

# Питання теоретичні

Михайло Наєнко

УДК 82.0

## КРИТИКА І ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО: КУДИ ЙДЕМО?

У статті аналізується сучасний стан літературної критики, історії й теорії літератури. Звертаючись до історії питання, автор висловлює деякі дискусійні думки про “нетворчу” залежність української науки про літературу від зарубіжної, звертає увагу на брак свіжих думок у постмодерному літературознавстві, пропонує можливі шляхи виходу його з такої (на його думку) кризи. Основний акцент зроблено на необхідності авторських праць з історії й теорії літератури та актуальності естетичного, стильового критерію в осмисленні художніх явищ.

*Ключові слова:* літературна критика, літературознавство, наукова методологія, естетика художніх явищ, постмодерні пропозиції, авторський стиль, “клаптикове” літературознавство.

*Mykhaylo Nayenko. Literary criticism and literary studies: Quo vadis?*

The paper explores the modern state of affairs in the realm of literary criticism, history and theory of literature. The author expresses some controversial thoughts on the unproductive taking over of the concepts elaborated within the foreign literary studies on the part of Ukrainian scholars; he also draws the attention to the evident lack of fresh ideas put forth by the postmodern humanities and offers possible solutions against this kind of exhaustion. The paper emphasizes the need for original researches in history and theory of literature as well as the validity of aesthetic and stylistic criteria for literary interpretation.

*Key words:* literary criticism, literary studies, scientific methodology, aesthetics of literary phenomena, postmodernist propositions, individual writing style, patchwork-like literary studies.

*Не секрет, що в сучасних (і тонших, і товщих) літературних часописах практично відсутня дискусія. Епізодичні “перепалки”, звичайно, бувають, як, скажімо, між Б. Бойчуком і Т. Гундоровою з приводу деяких “недопроявлених” моментів у другому виданні монографії Т. Гундорової “Проявлення слова” (Критика. – 2010. – № 1-2), між В. Скуратівським і Л. Герасимчуком щодо літературного шістдесятництва (кілька цьогорічних літніх чисел “Української літературної газети”) чи між П. Іванишиним і групою науковців з Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ (Т. Денисова, М. Коцюбинська, Г. Сиваченко) про деякі полемічні моменти в монографії Т. Гундорової “Кітч і література” (Слово і Час. – 2009. – № 7; 2010. – № 1). Але це – частковості, які не зачіпають принципових, корінних питань літературознавства як науки. Складається враження, що серед сучасних дослідників елементарно немає кому написати серйозну дискусійну статтю. Не стало С. Єфремова, Д. Донцова, Д. Чижевського чи Ю. Шереха, передчасно загинули великі естети у критиці М. Євшан і М. Гнатишак, вигасла духова (як сказав би М. Грушевський) енергія репресованих В. Перетца, М. Зерова, П. Филиповича та їхньої філологічної школи – і, як у тій білоруській пісні, “стало ціхо-ціхо на усьой зямлі”. У наслідку маємо: рухаючись нібито вперед, сучасні критичні й історико-теоретичні дослідження як наукову базу використовують тільки концепції зарубіжного літературознавства (з їхньою ж і термінологією); вітчизняні ж, вражені недавніми соціологічними вульгаризаціями та зацикленістю на звуженій, “клаптиковій” проблематиці, відпочивають. Де таке бачено: у роки незалежності, за двадцять минулих літ науковцями академічних*

У скороченому варіанті статтю було надруковано в “Українській літературній газеті” (2010. – №17, 18).

*установ та вищих навчальних закладів не створено жодного корпусу теорії літератури? Чи ще довго так триватиме? Коли вже наше літературознавство втомиться від відпочинку? Як казав Тарас Григорович з іншого приводу: “Коли одпочити, ляжеш, Боже, натомлений? І нам даси жити!”... Чи я, можливо, помиляюсь?*

