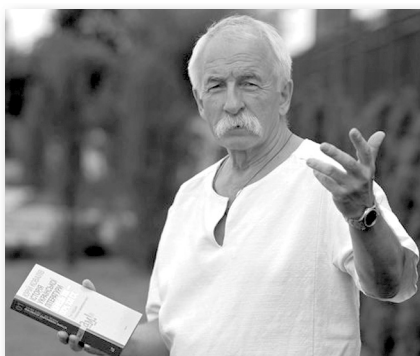


Діалоги

LXV



Виповнилося 65 років Юрію Івановичу Коваліву – поетові, літературному критикові, провідному літературознавцю, лауреатові Шевченківської премії, “Заслуженому працівникові освіти України”, доктору філологічних наук, професору.

Народився 13 квітня 1949 р. в м. Біла Церква Київської обл. 1967 р. вступив на філологічний факультет Київського педагогічного інституту імені Максима Горького (нині – Національний педагогічний університет імені Михайла Драгоманова).

1971 р. закінчив інститут, викладав українську мову та літературу в сільських школах Білоцерківського району. У 1981 р. вступив до аспірантури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР, де навчався до 1984 р. Працював тут на посадах від молодшого до провідного наукового співробітника, захистив кандидатську (1985) і докторську (1995) дисертації.

Із 1998 р. – професор кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Поет, автор збірок “Трилисник” (1971), “Очима любові” (1980), “Чорний вершник” (2003). Член Національної спілки письменників України.

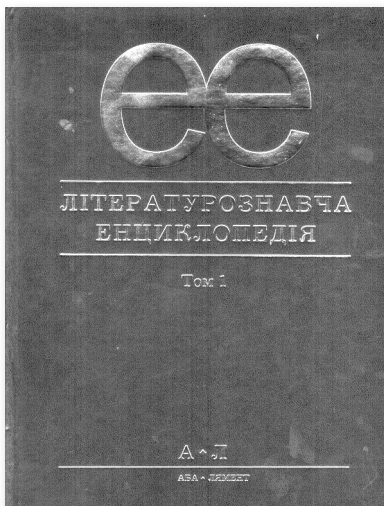
Автор близько 300 публікацій (критичні статті, рецензії, огляди тощо) і монографій, зокрема: “Романтична стильова течія в українській радянській літературі 20–30-х років (Микола Бажан, Юрій Яновський, Олекса Влизько, Леонід Первомайський)” (1988), “Літературна дискусія 1925–1928 років” (1991), “Рух естетичної свідомості в українській поезії першої половини ХХ століття” (1996), “Українська поезія першої половини ХХ століття” (2000), “Празька школа”: на крутосхилах від “філософії серця” до “філософії чину” (2003). Упорядкував і прокоментував 11-й том 12-томного Зібрання творів Павла Тичини (1988), упорядкував, прокоментував, написав передмови до видань “Поезії” (1988) Дмитра Фальківського, “Вибране” (1991) Юрія Клена, “Атом серця: Українська поезія першої половини ХХ століття” (1992, 1993), “Антологія української поезії другої половини ХХ сторіччя” (2001), упорядник і співредактор “Літературознавчого словника-довідника” (1997), співавтор колективної монографії “20-і роки: дискусії, полеміки” (1991), “Історії української літератури ХХ століття” у двох томах, трьох книгах (1993–1995), перевиданої у двох книгах (1998), за яку авторський колектив одержав Шевченківську премію (1996). Співавтор підручника та хрестоматії “Українська література” (1998) для 11 класу середньої школи. Автор-упорядник двотомної “Літературознавчої енциклопедії” (2007), автор десятитомної “Історії української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХІ ст.”, перші два томи якої вже побачили світ.

Редакція щиро вітає свого багатолітнього автора з ювілеєм, зичить міцного здоров'я на шляху до нових творчих перемог.

ПОШУК ІМАНЕНТНОГО СЕНСУ

(Із Юрієм Ковалівим розмову веде головний редактор журналу “Слово і Час” Лукаш Скупейко)

Лукаш Скупейко. Шановний Юрію Івановичу, одне з найпомітніших явищ у сучасному українському літературознавстві – укладена Вами “Літературознавча енциклопедія” (2007) у двох томах. Скажу відверто: тоді мало хто вірив (і аз грішний!), що така фундаментальна праця під силу одній людині. Проте ЛЕ вийшла і стала вже настільною книжкою науковців, студентів, учителів, усіх філологів. Минуло зовсім небагато часу, і знову не менш грандіозний за задумом проект – “Історія української літератури. Кінець XIX – поч. XXI ст.” у десяти томах. Вийшло вже два томи, третій ось-ось вийде... Як виник задум цієї праці? Які внутрішні і зовнішні чинники зумовили Вас на цей, скажу так, ризикований крок?



