, особливо у прозаїків, серед яких годі назвати жодного «чистого» модерніста, принаймні, у період його «високої фази».⁵¹

Після модернізму

Найавторитетнішим свідком і аналітиком процесів протистояння/переходу модернізму і постмодернізму, є, на мою думку, І.Хассан. У його працях 60-70-х років тогочасна американська літературна продукція здобуває різні оцінки – від емоційних до наукових. Від констатації того, що новітні (модерністські або контркультурні) твори зображують сучасність як апокаліптичну, що відбувається негачія вже у планетарному масштабі («Розчленований Орфей», 1965), до констатації нової (постмодерністської) фази, яка означає зміну епістемологічної парадигми («Паракритицизми», 1975). Ця нова фаза означала і кінець, вичерпаність модернізму, і його фундаментальність як підґрунтя, на якому постав постмодернізм. Це афористично висловив Дональд Бартельм у романі “The Dead Father”: father “**dead, but still with us, still with us, but dead**”. Про нездоланну спорідненість модернізму і постмодернізму свідчить хоча б те, що навіть у 1994 році, коли в Сполучених Штатах вже був пройдений пік постмодернізму як «на практиці», так і в теорії (мається на увазі Єльська школа), A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory, ed. by Jeremy Hawthorn, подає ці два терміни – модернізм і постмодернізм – разом.

⁴⁸ Ibid., p.236.

⁴⁹ Цит. Ibid., p. 252.

⁵⁰ Цит. Там же, с. 253-254.

⁵¹ Детально про це див. Денисова. На пути к человеку. 1973; Роман і романісти США. 1990. Історія американської літератури ХХ ст. та ін.



Доба модернізму виявилася тим вузловим моментом, в якому було зав'язано чи не всі наступні критичні або визначальні вектори, повороти, течії, що вповні оприявнились у постмодерні часи. Це справедливо стосовно фемінізму, який у модерністську добу активізувався у вигляді суфражизму. Це справедливо щодо інших, тоді, здавалося, маргінальних течій, скажімо, паростків афроамериканської літератури. Фолкнерівські мулати стали визнаними канонічними носіями трагічної алієнованої свідомості у добу модернізму. У постмодерні і навіть після постмодерні часи їхнє канонічне місце посіли самі афроамериканці, які, за твердженням їхнього речника Вільяма Дюбуа, від природи наділені **twoness** – роздвоєною свідомістю.

Всім, хто переймався проблемами постмодернізму, досить лише нагадати широко розповсюджену схему модернізм-постмодернізм, укладену свого часу І.Хасаном (як він потім зізнавався, абсолютно несерйозно), що фактично з часом набула серед літературознавців статусу канону. Отже, американський постмодернізм, народившись у надрах модернізму, точніше – контркультури, набув не тільки статусу окремого літературного руху, школи, суспільної ментальності. Із розвитком природничих наук, антропології його естетичні прозріння, породжені близьким контактом із сучасною йому реальністю, одержали статус наукових істин. Варто нагадати теорію хаосу як єдиного середовища, з якого народжується (або може народитися) порядок, лад бельгійського лауреата Нобелівської премії Іллі Пригожина, що будується на утвердженні креативності випадку (I.Prygogine and Isabelle Strangers “Order out of Chaos: Man’s New Dialogue with Nature”, N.Y., 1984).

Одним із резонансних досліджень часів зміни парадигми з модерністської на постмодерністську вважається розвідка М.Калінеску «Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadanence, Kitch, Postmodernism. (Duke UP, 1987 (1977)), де автор відзначав, що у 1977 році власну концепцію постмодернізму мала лише Америка, а вже у 1987 р. вона стала інтернаціональною. Концепція М.Калінеску уявляється найбільш виваженою і всебічно наближеною до взаємодії літературних процесів, задіяних у них категорій. Між іншим, Калінеску виступав одним із ключових доповідачів на цю тему на X міжнародному конгресі компаративістів, присвяченому постмодернізмові (Париж, 1985). «Модернізм відкрив шлях, – зазначав Калінеску, – бунтівному авангарду. Водночас модернізм обернувся проти себе самого, і розглядаючи себе як декаданс (підкреслення авторське), драматизує власне глибоке відчуття кризи⁵². Постмодернізм, який неодноразово був предметом дискусій українських американістів (Міжнародний симпозиум 1994 року, I Міжнародна конференція з літератури США 1999 року з подальшою двомовною публікацією матеріалів, дворічна робота Школи з літератури США, Семінар з постмодернізму, проведений у Миколаєві з подальшим виданням його матеріалів...), згаданий тільки в одному аспекті – його амбівалентних взаємин із модернізмом, як такий, що багато в чому допоміг прояснити і власну сутність модернізму. Очевидно можна констатувати, що у XXI столітті і постмодернізм вже відіграв свою креативну роль як у літературі, так і у суспільній ментальності США. На зміну йому давно вже прийшов мультикультуралізм, що перебуває у складних стосунках не лише з американським мейнстрімом, який визначається гетерогенністю, а й з постколоніалізмом, певною мірою слугуючи для нього «мертвим батьком».

Можна сьогодні стверджувати, що американське суспільство, пройшовши критичні стадії модернізму і постмодернізму, потребує конструктивних підходів, про що свідчать абсолютно різні факти і фактори: поява літературних творів (здебільшого, молодих авторів) зі щемливою потребою утвердження міжлюдських взаємин, побудованих на любові (J.Foer “Extremely Loud @ Incredibly Close”; Nicole Krauss “The History of Love”, 2005); поява роздумів критиків-гуманістів про необхідність утвердження в літературній науці афермативних – навіть дещо, на мою думку, фікціональних категорій типу «довіри» (І.Хассан). Нарешті, всенародне обрання президентом Барака Хусейна Обами... І з часом цей новий національний досвід примусить майбутніх американістів знову переглядати попередні етапи літературної історії.

⁵² M.Calinescu. Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadanence, Kitch, Postmodernism. (Duke UP, 1987 (1977), p.5.