Упродовж століть і тисячоліть науково-критична думка про літературний процес активно фіксувала інтелектуально-естетичний потенціал літератури на всіх її етапах, починаючи з усної (фольклорної) традиції і закінчуючи писемними її формами – від античної класики до постмодернізму. Якого прогресу досягнуто? Що з літературознавства античних і ближчих до нас часів залишилося жити, а що відійшло в історію як помилка? Історія, як відомо, не знає “чистих” помилок і її не можна “підправляти”; її варто знати, щоб уміти читати зв'язок (тяглість) літературних часів. Там усе чи майже все (як для свого часу) було доцільним. Тому варті уваги і праці класичної науки про літературу епохи античності, на основі яких відродилося в ренесансному пору неокласичне, поетологічне літературознавство; і праці часів нової літератури, що покликали до життя історичну школу літературознавства з її романтичним та реалістичним періодами, і зрештою – дослідження епохи новітнього письменства, що сформувало філологічну школу критики з безліччю її модерних і постмодерних відгалужень. Літературознавство (як відомо) похідне від літератури, а ядром його як науки є методології, що змінювалися залежно від розвитку інформативно-естетичної бази й людської психіки, від уявлень людини про феномен художності та можливостей його інтерпретації. Методологій інколи можна нарахувати стільки, скільки було фахівців-літературознавців. В епоху постмодернізму так воно нерідко і буває, але в історичному ретроспекті дослідники літератури частіше гуртувалися в поглядах на природу творчості, ніж роз'єднувалися; єднало їх насамперед розуміння формально-змістових властивостей художнього слова, що й відбивалося в особливостях певних літературознавчих методологій. Звідси поетологічна (класична й неокласична) методологія, середньовічний бібліографічний метод, міфологічний, порівняльно-історичний, історико-культурний та психологічний напрями в межах історичної школи літературознавства; художньо-стильові, психоаналітичні, екзистенційні, структуральні, семіотичні, рецептивні, риторичні та їм подібні підходи до інтерпретації художніх текстів за принципами філологічної школи часів модернізму й постмодернізму; домінантна основа останньої полягає у визначенні не змістового “що” (як в історичній школі), а формального “як” у тому тексті. Це, однак, не вело до розриву змісту й форми в художньому творі; так шукається всього лиш гармонія між ними, але з домінантною увагою таки до форми; бо ж рух творчого ремесла визначають у кінцевому підсумку зміни його форм, а у власне художньому творі немає нічого, що б не було формою.

Українське літературознавство, хоча й перебувало протягом значного періоду своєї історії (аж до 1990-х років) в умовах колоніальної заблокованості, освоїло практично всі відомі в європейській науці про літературу методології. Вони виявляли себе, щоправда, з певним запізненням, однак функції свої виконали якщо не сповна, то значною мірою. Найдовші затримки у використанні продуктивних у літературознавстві методологій спостерігалися в радянські часи, коли в духовну сферу втрутилась ідеологія у вигляді нав'язування мистецтву та науці про нього штучно сфабрикованого вульгарно-соціологічного методу соцреалізму. Та не впасти у прострацію національному літературознавству в той час не дали наукові сили, що опинилися у вимушеному вигнанні, у т. зв. українській діаспорі. Завдяки їм українське літературознавство

в усіх його складових (літературна критика, історія й теорія літератури) у ХХ ст. свою аналітично-інтерпретаційну місію щодо тлумачення явищ письменства виконало вповні (чи майже вповні), а зі здобуттям Україною незалежності став можливим розвиток науки про літературу в єдності обох її варіантів: і діаспорного, і звільненого від вульгаризацій материкового. Процес цей розвивався, звичайно, не без конфліктів і надсад; материкове літературознавство втратило внаслідок репресій 1930-х і пізніших років кращі історико-теоретичні сили; на поверхню випливали “недоспеціалісти”, які призвичаїлись до вульгарно-соціологічної методології і сприймали наукову думку діаспори та всього західного літературознавства з осторогою. Однак і в діаспорі було чимало по-своєму “нефаховитих” фахівців, які до материкового літературознавства в Україні ставилися або з цілковитою недовірою, або й з певною зверхністю. Унаслідку виникали якщо не затяжні фахові конфлікти, то тимчасові непорозуміння, які шкодять науково-критичній думці ще й сьогодні, відтягують освоєння нею визначальних у світовій літературознавчій практиці методологій і напрямів. Виникає інколи, щоправда, й запитання: чи всі вони (“західні” методології та напрями) потребують обов’язкового засвоєння, а вітчизняні – заперечення?

Кінцева мета будь-яких методологій – не схоластичне теоретизування, а пошуки шляхів до істинного розуміння художньої творчості, створення її історії та кристалізації на основі цього найвідповіднішої літературної теорії. Слід виходити з того, що література як вид мистецтва – це живий організм, і кожна методологія, яка пропонує свій підхід до нього, мусить бути теж живою, тобто такою, котра бачить у літературному мистецтві живе, художньо оформлене й інтелектуально забезпечене почуття. Наголосити на цьому є потреба принаймні з однієї причини: на всіх етапах розвитку літературного процесу зв’язки між цими двома іпостасями духовної діяльності людини (творчістю й наукою про неї) були майже органічними, а згодом... Згадується Остап Вишня: “Це щось таке не зовсім навіть і зрозуміле... Чоловіка сто люду. Такого собі звичайнісінького люду, як і ми всі, грішні, а коли їх стулити до купи, виходить “Плуг”... Куди воно й кому потрібне” [1, 266]<sup>1</sup>. Так само, коли розрізнено чуєш імена Р. Барта, Ж. Лакана, Ю. Кристевой, Г.-Р. Яусса й ін., не відчуваєш нічого особливого: дослідники як дослідники. А коли побачиш усіх їх разом в “Енциклопедії постмодернізму” [див.: 7]... Ніби на цвинтар потрапив чи в анатомічний театр. Звичайна наука про літературу, наголошуємо, – це жива лабораторія про живу творчість, а тут – цвинтарний театр; у ньому (у названій “Енциклопедії...” тобто) розтинають літературу, як мертвий труп. Структуралісти беруть собі з нього розрізнені його складові (за Р. Бартом, *лексії* – одиниці читання того автора, що, виявляється, ще й помер); феміністи – статеві вияви тих складових; інтертекстуалісти – усе, що схоже на щось подібне в інших подібних; рецептивна естетика – сприймацький феномен досліджуваного об’єкта (який був колись суб’єктом); постколоніальна методологія цікавиться тим, що сталося в літературі після виходу її творців із колоніальної залежності; постструктуралісти й деконструктивісти – тим, що залишилося від структуралістів та конструктивістів... Це, мабуть, спрощене, навіть банальне міркування, але банальність не скасовує правди. В узагальнювальних студіях із постмодерного літературознавства читаємо: Барт і Лакан довели структуралізм до апогею в 1960-х роках, а в 1970-х Фуко й Дерріда його зруйнували; постмодерністський фемінізм активізувала Сімона де Бовуар у кінці 1940-х, а Кристева і К<sup>о</sup> в 1960-х збагатили його деякими константами (?) про “чоловічість” і “жіночість”, у яких нібито реконструюються