Юрій Ковалів. Третій том – готовий у Видавничому центрі “Академія”, подано четвертий. На жаль, після перших двох книг виникли складнощі з друкуванням не з вини видавництва... Нині, у постсучасну добу, охоплену кризою і децентрацією логоцентричних структур, означену епістологічними розривами, поширене уявлення про неможливість побутування універсальних наукових, світоглядних систем. Такі погляди набувають, на жаль, безапеляційних тверджень, інспірують дискусійну, не завжди продуктивну реакцію, тому найліпший шлях їх спростування – конкретний факт, який репрезентує цілісну наукову модель, звичайно, без її абсолютизації. Прикладом такої моделі, що унаочнює рецептовану в надзвичайно місткому термінологічному

апараті єдність художнього світу в його розмаїтті, стала “Літературна енциклопедія”. Роботу над нею я розпочав за пропозицією директора Видавничого центру “Академія” В. Теремка, який спочатку вважав, що треба модернізувати “Літературознавчий словник-довідник”. Мені вдалося переконати замовника відмінити цей задум на користь енциклопедичного проекту. Відтак відпала потреба в колективному авторстві, надто обтяжливому, бо замість нагальної, копіткої, специфічної праці тут-і-тепер доводилося з’ясовувати стосунки з кожним науковцем зокрема (переважна більшість засумнівалася в реалізації ЛЕ), постійно шукати компромісні варіанти інтерпретації того чи того поняття, розумінню якого шкодило неминуче різночитання замість неухильного дотримання суворой конвенційності, що виробити було непросто. Тоді ж довелося тимчасово перервати роботу над історією українського письменства ХХ ст., що потребувала концептуального всебічного осмислення, ще відсутнього, на відміну від давньої і нової української літератури.

Л. С. Досвід авторських “Історій літератури” на українських теренах значний: Петров, Дашкевич, Франко, Єфремов, Грушевський, Возняк... Кожен із цих авторів подав своє, оригінальне бачення історико-літературного процесу. Зараз, як Ви знаєте, в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України за активної участі провідних науковців з усієї України завершується підготовка 12-томної академічної “Історії української літератури”, перших



чотири томи якої вже у видавництві. На який досвід Ви спиралися, вибудовуючи концепцію “своїї” “Історії”? На яких теоретичних засадах вона ґрунтується? Що нового, оригінального, відмінного від своїх попередників Ви вносите в розуміння українського літературного процесу XX ст.?

Ю. К. Робота над десятитомною “Історією української літератури. Кінець XIX – початок XXI ст.” неминуче зобов’язує враховувати досвід авторських праць цього жанру з притаманними їм чіткими концепційними аргументаціями, продуманою архітектонікою наративних структур. Кожний варіант – від М. Петрова до Д. Чижевського висвітлює певний погляд під різними кутами зору на історію українського письменства, має свої плюси і мінуси, адже досконалих речей не існує. Такі-от фундаментальні праці потребують не протиставлення, а зіставлення, аби на їх

перетині знаходити шлях до істини, усвідомлюючи, що науковцю даровано постійне наближення до неї, відомої лише Богу. Це ж стосується колективних історій національного письменства на кшталт поважних видань Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України за редакціями В. Дончика, М. Яценка, М. Жулинського, підготовки нової дванадцятитомної академічної праці зусиллями сучасних філологів. Усі вони – першокласні професіонали, яких я добре знаю і поважаю, з якими діалогізую, враховую їхні спостереження й відкриття у своїй роботі. Однак, на мою думку, колективна історія має той же ґандж, що був властивий “Літературознавчому словнику-довіднику”. Замість негайної роботи знову ж доводиться витратити багато часу для порозуміння з кожним фахівцем, враховувати його амбіції, уподобання, стиль мислення, особисте бачення проблеми, іноді переконувати й доводити потребу застосування саме такого, а не іншого методологічного й інтерпретаційного принципу. Колективна праця, на відміну від авторської, не завжди сягає виразної, переконливої концепційної моделі. Можливо, я невиправний індивідуаліст... Хочу додати, що у своїй історії я поєдную досвід строгого академізму, добру школу якого мені випало пройти в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, і професорської прагматики, властивої університетській філології, що дисциплінує й систематизує знання. Крім того, намагаюсь якомога повніше використати цікаві, відкривавчі спостереження, матеріали кандидатських дисертацій, які, на відміну від докторських, відображених у монографіях, після захисту припадають пилом у бібліотеках. Залучаю також рукописні тексти, над якими мав наसолоду працювати в рукописних фондах “вернадки” й Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, ще будучи її науковим співробітником.

В основу десятитомної “Історії української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.” покладено критерій художності, поза яким літературний твір неможливий. А також – об’єктивного історизму. Уперше це поняття я почув від Л. Новиченка, який так і не розтлумачив його суті, лишив “загадковим”. На моє переконання, воно засвідчує вміння сприймати речі такими, якими вони є, не накладаючи на них сторонніх – особистісних, корпоративних, ідеологічних, партійних, гендерних, станових, педагогічних тощо матриць, які деформують об’єкт (предмет) пізнання, переводять його в іншу знакову систему. Звичайно,