<sup>1</sup> “Плуг” – дуже строката, звужено тенденційна група “селянських письменників” у часи раннього радянізму.

бінарні протиставлення “культура/природа” (жінка, отже, перебувала поза межами культури?); інтертекстуальне прочитання – це дослідження глибокого контексту будь-якого акту текстуальності, що показали ті ж Барт, Дерріда й ін.; рецептивна естетика передбачає герменевтичне тлумачення тексту, в якому творець його є водночас і сприймачем його, отже, два горизонти сподівань (за висловом Яусса) єднаються в одне коло; новий історизм – це уявлення про те, що наші знання повністю або почасти детермінуються їхньою історичністю, але вони завжди зіпсовані “упередженістю” свого часу; Майнеке показав, що підхід історичистів до явищ (зокрема й літературних?) є релятивістським (відносним) і може призвести до “анархії цінностей”... Отже, *той* показав, *той* зруйнував, *той* сказав, *той* активізував... Ну й що, думає мислячий фахівець: вони казали чи показали, але ж не на всі часи? Їхні міркування супроводжувались уведенням у лексику безлічі термінів, запозичених із різних галузей знань (дискурс, стратегія, інтенційність, атараксія, сигніфікація, деривація et cetera), які (особливо у студіях сучасних наймолодших дослідників) стирчать, буває, без змістової потреби з найнесподіваніших місць; вони стимулювали також увагу деяких (теж із молодшого покоління) письменників до ненормативної лексики в нарації (“найневинніше” висловлювання, скажімо, у “Дванадцяти обручах” Ю. Андруховича звучить так: “А х...-лі ж ти так говориш” (крапки тут і далі мої; автори називають такі слова “своїми іменами”. – М. Н.)) чи фізіологічних інтим-процесів у поведінці своїх персонажів на кшталт: “Візьми в ротика... Глибше візьми... Повернись, я тебе хочу ще ззаду взяти” [9, 13, 113]. Деякі автори ці “квіточки” доповнюють такими “ягідками”, які навряд чи й витримає навіть люксовий фінський папір: для С. Пиркало, С. Жадана чи С. Поваляєвої слова на зразок “с...-ка”, “х...-й”, “п...зда” або “відп...здити”, “наїбн...ся” і т. п. безсоромно почувуються в текстах їхніх творів, не моргнувши навіть оком [ див.: 5]. Чи поглиблює все це художність як родову ознаку творчості і, найголовніше, чи сприяє тлумаченню космосу літератури з позицій її естетичного покликання?.. Я. Голобородько “із жалем” констатує, що “перевести репліки й розмови навколо сексу в розряд виписаних сексуальних сцен або сексуально відтворених картин Оксана-нараторка з тексту пані Забужко так і не наважується” [3, 79]. Причина, мабуть, у тому, про що сказала О. Забужко в інтерв'ю з приводу свого останнього роману (“Музей покинутих секретів”, 2010; у певному розумінні – енциклопедії “європейських” злочинностей щодо української нації і водночас “азійських” непристойностей): естетичні можливості сексуальної стихії наша література ще далеко не вичерпала. У Ліни Костенко є свої міркування у цьому зв'язку: “Прийшли бендюжники від слова / І потопили мову в матюках”. Чи ще відвертіше: “Не хочу грати жодної з ролей / У цьому сатанинському театрі...”.

Інша крайність у тому “театрі” – цинічна прозаїзація поетичного ремесла як такого. Читаємо нібито поетичний текст Ю. Андруховича зі збірки “Пісня для мертвого півня”:

Павло Григорович – істинний сковородинець, так само тенор,  
арфістка.