науковець – не раціональний безсторонній фіксатор літературних явищ, але він, наділений багатим спектром переживань й емоцій, охоплений інтелектуальною пристрастю, мусить усвідомити: не має значення, що він думає про них, як він собі їх уявляє; вони потребують адекватного, притаманного тільки їм декодування. Особливої актуальності ця настанова набуває за неминучих умов часової і просторової дистанції між рецепцією й оригіналом, коли історик, хоч би як він хотів, не може потрапити не лише в часопростір і душу автора, а й у креативний процес. Зазвичай у такому разі застосовують певні напрацьовані методологічні рамки, спрямовуючи їх на текст, тобто, маючи амбітні уявлення про наукову всевідність, рухаються до тексту, коли доречніше (за порадою Г.-Г. Гадамера) рухатися від тексту, який “пропонує” інтерпретаторам властивий тільки йому код. Найвищий рівень адекватного прочитання – конгеніальність, якої треба прагнути, уміння якнайповніше дешифрувати авторську художню концепцію. Типологічні ряди не завжди тут спрацьовують, на відміну від можливостей ідіографії, яка примушує дослідника шукати щоразу новий “ключ” прочитання кожного твору письменника, бо той “ключ”, що відкриває один текст, не завжди годиться для іншого. Літературознавець, аналізуючи доробок символіста – мусить стати символістом, футуриста – футуристом, “неокласика” – “неокласиком” тощо, тобто бачити стиль (жанр) із середини, з погляду творчої лабораторії письменника, враховуючи його горизонт очікування. Проте типологічно-генетичні ряди дають змогу висвітлити українську літературу як відкриту систему, знайти її зв’язки з іншими літературами на прикладі аналізу вічних образів (Мойсей, Прометей, Дон Жуан, Дон Кіхот, Фауст та ін.) або мотивів. Вийти на світове письменство можна, апелюючи до будь-яких визначних його тенденцій. Так, розглядаючи любовну лірику з високим рівнем сублімації (І. Франко, В. Сосюра, В. Симоненко та ін.), варто акцентувати на петраркізмі в українській ліриці, посилення лібідозної грайливості спонукає до осмислення анакреонтизму в ній (М. Рильський) тощо.

Науковець, дотримуючись принципу об’єктивного історизму, не має права вдаватися до “фігури умовчання”, аналізуючи явища історії літератури, які не завжди відповідають її сутності. Ідеться про твори “соцреалістів” на кшталт О. Корнійчука або Я. Галана, які потребують неупередженого пояснення, як і комуністичне віршування П. Тичини чи М. Рильського, в якому за відсутності втраченої поетами художньої якості досить точно відображено психотип тоталітарної істоти.

Принцип об’єктивного історизму стосується й методів аналізу, використання яких продиктовано потребами певного тексту. Так, принаймні, компаратив може іноді не спрацювати. Наприклад, не вдається засобами порівняльного літературознавства пояснити композиційні та семантичні особливості роману про роман “Місто” В. Підмогильного, порівнюючи його з пізнішими творами “Нудота” Ж.П. Сартра, “Чума” А. Камю, які завершуються подібним фіналом: персонажі мають намір написати вже фактично реалізований роман. Французькі прозаїки не віддали про існування українського, репресованого у 30-і роки письменника, про його атеїстичний екзистенціалізм, положення якого вони невдовзі повторили. Теорія самозародження сюжетів дає лише приблизне уявлення про жанротворчі колізії. Очевидно, ліпше звернутися до принципів ідіографії, не відкидаючи й типології, наприклад, коли йдеться про літературу “втраченого покоління”, “драму абсурду”, “маскультівську” паралітературу тощо. Таких прикладів чимало. Іноді треба вибирати між компаративом й інтертекстом, що пропонують відмінні системи інтерпретації. Теорія зустрічний течій (О. Веселовський) годна пояснити не лише появу художніх творів, а й значних явищ, наприклад, напрямів на кшталт українського модернізму, що

виник на перехресті європейської “філософії життя” й національної “філософії серця”, точніше наш літературний кардіоцентризм був інспірований вітальною європейською концепцією, сформувавши власну ідейно-естетичну якість.

Акцентуючи на принципі об’єктивного історизму, хотів би нагадати спостереження С. Петлюри – редактора журналу “Украинская жизнь”, котрий із сумом констатував, що українцям “підкладали не їхні думки, не їхні погляди, і тим не менше, за ці погляди їх судили”, позбавляючи права “заперечити “суддям”, сказати правду про себе, відкинути з огидою та обридженням приписувані йому звинувачення”. Українська дійсність (історія, етноментальна сутність) зазвичай трактувалася з чужого голосу Російської імперії як недолуга, позбавлена сенсу, свавільно перетворювалася з історичного суб’єкта на об’єкт метропольних інтересів, витискалася в безперспективну ситуацію “відсутньої присутності”. Війна Росії з Україною почалася не сьогодні, а тривала постійно від сумнозвісної Переяславської ради, набуваючи різних форм (трагедія Батурина, каналні роботи, нищення Запорозької Січі, депортації, постійний лінгвоцит, геноцид, боротьба з “буржуазним націоналізмом”, із повстанським резистансом тощо), які не минули й української літератури, що стала від періоду Т. Шевченка “в’язничною”. Вона, володіючи етногенетичним кодом – мовою, промовляючи голосом поневоленого народу, спробувалася не лише протистояти деструктивному тиску Російської імперії, а й відбутися як художньо самодостатній феномен. Тому історик літератури, знімаючи отруйну товщу сторонніх інтерпретаційних нашарувань та спотворених імагінацій, не вдаючись у публіцистичні пасажі, мусить розкрити справжню картину боротьби українського письменства за існування, тобто бачити й трактувати речі такими, якими вони насправді були.