Максим Тадейович – мало що балабон, то ще й поляк.

Бажан – жид. Фітільов – кацап.

Мовчу про Бургардта і Йогансена.

Микола Зеров: був би нічого, тільки от зуби зіпсовані.

Інженер Маланюк з кадетською виправкою,

Прямий, як єдина звивина.

Доктор Донцов ще пряміший,

з руками, чистими навіть після гри в карти.

Доктор Кандиба розвідник надр.  
Доктор Петров просто розвідник.  
Потім ще пару чекістів, два-три комуняки,  
десяток академіків  
і – наввипередки, хто кого швидше здасть.

Я. Голобородько пише, що Ю. Андрухович (як постмодерніст) постає в цьому тексті деміфологом, деромантизатором “реалій та колізій не лише українського, але й “інших” світів” [2, 26]. Можливо... Але чи це поезія? Чи це література? Чи була б літературною, скажімо, фраза: “Андрухович – жид, поляк чи кацап?”... Якщо художньою літературою називати коридорну балачку, то так. А якщо література – це все-таки мистецтво, то питається в задачі, де у процитованому “шедеврї” артеґраунду мистецтво?..

Відома річ, від міркувань про можливості літературознавчих інтерпретацій, що існують у західній науковій критиці з її дуже розхристаною термінологією і які в певному розумінні стимулювали “любов” наймолодших пострадянських авторів до коридорної балачки та ненормативної лексики, не відмахнешся одним махом; із ними доводиться рахуватися, як із тією, скажімо, пульпою, яка в 1960 р. зіткнулася на своєму шляху все живе в районі київського Бабиного яру, або з тією розпустою, яка, кажуть, призвела навіть до загибелі античної цивілізації. Але знову і знову себе запитуєш: “Чому після тлумачення змісту кожної постмодерної методології з усіма її дзеркалами й задзеркаллями не міститься бодай найскупиша інформація на зразок: вони (рецептивна, інтертекстуальна, феміністична, постколоніальна чи інші методології) лягли в основу написання тими чи тими фундаторами їх історії німецької, англійської, французької чи іншої національної літератури?”. Адже майже кожна “давня” методологія залишилася в історії саме такими працями найвідоміших дослідників літератури: Андрес і Тірабоскі в італійському літературознавстві рубежу XVII-XVIII ст., Лагарп – у французькому цього ж часу, Джонсон – англійському, Гесснер, Ламбек, Райман і Гейман – німецькому... А в кінці XIX і в першій половині XX століть з’явилося ціле гроно авторських історико-літературних праць і в Україні – М. Петрова, О. Огоновського, І. Франка, С. Єфремова, Б. Лепкого, М. Грушевського, М. Возняка, М. Шамрая, В. Коряка, М. Гнатишака, Д. Чижевського... Не всі вони завершені, автори користувалися для написання різними – позитивістськими (аж до вульгарно-соціологічної В. Коряка) чи естетико-стильовими методологіями, проте важливий сам факт їхнього написання. Таку традицію нині не наслідують ні вітчизняні (“клаптикові”, що досліджують лиш окремі літературні “клаптики”, а не всю літературну історію), ні, факт залишається фактом, західно-постмодерні літературознавці. Останні, виявляється, ще більш “клаптикові”, ніж наші, бо зупиняються у своїх судженнях лиш на теоретичних “клаптиках”. До практичної діяльності (створення власних історій національних літератур) у них, як видно, думка навіть “не стремить”, а дехто підливає олії в огонь ще й своїми сумнівами. “Чи можлива історія літератури?” – запитує (згадаємо не зайвий раз) у книжці під такою назвою гарвардський професор Девід Перкінс [12, 34]. Хочеться вірити, що не тільки можлива, а й потрібна. Інакше-бо сфера функціонування й літератури, і науки про неї залишиться заняттям лише для “найвужчого кола обмежених людей”. Гуманітарної катастрофи за таких обставин не уникнути. СЛОВО, ЛІТЕРАТУРА запобігли ж цьому ще тоді, коли вилушили людину із тваринного світу. Їх не здатні замінити жодні технічні інформсистеми. Принаймні до часу, поки не вичерпає себе біблійна формула “СПОЧАТКУ БУЛО СЛОВО”. А вона не вичерпає себе ніколи, бо те СЛОВО було БОГОМ... У художній літературі воно