Л. С. *Українська література кінця XIX – поч. XXI ст. надзвичайно різноманітна. Сильові течії, творчі індивідуальності, різні ідейні й ідеологічні спрямування, конформізм, дисидентство, спади і піднесення, гоніння і яскраві спалахи художнього генія – усе це надзвичайно складно систематизувати в одну “тяглість”. Як структурно виглядає, за Вашим задумом, літературний процес цього періоду?*

Ю. К. Сильове розмаїття української літератури межі XIX – XX ст., що позначилося на жанровому її оновленні (новелістика, поезія у прозі, розмаїті етюди тощо), справді вражає і потребує впорядкування. Визначальну роль у цьому процесі виконувала непересічна творча особистість, яка прагнула найти однодумців, близьких талантів по духу й за типом світобачення, за спільними естетичними вподобаннями, зумовлюючи появу відповідних шкіл і тенденцій. Ідіостиль як самодостатнє явище перетікає у стильову течію, яка, сягаючи значних масштабів, переходить у напрям, тобто спостерігається різні рівні узагальнення – конкретний, особливий, загальний. Напрямок може збігатися зі стилем (класицизм, реалізм) або складатися з багатьох стильових явищ (бароко, романтизм, авангардизм), як у модернізмі, де віднаходиться чимало оновлених стилів – неobarоко, неоромантизм, неореалізм поряд із символізмом тощо. Декаданс, як свідчить відповідний аналіз, – радше специфічний умонастрій, схильний часто уподібнюватися до певного стилю, тому не випадково І. Франко й Леся Українка виступали проти його ототожнення із символізмом чи неоромантизмом. Модернізм, сформувавшись на підґрунті “філософії життя”, репрезентував доцентрову модель духовного світу, заглиблену в метафізичну субстанцію буття, на принципі вишуканого естетизму й “аристократизму духа”, тому апелював до невеликого кола втаємничених у секрети високого мистецтва. Він, заперечуючи канони класицизму й реалізму, ніколи не виявляв нігілістичного ставлення до класики, що підтверджують стильові тенденції з

префіксом “нео”. Натомість авангардизм, відбрунькувавшись від модернізму, набув сенсу епатажної, деструктивної “мінус-культури”, розрахованої на розхитування й заперечення сутності мистецтва, на вульгарний жест, на нерозвинені естетичні смаки вулиці (плебсу). Він має також свої стильові тенденції (кубізм, футуризм, дадаїзм тощо). Деякі з них можуть дрейфувати від бруталного авангардизму, як експресіонізм – від німецького активізму до вишуканого естетизму (Т. Осьмачка) або сюрреалізм – від А. Бретона до Б.-І. Антонича. Обидва напрями (модернізм й авангардизм) визначали специфіку літератури більшої половини ХХ ст.

Структура літературного процесу межі ХІХ – ХХ ст. подана в такому аспекті: загальна конкретно-історична ситуація письменства в контексті соціальних, філософських, культурологічних тенденцій, лірика, епос, драма. Таким постає перший блок десяти томної історії української літератури; аналогічно окреслені наступні, різні за обсягом блоки, побудовані із загальнопроблематичних, аналітичних оглядів, жанрово-родового розподілу. Ідеться про письменство періоду національно-визвольних змагань, “розстріляного відродження”, репресій комуністичного тоталітаризму та насадження “соцреалізму”, еміграційної (зокрема творчість “Празької школи”) та західноукраїнської літератури міжвоєнного двадцятиліття, періоду Другої світової війни й 1945–1956 років (повстанська лірика, колізії “соцреалізму”), МУРу та Об’єднання українських письменників “Слово”, Нью-йоркської групи поетів, шістдесятництва та його відгалужень (колаборанти, “внутрішні емігранти”, дисиденти, поети Київської школи, “тиха лірика”, “хімерна проза”), творчість поетів і прозаїків 80-х років, сучасна українська література межі ХХ – ХХІ ст. Динаміка літературного процесу простежується в кількох паралельних річищах, які нині зливаються в одне, засвідчують розмаїття українського письменства в його єдності. Майже всі “блоки”, уже розписані, потребують докладного опрацювання. Хочу додати, що десяти томна історія охоплює не лише жанрово-стильову динаміку українського письменства, не лише орієнтована на ретельний аналіз художніх творів, а й відображає складний процес еволюції літературної критики й теорії літератури, без яких неможливо пояснити специфіку художньої свідомості. Принаймні на межі ХІХ – ХХ ст. на теренах української аналітичної думки, невіддільної від європейської, спостерігалося формування й утвердження культурно-історичної школи, компаративістики, лінгвопсихологічної та філологічної шкіл, концепцій нової естетики. Вони, відображаючи істотні процеси літературного життя, безперечно, впливали на нього, формували його самосвідомість.

Л. С. *Підзаголовок до першого тому – “У пошуках іманентного сенсу”. Це дуже цікава постановка питання. Розкажіть докладніше, про що йдеться і як це гасло зреалізоване на конкретному матеріалі.*

Ю. К. Ідеться про “мистецтво для мистецтва”, тобто самототожне мистецтво, відповідне власній сутності, не заангажоване сторонніми позахудожніми чинниками. Уперше таке його розуміння обґрунтували пізні романтики, зокрема Т. Готье, підтримали “парнаристи”, “прокляті поети”, поглибили модерністи. Соціальна критика проголосила їх утікачами від дійсності, хоча насправді вони спиралися на концепцію “філософії життя”. Літературу відтепер трактували як рівновелику політиці, релігії, педагогіці, ідеології, науці, філософії тощо, звільняли від обслуговування їх. То було істотне зрушення художньої свідомості, засвідчувало її зрілість, адже вона здавен не була самоцінним духовним явищем: в античну добу задовольняла інтереси язичницького пантеону, у християнську – теоцентричну систему, у ренесансну – антропоцентричний культ розуму, у класицистичну – абсолютистський режим, у період Просвітництва – дублювала дидактичні інструкції, реалізму – пізнавальні моделі науки тощо.

В українській ситуації пошуку іманентного сенсу письменство мало свою специфіку, адже воно відображало ментальні властивості артистичного народу, наділеного тонким естетичним чуттям, але, на жаль, за умов жорстокого колоніального гніту не могло розкрити своїх можливостей. Народники задля національної й соціальної свободи ставали ригористами, офірували власним талантом (П. Куліш, Б. Грінченко, П. Грабовський та ін.). Їхній вибір був історично виправданий, мав ознаки культурницького резистансу, спрямованого проти лінгво- й етноциду Російської імперії. То була в ті часи єдино правильна відповідь на суворий виклик невблаганної дійсності. Завдяки їм, їхній нерівній, героїчній боротьбі нація була врятована від зникнення, українська література XIX ст. утвердилася як повноцінна в жанрово-стильовому аспекті, що засвідчує третомне видання антології “Вік” (1900–1902), розширення прози в романних формах, діяльність “корифеїв українського театру”. Наступники народників, передусім “молодомузівці” й “хатини”, критично переглянувши їхні погляди, врівноважили критерії правди і краси, усвідомлюючи, що й за умов тотального гноблення можна і треба дбати про іманентну сутність мистецтва, здійснюючи свій скромний “срібний злет” у високу літературу, потребу іманентності якої послідовно обстоювали Ольга Кобилянська, Леся Українка, М. Коцюбинський, обґрунтовували П. Тичина, “неокласики”, Б.-І. Антонич, О. Зуєвський, поети Київської школи, Нью-йоркської групи та ін. Але проблема колоніального й постколоніального фатуму постійно нависала над українським письменством, спонукаючи його до позахудожньої діяльності, що спостерігалось у форматі Центральної Ради, Гетьманату, уряду УНР, ОУН, у похідних групах під час Другої світової війни, у лавах УПА, у дисидентському русі, у Народному русі тощо, тому що українство було приречене обернутися в ненастанних колах перманентних відроджень, шукати виходу з лабіринту “відсутньої присутності”, аби нарешті стати повноправним суб’єктом історичного поступу. Інша річ, письменники не завжди на фаховому рівні виконували позалітературні ролі, як-от В. Винниченко, закомплексований на комуністичних фантомах, або М. Грушевський, паралізований ідеями федералізму й автономізму.

Л. С. Хотілося б торкнутися ще одного цікавого питання, можливо, навіть у дещо провокативному контексті. Ми з Вами були свідками, а почасти й учасниками, скажімо так, реалізоцентричної моделі історико-літературного знання. Весь літературний процес розглядався як прагнення літератури до “правдивого зображення життя”, як “тяжіння до реалізму”. Тепер замість реалізму “прийшов” модернізм, і все постає як “тяжіння до модернізму”. До того ж з’являється не зовсім вдала метафора “ранній модернізм” (“ранній” слід сприймати як недозрілий, недо-модернізм?). Ось і у Вашому першому томі йдеться про передумови формування українського модернізму, про перехідний (до модернізму) період, що охоплює, зокрема, лірику Франка, Маковея, Самійленка, Черкасенка та ін., про ранню модерністську лірику (Леся Українка, Вороний, Кримський, Карманський, Пачовський...) тощо. Про те, що, починаючи від кінця XIX ст., відбувається активна модернізація літератури, говорив, і досить переконливо, ще Франко. Але чи був це модернізм? Згадаймо, що, скажімо, С. Павличко називала модернізм метафорою XX ст. – не просто літературним напрямом чи культурним явищем, і вважала, що жоден із модерністських проектів в українській літературі XX ст. так і не був завершений у повному обсязі. Одне слово, тут постає ще багато питань, що потребують осмислення...

Ю. К. Очевидно, тут варто з’ясувати сутнісні характеристики модернізму й реалізму. Ідеться про різні міметичні концепції – аристотелівську і платонівську,