завжди побільшене і сповнене глибинного, невичерпного змісту. Найповніше розкрити його зміст у його історії здатна допомогти лиш та методологія, яка зорієнтована на художньо-стильове прочитання літературного твору. Хоч як це дивно, у згаданій “Енциклопедії постмодернізму” поняття “стиль”, “художність” принципово відсутні. Чому? Так само “чому”, наприклад, у ґрунтовній, полемічно загостреній студії Є. Кононенко “Дама з химерами” (про монографію О. Забужко “Notre Dame d’Ukraine...”) [10, 29 – 35] зовсім відсутня розмова про поетику, естетику творчості Лесі Українки? Переважає обсмоктування біографічних колізій поетеси (дослідникові ж вони завжди відкриватимуться тільки своїми зовнішніми формами, бо внутрішні, дуже особистісні, відходять за обрій разом із письменником як людиною) та ще супернудні розмірковування про всіляких гностицистів, психотиків, пневматиків та інших (любих і для О. Забужко) філософських іліків. Адже авторка “Кассандри” й “Лісової пісні” – насамперед поетеса і цим найбільше цікава для вічності. Є. Кононенко, судячи з усього, лякає навіть будь-яке слово з *поетичним* коренем (працю Д. Донцова “Поетка українського рісорджіменто” вона чомусь іменує “Співачкою українського рісорджіменто”). Якщо ж її і справді більше цікавить “філософізм” як нібито найбільш об’єктивна методологія тлумачення художньої спадщини письменниці, то не зайвим було б уважніше вчитатися хоча б у слова А. Франса, котрі Д. Донцов поставив епіграфом до названої студії: “Нема об’єктивної критики так само, як нема й об’єктивної штуки, і всі ті, які хваляться, що вкладають щось інше, як самих себе, в свій твір, дозволяють себе ошукувати найбільше оманній філософії” [6, 3].

Напрошується на згадку переконання про необхідність теоретичного обґрунтування самого поняття методології. У новіші часи на цьому наголошував ще К. Копержинський, рецензуючи працю Л. Білецького “Основи української літературно-наукової критики” [див.: 14, 151-154]. Ядром проблеми має бути уявлення, що істинною літературознавчою методологією є лише та, яка у творі письменника бачить насамперед художню стихію. Чи витримають іспит на такий тест усі ті методології, що ними послуговується постмодерне літературознавство? Навряд. Бо значна частина їх (психоаналітика, фемінізм, постколоніалізм чи й практикований О. Забужко та Є. Кононенко “філософізм”) – позитивістські навіть не у кращому розумінні слова й настроєні на письменницьку МОВУ в її номінативному (а не художньому) значенні. Тому значенні, яке не написано, а вичитується з написаного. Тобто – підтекст, який нашоухує читача на чуттєвий домисел, на співпереживання разом із мотивами та героями твору. Вони (домисли, співпереживання) мерехтливі, серпанкові, але й “матеріально” окреслені, бо тримаються написаного твору-тексту. Чи усвідомлюють це прихильники постмодерних методологій? Лише дехто. Коли міркують, скажімо, як семіотик-структураліст Ю. Лотман: “Ідея (твору. – М. Н.) не міститься в яких-небудь, навіть вдало дібраних цитатах, а виражається всією художньою структурою. Дослідник, який не розуміє цього й шукає ідею в окремих цитатах, схожий на людину, яка, дізнавшись, що в будинку є план, почала б ламати стіни в пошуках місця, де цей план замурований” [11, 19]. А інші постмодерні теоретики літератури?.. Чи усвідомлюють?

Художньо-стильова методологія літературознавства (не плутати зі стилістичною критикою, яку активізував на початку ХХ ст. Бенедетто Кроче) не має конкурентів. Вона базується на пізнанні духовного начала літератури, яке виявляється лише в художній структурі, що постає в рисах і закономірностях певного стилю. Якщо лекала всіх інших методологій на художній твір накладаються, то стильова – впливає із самого твору. У художньому творі немає нічого (з формально-змістових позицій), крім стилю. Тому епоха, яка не

має свого стилю, – не епоха. Письменник, що не виявляє у своїй творчості лише йому властивого стилю, не письменник. Звідси потреба відбору, групування літературних явищ, які належать одній епосі, і визначення індивідуальних рис у стилі кожного окремо взятого письменника. Абсолютної чистоти експерименту в цьому випадку, звичайно, теж не досягти. Бо йдеться про живий процес, у якому все перебуває у творчому русі і сповнене розмаїття художніх індивідуальностей. Прихильник стильової методології, автор написаних ним “Історії української літератури”, “Історії російської літератури”, “Порівняльної історії слов’янських літератур” Д. Чижевський в останній із названих праць через те й наголошував: “Неправильно було б очікувати, що всім літературним явищам, які ми об’єднуємо в одну стильову групу і узагальнюємо в одному понятті (ренесанс чи реалізм) властиві одні й ті самі риси, так як це є в анатомічних особливостях (див. вище про “анатомічний театр”. – М. Н.) одного виду тварин чи у властивостях однієї конкретної геометричної фігури” [16, 39]. Стильові риси, отже, у різних авторів можуть бути в чомусь відмінні, але на рівні художності вони споріднюються й забезпечують цілісність того чи того стилю. Саме він і дає можливість схарактеризувати естетичне обличчя певної літературної епохи, яка складається з індивідуальних стилів кожного її репрезентанта.

Згадаємо більш-менш відоме: Р. Барт пробував показати художнє обличчя Едгара По на прикладі аналізу його оповідання “Правда про те, що трапилось з містером Вальдемаром”. Хисткість того аналізу (своє подрібнення тексту “Вальдемара” на 150 сегментів Р. Барт називає “прогулянкою текстом”) у тому, що його вектор спрямовується *від тексту до твору*. А у творчій дійсності відбувається ж усе навпаки: *від твору до тексту*. Бо в уяві автора твір спочатку народжується (для себе) і лише потім те народження реалізовується в тексті-текстах. Отже, за логікою, критик-дослідник повинен іти “за автором”. Деякі з них (наприклад, італієць А. Моравія) могли сказати, ніби, сідаючи за письмовий стіл, навіть не знають, про що будуть писати. Є тут щось від лукавства. Знають! У їхній свідомості й підсвідомості твір спочатку складається “для себе”, а потім – записується. Деякі деталі в ньому можуть бути несподіваними (як та пушкінська Татьяна, що неочікувано для автора вискочила заміж). Але це – деталі; фундамент твору від них не зруйнується. Головне, щоб він був. Пошуки його – принципове завдання критика. Це, як здається, добре відчула Т. Гундорова, аналізуючи постмодерну (в окремих випадках навіть “після-постмодерну”) українську прозу останнього двадцятиліття. Її міркування про те, що та проза зафіксувала симптоматику “хворого тіла” сучасності, видаються (як серйозний діагноз) майже переконливими. Але “майже”, бо збудовані на позитивістському тлумаченні аналізованих текстів, тобто – без показу, що ті тексти завжди достатньо спроможні в художньо-стильовому плані. Лиш принагідної і ніби покvapної згадки про “іншу естетичну парадигму” в одному із творів Т. Прохаська чи про те, що “українська молодіжна проза сьогодні є лабораторією нової *образності* (курсив мій. – М. Н.), у якій, будемо сподіватися, народиться нова українська література”, у просторій і добротній студії явно недостатньо [4, 24 – 28]. Складається враження, ніби повертаємося до часів розквіту історико-культурної критики, коли, наприклад, в “Истории славянских литератур” О. Пипіна (1879) “серед двох тисяч сторінок... ніде не знайдеться жодної повної, присвяченої естетичному, суто літературному аналізу” [13, 13].

Згадувана Бартова “прогулянка текстом” “Вальдемара” – одна з найбільших авантур літературознавства ХХ ст.: аналіз п’ятисторінкового твору в ньому розгорнуто на 20-30 сторінок критичного тексту. Якщо дійти таким шляхом до написання історії американської літератури, то вона виявиться, як мінімум,

стотомовою, а історія рідної для Барта французької потягне, мабуть, і на тисячу томів. Через те, очевидно, про Бартову методологію пишуть, що вона лиш “залишається на слуху”. Не працює (зауважмо!), а тільки “залишається на слуху” [7, 34].

Що ж насправді (якщо глянути на “Вальдемара” з позицій феномену художності) критик міг додати в тому оповіданні? Це одна із численних спроб літератури осмислити типове, як для романтизму початку XIX ст., і вирішену в похмурих барвах (що теж характерне для одного з напрямів романтизму) тему життя і смерті: безнадійно хворий на сухоти Вальдемар погоджується на гіпнотичний експеримент, перед яким (гіпнозом) нібито смерть може відступити. За сюжетом так і сталося: Вальдемар прожив у гіпнотичному сні “зайвих” сім місяців (романтична гіпербола!), але виявилось, що то було не життя, а гниття; як тільки експериментатор вивів героя з гіпнозу, тіло його почало розкладатися, не залишаючи нічого, крім “напіврідкої, огидної гнилої маси”. Життя, отже, смертне (не зайвий раз переконався романтизм), але письменникові-романтику потрібен був художній експеримент, і він його провів: у творі є інтригуюче (від першої особи) “загравання” з читачем (серед публіки поширювалися різні чутки щодо можливостей продовження життя, і тому, мовляв, доводиться розповісти “правду”); є в оповіданні драматично викладені сумніви медиків-фахівців щодо цілющих можливостей гіпнозу, і дехто з них (романтичне життя ж розвивається за “красивим” сценарієм!) навіть непритомніє, але... Смерть так-таки й не скасовується; загадка життя залишається не розгаданою, а романтизм для її відтворення винайшов, як знаємо, художню відкритість фіналів, якими підтверджувалась ідея філософської незавершеності світу.