що зумовлюють цілком відмінні системи художнього мислення. Коли перша апелює до зображення життя таким, яким воно є (реалізм), або таким, як про нього кажуть (класицизм, “соцреалізм”), або таким, яким воно має бути (романтизм), то друга наполягає на відображенні ідеї (ейдосу) безпосередньо, що властиво бароко й надто – модернізму, уникаючи комплексу “тіні тіней”. Неміметичних мистецтв не існує. Модернізм не можна розглядати поза реалізмом, поза народницькою ідеологією, що найповніше відображала реалістичний тип світобачення. Їх не варто протиставляти, зважаючи бодай на те, що модернізм формувався в надрах реалізму за принципом притягування – відштовхування, демаркаційної лінії між ними не спостерігалось, радше закономірно розгортався напружений сецесійний (перехідний) період. Варто згадати хоч би вишуканий салон “Плеяду”, організований реалістами-народниками для своїх талановитих дітей, або принциповий діалог між І. Франком і “молодомузівцями”. Були й неминучі конфліктні збурення на кшталт полеміки між С. Єфремовим та Лесею Українкою, Г. Хоткевичем, І. Франком. Конкретний матеріал, зокрема лірика символістів, експериментальна різножанрова епіка А. Кримського, В. Стефаніка, О. Плюща, М. Коцюбинського, В. Винниченка, А. Крушельницького, М. Могилянського, артистична новелістика й повістярство Ольги Кобилянської, “нова драма” Лесі Українки, О. Олесь, С. Черкасенка, В. Винниченка та ін. спростовують припущення про модернізм як про “метафору”, доводять його наявність як конкретно-історичного явища в українській літературі з відповідними фазами еволюції – ранньою (межа ХІХ – ХХ ст.), зрілою 20–60-ті роки, пізньою, що сягає сьогодення. Провести чітку межу появи модернізму в українській літературі неможливо, але перші твори нової естетики з’явилися в ній ще до того, як поняття “модернізм” першою озвучила Леся Українка (1899), зокрема в оповіданнях А. Кримського, у поезіях у прозі Уляни Кравченко (надруковані у 30-х роках), не кажучи вже про Ольгу Кобилянську, котра, не переживши сецесійного періоду, ще в 90-х роках текстуально засвідчила себе представницею модерного, щойно формованого напрямку, перші кроки до якого власною лірикою (“Зів’яле листя”), прозою (“Сойчине крило”, “Вільгельм Тель”, “Основи суспільності”, “Перехресні стежки”), теоретичними міркуваннями (“Із секретів поетичної творчості”) зробив І. Франко, дарма що був прихильником логоцентричних систем. Якщо письменники “розстріляного відродження” не ідентифікували себе з модернізмом, то на те були панівні ідеологічні причини, хоча М. Хвильовий від імені свого покоління акцентував на зв’язку з “хатнями”. Кларнетизм П. Тичини, лірика “неокласиків”, герметична поезія Є. Плужника або В. Свідзінського, експериментально-філологічна лірика М. Йогансена, “штюрмерство” М. Бажана, експериментальна проза М. Хвильового, В. Підмогильного, О. Слісаренка, Ю. Яновського, І. Дніпровського, В. Домонтовича, М. Йогансена, А. Любченка, М. Ялового, Г. Брасюка, Л. Скрипника, Б. Тенети та ін., драма абсурду М. Куліша підтверджують існування високого модернізму, як і твори Б.-І. Антонича, С. Гординського, О. Зуєвського, О. Турянського, Ю. Косача, І. Костецького, Т. Осьмачки та ін., які розглядаються в типологічних рядах із тогочасною європейською літературою. Інша річ, що цей процес був штучно обірваний “соцреалізмом”, який справді виявився занепадом літератури, попри майстерну стилізацію її жанрово-стильових структур. Лише окремим талановитим авторам (Ю. Яновський, Зінаїда Тулуб, О. Довженко, О. Гончар, Гр. Тютюнник та ін.) вдалося прориватися крізь його безживні шори.

Л. С. *У Вашій “Історії” вагоме місце посідають літературні портрети. За яким принципом Ви їх вибудовуєте? У чому оптимальність цього жанру і його обмеженість?*

Ю. К. Літературні портрети, подані в десяти томній історії, лише на перший погляд нагадують медальйони. Насправді вони невідривні від конкретно-історичної доби, від її жанрово-стильових пошуків, суспільно-культурної ситуації, філософської основи світобачення. Ідеться про герменевтичне коло, що дає змогу поєднувати індуктивний і дедуктивний методи, одночасно бачити одиначне, особливе та загальне, як, наприклад, кларнетизм П. Тичини: на підставі аналізу програмового вірша “Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...” вдалося проаналізувати панмузичну, синестезійну поетику автора, специфіку його неповторного ідіостилію в контексті його лірики, ідейно-естетичних пошуків раннього модернізму, спадкоємних зв’язків з фольклором та класикою, з духовною атмосферою національної революції, з’ясувати естетичну програму кларнетизму, декодувати його текстуальний шифр як музичний, перекладений на мову поезії (нарах *legomenon*). На жаль, поет не має власної біографії, на відміну від О. Ольжича або В. Стуса. Тому не завжди варто апелювати до біографічного методу, адже часто письменники у своїх щоденниках, спогадах, листах тощо подають себе у викривленому дзеркалі нарцисизму, тому викладені в них факти потребують ретельної верифікації. До життєвих реалій того чи того автора доводиться звертатися лише у зв’язку з його творчістю: любовні романи І. Франка, що виконували сюжетотворчу функцію у збірці “Зів’яле листя”; робота Ю. Яновського на Одеській кіностудії, що позначилася на романі “Майстер корабля”; схильність до садизму, кримінальної екстернізації А. Головка, відображена в багатьох його ранніх творах; перебування О. Турянського на межі життя і смерті в сербському полоні, що відбилось на повісті “Поза межами болю”; поневір’яння І. Багряного радянськими ГУЛАГами, відтворене в романі “Сад Гетсиманський”, тощо. Іноді письменник, переживаючи власне нереалізоване життя, екстраполює себе на папір, розігрує сюжет повноцінної особистості, що продемонструвала Ольга Кобилянська на прикладах своїх героїнь, у долях яких вона здійснювала себе. Траплялися ситуації, коли автор у різних сюжетах розігрував власну смерть, яка нарешті його знайшла, як О. Плюща, Надію Кибальчич, М. Хвильового. Часто доводиться розрізнити фіктивну і реальну біографію, що властиво, наприклад, чекісту В. Петрову, замаскованому псевдонімом інтелектуального прозаїка В. Домонтовича. Принцип художності спонукає до перегляду уявлень про “першорядних” і “другорядних” письменників, виносячи на перший план артистичну якість твору, концепт таланту. Звичайно, постаті І. Франка, Лесі Українки, В. Підмогильного, Б.-І. Антонича, М. Вінграновського, В. Стуса, Ліни Костенко та багатьох інших посідають значне, часто ключове місце в історії українського письменства, але вона буде не повною без доробку не тільки письменників, котрі за життя спромоглися видати одну-дві книжки (М. Жук, В. Кобилянський, М. Кушнір, Патриція Килина та ін.), а й тих, хто не видав жодної (А. Чужий, А. Казка, Ладя Могилянська, Б. Тенета як поет та ін.).