Художньо-стильова методологія дає можливість викласти судження про будь-який твір буквально в кількох рядках. “Деякі сцени в повістях (із “Вечорів...” М. Гоголя. – М. Н.) – наслідування німецьких романтичних оповідей... написані “високим” стилем і поєднують мотиви народних казок та легенд із власними творчими знахідками автора... Повісті... (за всієї їхньої краси) – це не просто дуже поетичні твори; у них уже звучать дві важливі теми, які пізніше цілком захоплять Гоголя: віра в існування двох (можливо, більше) світів, один із яких – бісівські сили, що помирають лише після того, як зваблять чи зіпсують людину” [15, 148, 150]. Інший приклад: про одну з найзагадковіших поетичних збірок П. Тичини “Замість сонетів і октав” у радянські часи написано немало нісенітниць тільки через те, що в ній шукали... недопроявленого соцреалізму. І, не знайшовши, пішли випробуванням у радянських умовах шляхом: збірку репресували, замкнувши у спецсховищі. А поет був (усього лиш!) модерним символістом і в цій книжці вийшов... на символізм протиставний (як у романтиків). Кожен твір у ній – це два твори: “строфа” і “антистрофа”. Суть такої форми (традиції її, до речі, у Софокла, Ронсара, Тютчева) – у поверненні (з *грецьк.* – повернення назад); це означає, що до основного мотиву першого твору (“строфи”) поет іще раз повертається в другому (“антистрофа”) і розвиває його відтак не тільки симетрично, а й асиметрично – протиставно. Поетичний мотив від цього глибшав, набував поліфонічності, символізував відкритість, згадувану (в романтиків) незавершеність світу тощо. У такому плані можлива розмова і про кожен “двоєдиний” твір збірки, і не треба ніякого шматування її на 150 чи й більше сегментів, холодного розумування над якими не витримає жоден із нормальною психікою читач. А нечитані тексти – баласт...

У літературознавстві розкутіше почуваються історики й теоретики літератури. Вони “працюють”, як правило, з матеріалом, що випробуваний часом, що позбувся звужених, настроєвих чи тенденційних наліпок; важче буває “чистому” літературному критикові, у руках якого твори, що існують не тільки з усіма



цими наліпками, а й, бува, недовершені самим автором у текстологічному плані. Стильова методологія, проте, здатна вивести на наукову стежу і його, літературного критика. Головне для нього – відчувати в аналізованому творі власне стиль, побачити в ньому наявну (чи відсутню) там авторську індивідуальність. Перед таким завданням інколи губляться фахівці навіть із найбільш чутливими рецепторами. Німецький учений В. Шерер (згадаю показовий, як на мене, приклад) опублікував свою “Історію німецької літератури” в 1883 р., але хронологічно довів її тільки до смерті Й.-В. Гете, яка сталася за півстоліття до виходу згаданої праці В. Шерера. Чому? В. Шерер “виправдовувався”, що не хотів псувати своєї праці “згадкою про останні п’ятдесят років нашої літератури, які здаються безладним і сумним до неї доповненням” [12, 34]. Із цього прикладу випливає ще одна особливість роботи критиків: вони нерідко бувають нещирими щодо сучасної їм літератури. Їм здається, що давніша від них епоха була більш “літературною”, ніж сучасна. Поблажливим у цьому розумінні був, наприклад, І. Франко, який про нове в сучасному для нього літпроцесі опублікував кілька, сказати б, “позитивних” студій – “Старе й нове...”, “З останніх десятиліть...” та ін. Однак коли з’явилося в літературі щось іще новіше (зокрема – модерніші “молодомузівці”), то його перо стало по-справжньому нещадним і помічало в їхній творчості (як і перо німця В. Шерера) тільки “безлад” і “сумне доповнення” до історії літератури. Виняткову фахову прозорливість у цьому розумінні виявив був С. Єфремов, котрий у 1923 р. (хоч залишався нібито прихильником не стильової, а позитивістської методології) висловив такі критичні міркування про літературу перших п’яти пореволюційних років (1917–1922), які залишаються непохитними донині. Чи не вирішальну роль при цьому відіграла, мабуть, наявність у той час творів справді високої літератури (П. Тичини, М. Рильського, В. Підмогильного, Г. Косинки, М. Хвильового). На сучасному етапі літературному критикові буває непросто саме через те, що дуже рідко з’являються твори з-під пера саме такого рівня особистостей: романи “Берестечко” Ліни Костенко, “І будуть люди...” А. Дімарова, “На брата – брат” Ю. Мушкетика, “Щоденний жезл” Є. Пашковського, “Чорний Ворон” В. Шкляра, деякі повісті й романи Вал. Шевчука, романи у віршах Л. Горлача, поезії М. Вінграновського, І. Драча... Критика, звичайно, “помічає” їх, але нерідко – під кутом зору “для домашнього вжитку”: у Ліни Костенко – тільки “поразка як наука”; в А. Дімарова – “голодомор” (теж як наука); у М. Вінграновського – тривога за майбутнє національної духовності, що виражається в мові (“Вночі, серед ночі, хтось тихо / До мого слова підійшов...”), у В. Шкляра – український опір радянській владі “холодноярців” у перші пореволюційні роки... Усе це важливе й очевидне, звичайно, але літературна критика повинна бачити в цих та подібних творах значно більше: перемогу над поразкою в “Берестечку”, загальнолюдські випробування (хоча й з нальотом “куражу всездозволеності” [17, 194-204] в “Чорному Вороні” чи в названому романі А. Дімарова. Адже помітив С. Єфремов (у перших збірках П. Тичини) поета, “мабуть, світового масштабу”, побачив у прозі В. Підмогильного корінь Достоєвського й Чехова [див.: 8, 625, 666 та ін.]. І – не помилився. Бо піднявся до рівня художнього мислення самих письменників... Сучасній критиці якщо чого й бракує зонайбільше, то це здатності стати в один рівень із письменником. Не опускається до тих деструкторів поезії як феномену і статево стурбованих “письмоводителів”, які відчували свободу творчості лише у глумі над високим літературним ремеслом чи користуванні ненормативною лексикою, а підніматися до рівня творців, для яких – “люди, як Боги” (П. Тичина), а “в життя людського строки стислі” (Ліна Костенко). Такі художні образи не потребують ніякого сегментування; це – з літератури високих стилів; вона сама сегментує і ставить свої художні знаки