Л. С. *Оприлюднено вже дві початкові книги 10-томної історії. Певно, вони спонукають до перших висновків.*

Ю. К. Правду кажучи, деякі фрагменти мені хотілося б уточнити, навіть переписати. Прикро, що висвітлення лірики І. Стешенка – не повне, бо вибране його творів в упорядкуванні Г. Титаренка з’явилося після появи першого тому. На жаль, не проаналізована поетична спадщина С. Щурата, П. Савченка, не вдалося знайти ранніх новелістичних збірок Г. Журби... Варто наголосити, що опрацьований конкретний матеріал спонукає до перегляду уявлень про українську літературу межі ХІХ – ХХ ст., спростовує поширену думку, що вона, наприклад, була переважно “селянською”. Попри те, що міське населення сягало 19 %, національне письменство вільно почувалося в урбаністичних інтер’єрах. Наприклад, за романом “Хмари” можна

ознайомитися з топосом Києва ХІХ ст., як і Львова – за романом “Лель і Полель” І. Франка. Привертають увагу образи городянок Ольги Кобилянської, постаті науковців у прозі А. Кримського, маломістечкові оповідання Л. Пахаревського, А. Крушельницького, “віденські” оповідання С. Яричевського тощо. Тому безпідставно твердити, що урбаністичні мотиви відкрила проза “розстріляного відродження” (М. Хвильовий, В. Підмогильний, Ю. Яновський, Л. Скрипник, Є. Плужник та ін.), що існував конфлікт між селом і містом, відображений у художніх творах. Він справді спостерігався, але не набув загострених форм, частково позначився на деяких творах В. Підмогильного, Б. Тенети та ін. Можу навести приклад: студентам було запропоновано назвати письменників, прихильних до сільської тематики, і таких ледве було нараховано до десяти, і то, виявляється, В. Стефанік або Г. Косинка випадали із цього ряду, тому що в їхньому доробку були “міські” новели. Та й лірика не обмежена лише романтизованими міськими екстер’єрами футуриста М. Семенка, бо вони присутні в багатьох віршах І. Франка, “молодомузівців”, Є. Плужника, В. Сосюри, О. Влизька, Б.-І. Антонича, С. Гординського, особливо київських “неокласиків”, які були яскравим міським явищем у літературі. Підлягає перегляду припущення про “несценічність” багатьох драматичних поем Лесі Українки, якій не поталанило із режисерами, здатними знайти адекватний ключ їх прочитання, сягнути рівня горизонту очікування письменниці. Потребує істотних коригувань припущення, ніби експериментальна проза сформувалася у 20-ті роки, насправді її активно запроваджував А. Кримський у своїх філологічних та психоаналітичних творах (“Psychopatia nationalis. Дещо з невропатології, дещо з етнографії, дещо – так собі дещо”, “Дивна пригода”, “Виривки з мемуарів одного старого гріховоди. Матеріали для діагнозу сексуальної психопатії”, “Андрій Лаговський”). Уважне прочитання оповідань А. Тесленка дає змогу спростувати поширене уявлення про її “простий” стиль і “народницьку” рефлексію на боротьбу за існування знедолених. Насправді письменник подав індивідуальний варіант імпресіоністичного синтаксису й семантики вражень, що не просто вкласти в типологічний ряд, розкрив, як ніхто, прірву онтологічного абсурду, бо такої “чорної” прози в річищі екзистенціалізму українська література ще не знала (“Да дравствуєт небитіє!”) тощо. Потрібен свіжий погляд на творчість реалістів-народників, адже Панас Мирний був схильний до експериментувань, видавши архітектонічно “неправильний” роман “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, мав намір написати роман у новелах “Як ведеться, так і живеться”, та й сам запропонував новелу нового типу “Лови”, П. Грабовський наприкінці життя звернувся до інтимної лірики, Б. Грінченко в останні роки своєї творчості захопився поезією у стилі символізму, “поезією у прозі” (“дрібнички”), як Наталя Кобринська. І таких прикладів – безліч.