на епохах, на народах і на прогресах. Завдання критики, літературознавства – встигати за ними і (якщо вистачить хисту) спрямовувати літературний процес на розумні, освітлені красою гуманізму шляхи буття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Вишня Остап*. Твори: У 7 т. – К., 1963. – Т. 1.
2. *Голобородько Я.* Артеграунд. Український літературний істеблшмент. – К., 2006. – С. 26.
3. *Голобородько Я.* Сексментальна траєкторія Оксани Забужко // *Слово і Час*. – 2009. – № 12.
4. *Гундорова Т.* Симптоматика “хворого тіла” // *Критика*. – 2010. – № 7-8.
5. *Декамерон*. 10 українських прозаїків останніх десяти років / Укл. С. Жадан. – Харків, 2010.
6. *Донцов Д.* Поетка українського рїсорджїменто (Деся Українка). – Львів, 1922.
7. *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. Ч. Е Вінквіста та В.Е. Тейлора / Пер з англ. – К., 2003.
8. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К., 1995.
9. *Забужко О.* Польові дослідження з українського сексу. – К., 1996.
10. *Кононенко Є.* Дама з химерами... // *Критика*. – 2010. – № 7-8.
11. *Лотман Ю.* Аналіз поетического текста. – Ленинград, 1972.
12. *Перкінс Д.* Чи можлива історія літератури. – К., 2005.
13. *Пиксанов Н.* Творческая история “Горе от ума”. – М., 1971.
14. *Україна*. – 1927. – № 5.
15. *Чижевський Д.* Історія російської літератури XIX ст. Романтизм. – К., 2009.
16. *Чижевський Д.* Порівняльна історія слов’янських літератур. – К., 2005.
17. *Штонь Г.* Кураж вседозволеності // *Сучасність*. – 2010. – № 3.

Отримано 30.08.2010 р.

м. Київ

**Олена Юрчук**

УДК 82-32(477)

### **МАСКАРАДНА ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА ЯК УКРАЇНСЬКИЙ ВАРІАНТ АНТИКОЛОНІАЛЬНОЇ КРИТИКИ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ Ю.ШЕВЕЛЬОВА)**

У статті аналізується один із варіантів антиколоніальної критики – маскарадна критика, яка базується на використанні автором різних масок, що зовнішньо реалізуються через мову – псевдоніми, а внутрішньо дозволяють наратору створити ефекти утаювання справжнього (імені, поглядів) та гру з читачем, який має дешифрувати запропоноване утаювання. Окрім того, маска дає критикові змогу вдатися до самоаналізу, створити образ, що не збігається або частково збігається з реальним “я”. Найчастіше це бажаний образ, який стає шляхом подолання нав’язаних імперською дійсністю стереотипів, тобто подолання в собі так званої “колоніальної людини”.

*Ключові слова:* постколоніалізм, антиколоніалізм, антиколоніальна критика, маскарадна літературна критика.

*Olena Yurchuk. “Masquerade” literary criticism as a Ukrainian variation on anti-colonial criticism (Based on the works by Yu. Sheveliov)*

The article analyzes one of the possible variants of anti-colonial criticism, that is, a so-called “masquerade criticism” which typically resorts to the use of different masks, the latter being explicated by means of language (usually with the help of pseudonyms). This allows the author to conceal the real matter of things (his name, worldview etc.) and therefore to play with his reader, thus involving the latter into the game of uncovering the concealed. Moreover, the mask stimulates the self-analysis of the critic and contributes to the emergence of character whose coincidence with the real self is at best partial. Commonly, it appears to be an imprint of desire considered as a way to overcome the stereotypes cultivated by the imperial powers, ultimately as a way to surmount the so-called “colonial subject”.

*Key words:* post-colonialism, anti-colonialism, anti-colonial criticism, “masquerade” literary criticism.