Л. С. *Звісно, 10-й том іще попереду. Але, гадаю, “у голові” він уже сформований. Якою постає у Вашому уявленні сучасна література – її тенденції, прямування, явища, здобутки, прорахунки?..*

Ю. К. На мій погляд, уявлення, нібито історія письменства має бути об’єктом (предметом) дослідження не пізніше п’ятдесяти років тому, коли вже воно “відстоялося”, відбулося у своїх жанрово-стильових, формальних структурах, що досліднику не варто заглиблюватися в літературний процес сьогодення, потребує серйозних корективів. Така настанова не витримує критики, а література викликає враження цвинтаря з колись активними письменниками. Занурення дослідника у творчі змагання сучасності дає змогу не лише вловити енергійний ритм відкритої художньої свідомості, а й осмислити її вітальний потенціал у тісному переплетенні часових координат, перспектив літературного життя, що прокреслюються на очах тут-і-тепер, тут-і-завжди.

Сучасна література має низку відмінностей від нової й новітньої. Коли раніше письменник був центральною фігурою соціальної дійсності, нині він часто опиняється на її маргінесах. Натомість стан андеграунду компенсовано свободою творчості, відсутністю цензора. Впадає у вічі культура письма, адже авторами стають таланти переважно з вищою освітою. Спостерігається піднесення лірики, заглибленої у складну метафорику й метафізику (В. Герасим'юк, П. Коробчук, Т. Федюк, І. Мідянка, П. Гірник, І. Малкович, Маріана Кіяновська, Р. Скиба, С. Пантук, С. Татчин, Катерина Калитко, Ганна Малігон, Тая-Марія Литвинюк, Олеся Мамчич, Юля Стахівська, Олена Степаненко та ін.), означеної розмаїттям віршових форм, активізацією курйозної, зорової (геракліти, О. Шарварок), еротичної поезії (Ю. Винничук, Олеся Мудрак, Антонія Цвіт, Д. Лазуткін, Мар'яна Савка). Поряд з ними продовжують писати Ліна Костенко, Д. Павличко, Б. Олійник. Привертає увагу експериментальна проза (Є. Пашковський, В. Медвідь, Ю. Винничук, С. Процюк, А. Дністровий та ін.), зокрема жіноча (Галина Тарасюк, Любов Пономаренко, Євгенія Кононенко, Марія Матіос, Ірена Карпа, Ірен Роздобудько, Вікторія Гранецька, Тетяна Белімова, Роксолана Сьома, Олена Захарченко та ін.), яка тяжіє до жанрового синтезу, до інтермедіальності (В. Портяк). Менш помітна на цьому тлі драматургія, ретельно досліджена в монографії Олени Бондаревої. Література межі ХХ – ХХІ ст. характеризується віртуальними ландшафтами. Постмодернізм у ній охоплює незначний сегмент (Оксана Забужко, Ю. Андрухович, В. Іздрик, Любо Дереш), поряд з яким співіснує не лише пізній модернізм (Нью-Йоркська група, Київська школа) й авангардизм (неоавангардизм С. Жадана, В. Мельника), а й традиційний реалізм, що зазнав певних модифікацій (Ю. Мушкетик, Р. Іваничук, В. Міняйло), необароко (Вал. Шевчук), неоготика (Галина Пагутяк), паралітература (В. Шкляр, А. Кокотюха). Її пов'язують із новим іронічно-скептичним типом мислення постіндустріального, постколоніального, посткомуністичного, власне постчорнобильського соціуму. При пильнішому огляді цього періоду можна виявити його неоднорідність на межі 80–90-х років (Бу-Ба-Бу, Пропала грамота, Червона фіра тощо), на пограниччі ХХ – ХХІ ст. Він переживає етап нової сецесії, тому не варто поспішати в пошуках ознак завершеного конкретно-історичного напрямку в ньому.

Л. С. *Над чим Ви плануєте працювати після 10-го тому? Чи на ньому завершите свій проект?*

Ю. К. Не знаю, чи стачить часу й сил, але сподіваюся проінтерпретувати історію української літератури в повному обсязі – від найдавніших часів до сьогодні. Свого часу я написав кілька навчальних програм у такому аспекті. Попри те, що давнє й нове письменство достатньо висвітлене, воно, на мою думку, потребує концептуального уточнення, інтерпретаційних корективів. Очевидно, його початки мають бути глибшими, ніж фіксоване ІХ ст. Твердження, ніби література києворуського періоду своїми жанровими і стильовими властивостями має завдячувати Візантії та Болгарії, потребують уважного перегляду, адже повинні бути і власні жанрово-стильові утворення. Їх потрібно шукати в гіпотетичних текстах, в еквівалентах писемної словесності, зокрема в багатющій усній творчості, а також у курганах і могилах, у закодованій інформації писанок і рушників, в археологічній культурі, починаючи від Трипільської, здійснювати порівняльний аналіз цих документів із графічно фіксованими текстами єгиптян, шумерів, індійців, греків та ін. Тобто йдеться про гіпотетичний праукраїнський період. Усвідомлюю, що це ризикований проект, який вимагає глибокої верифікації та обґрунтування. Але – усе в руках Божих.